



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La voz a mí debida: ecos de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Pedro Salinas

Anna Marimón Garrell

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral presentada per En/Na

Anna MARIMÓN GARRELL

amb el títol

**"La voz a mí debida: ecos de Juan Ramón Jiménez
en la poesía de Pedro Salinas "**

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

FILOLOGIA

Barcelona, 17 d'octubre de 2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia

Raíces y alas.

Pero que las alas arraiguen

y las raíces vuelen

Juan Ramón Jiménez.

Ni luz ni tiniebla

ni ojos ni mirada:

visión, visión del alma.

Pedro Salinas.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	7-8
RESUMEN	9 - 10
ABSTRACT	11 - 12
INTRODUCCIÓN	13 - 18

CAPÍTULO I: JUAN RAMÓN Y PEDRO SALINAS: POETAS PUROS

I.I.: Orígenes de la poesía pura en el contexto europeo	19 - 31
I.II.: Recepción de la poesía pura en España	32 - 37
I.III.: Conclusiones	37 - 42

CAPÍTULO II: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: EL MAESTRO QUE DEJÓ DE SERLO

II.I.: Introducción	43 - 49
II.II.: Atlante de la joven poesía	49 - 56
II.III.: Juan Ramón Jiménez: editor de revistas literarias	56 - 65
II.IV.: El cisma del 27	65 - 87
II.V.: Los años en el exilio	88 - 96
II.VI.: Conclusiones	97 - 100

CAPÍTULO III: PEDRO SALINAS: TEORÍA POÉTICA A TRAVÉS DE SU OBRA ENSAYÍSTICA

III.I.: Introducción	101 - 105
III.II.: Pedro Salinas: ensayista y crítico	104 - 110
III.III.: Salinas en su tiempo y en su generación	111 - 123
III.III. I.: La historia de su siglo: luces y sombras	111 - 112
III.III.II.: ¿Existió la generación del 27?.....	113 - 123
III.IV.: Realidad y trasrealidad poética	123 - 136

III.IV.I.: El terreno de lo poético	123 - 126
III.IV.II.: Materia y espíritu	126 - 129
III.IV.III.: Poesía de la realidad frente a poesía realista	130 - 132
III.IV.IV.: Relacionar para crear	132 - 134
III.IV.V.: La realidad en la poesía contemporánea	134
III.IV.VI.: El poeta como creador de sombras	135 - 136
III.V.: La impopularidad de la poesía: un camino de introspección	136 - 139
III.VI.: El valor de la palabra poética	139 - 141
III.VII.: Conclusiones	142 - 143

CAPÍTULO IV: APROXIMACIÓN AL PROYECTO EL PADRE MATINAL EN VIDA, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

IV.I.: Introducción a <i>Vida</i>	144 - 149
IV.II.: La Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Río Piedras, en San Juan de Puerto Rico	149 - 159
IV.III.: Obras de Pedro Salinas en la biblioteca personal de Juan Ramón Jiménez	159 - 163
IV.III. I.: Primera etapa poética: 1923-1931	163 - 170
IV.III.II.: Segunda etapa poética: 1933-1938.....	171 - 200

CAPÍTULO V: APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS PRINCIPALES TEMAS POÉTICOS EN LA OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y PEDRO SALINAS

V.I.: Introducción	200 - 204
V.II: Tema del paisaje y de la naturaleza en la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas	205 - 275
V.II.I.: La naturaleza en los versos juanramonianos	205 - 274
V.II.I.a.: Evolución del tema de la naturaleza en la primera etapa de la poesía juanramoniana: etapa sensitiva (1898-1916)	205- 240

V.II.II.b: Evolución del tema de la naturaleza en la segunda etapa de la poesía juanramoniana: etapa intelectual (1916-1936)	240 - 267
V.II.II.c.: Tema de la naturaleza en la tercera etapa de la poesía juanramoniana: etapa suficiente o verdadera (1937-1954)	267 - 274
V.II.II.: Tema de la naturaleza en los versos de Pedro Salinas:.	275-327
V.II.II.a.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la primera etapa poética de Pedro Salinas (1923-1932)	275 - 297
V.II.II.b.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la etapa de plenitud de la poesía saliniana (1933-1939)	297 - 310
V.II.II.c.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la etapa del exilio (1940-1951)	311- 326
V.II.III: Conclusiones	327 - 335
V.III: Tratamiento del tema del amor en la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas	336 - 468
V.III.I.: El sentimiento amoroso en los versos de Juan Ramón	337 - 405
V.III.I.a.: Evolución del tema del amor en la primera etapa de la poesía juanramoniana: etapa sensitiva (1916 - 1936)	337 - 366
V.III.II.b.: Evolución del tema del amor en la segunda etapa de la poesía juanramoniana: etapa intelectual (1916 - 1936)	366 - 402
V.III.III. c.: El sentimiento amoroso en la tercera etapa de la poesía juanramoniana: etapa suficiente o verdadera (1937 - 1958)	403 - 405
V.III.II.: El sentimiento amoroso en los versos de Pedro Salinas	406 - 460
V.III.II.a.: Evolución del tema del amor en la primera etapa de la poesía saliniana (1923- 1932)	406 - 420
V.III.II.b.: Evolución del tema del amor en la segunda etapa de la poesía saliniana (1933 - 1938)	421 - 449
V.III.II.c.: Sentimiento amoroso en el último Salinas (1940- 1951)	450 - 460
V.III.III.: Conclusiones	460 - 468

V.IV.: Vitalismo y nominalismo como fundamento de la poesía pura.....	469 - 495
V.IV.I.: Introducción	469 - 471
V. IV.II.: Nominalismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez	472 - 484
V.IV.III.: El poder de la palabra en los versos de Salinas	485 – 492
CONCLUSIONES	493 - 499
BIBLIOGRAFÍA	501 - 505
ANEXOS	507 - 528

AGRADECIMIENTOS

Recuerdo que, cuando inicié este proyecto, me dijeron que, si bien uno se plantea la escritura de la Tesis como un desafío de carácter intelectual, en realidad es, ante todo, un reto personal que supone un hondo camino de autoconocimiento. Es cierto.

Esta investigación doctoral es el resultado de cinco años de trabajo e investigación; cinco años llenos de cambios y de aprendizajes. He escrito la Tesis en momentos de tranquilidad, en mi estudio, en la biblioteca de la Universidad y en el jardín del Ateneo; pero también la he escrito en trenes y en aviones, durante el trayecto hacia el trabajo o en las muchas idas y venidas de España a Italia. La he escrito de noche e incluso en altas horas madrugadas, a veces sólo con la mano izquierda porque con la derecha sujetaba la cabeza de mi hijo recién nacido; la he escrito sentada en el banco de alguna plaza, en bulliciosas cafeterías e incluso en la sala de espera de algún médico. La tesis ha crecido conmigo, me ha acompañado siempre, y, en todos estos años de cambios, ha sido una constante en mi vida. Gracias a ella, he aprendido a lidiar con el cansancio, con la frustración y con los “no puedo”. Por lo tanto, ahora puedo afirmar que, pese a todas las dificultades, el esfuerzo vital que supone la escritura de una Tesis merece la pena.

Sin embargo, este esfuerzo no es sólo mío, ya que nunca habría podido llevar a cabo este trabajo sin la ayuda y el apoyo incondicional de todas aquellas personas que han creído en mí y han estado a mi lado.

En primer lugar, quisiera agradecer a la Dra. M.^a Luisa Sotelo, directora de esta Tesis Doctoral, el haberme permitido realizar bajo su dirección esta investigación. Gracias por su orientación, su confianza y, sobre todo, por su ejemplo constante de rigor y respeto hacia el trabajo propio.

También quiero dar las gracias a la Dra. Rosa Navarro Durán por haberme guiado en la redacción de Trabajo Final de Grado, ya que de este Trabajo nace la presente Tesis.

Agradezco a Carmen Hernández-Pinzón el haberme autorizado a consultar el Fondo de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Río Piedras (San Juan de Puerto Rico); y también a Aura Díaz López por orientarme durante mi visita a la misma.

A Claudio, a te che hai reso la mia vita bella da morire. Gracias por enseñarme que la felicidad no tiene techo.

A Elia, por revolucionar por completo los cimientos de mi vida y permitirme ver el mundo con ojos renovados.

Agraeixo als meus pares la seva presència a la meva vida. Gràcies per la vostra confiança incondicional, per estimar-me tant i ajudar-me en tot i més. Sense vosaltres aquest treball no hauria arribat a bon port.

A Franco, Daniela e a Giannina per supportarmi sempre ed essere come dei secondi genitori.

Por último, gracias a las personas que, aunque no aparezcan aquí en nombre y apellido, han estado presentes de alguna forma durante el desarrollo de esta investigación.

RESUMEN

Esta tesis doctoral propone una lectura intertextual de la obra poética de dos autores claves en la historia de la poesía española del siglo XX: Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas. El interés primordial de nuestra investigación es el de evidenciar la relación dialéctica que los versos salinianos entablan con los de su maestro.

Mucho se ha escrito sobre la obra de Juan Ramón; sobre su papel decisivo en el proceso de modernización de la literatura española y su genialidad a la hora de componer una Obra Total, una Obra en mayúsculas capaz de inmortalizarle como el principal poeta del siglo XX español.

También se ha escrito mucho sobre la compleja personalidad del poeta, sobre sus profundas crisis existenciales y su marcada tendencia a la depresión. Aristóteles sostenía que: «No hay genio sin un gramo de locura», y es que es precisamente este gramo de locura lo que permite al genio forjar una visión de la vida que va más allá de todo límite establecido, es decir, de lo aceptado comúnmente como normal.

En el caso de Juan Ramón, este gramo de locura se ha acentuado hasta la saciedad. Se ha labrado de él una imagen de poeta ególatra, caprichoso y maniático que, injustamente, ha eclipsado otra faceta de su personalidad igualmente importante y, desde luego, menos conocida: su generosidad, su voluntad pedagógica y su ánimo entusiasta respecto a los más jóvenes. Paradójicamente, el poeta más incomprendido de la historia de la poesía española fue también quien mejor supo comprender a sus coetáneos.

En el presente trabajo, nos proponemos ahondar en esta segunda faceta del poeta, es decir, en su condición de Maestro de poetas. Concretamente, nos centraremos en la influencia que su poesía tuvo sobre los versos del que fuera uno de sus principales discípulos: Pedro Salinas.

Durante los años veinte, Juan Ramón prestó una especial atención a la juventud literaria española y dedicó muchos esfuerzos a la labor de dar a conocer los versos de Salinas, Lorca, Guillén, Bergamín y Alberti, entre otros. Admiraba, sobre todo, sencillez y espontaneidad con la que escribían estos poetas. Sus

versos emanaban libertad y naturalidad, una naturalidad de la que la poesía española adolecía. Juan Ramón supo ver en ellos la oportunidad del renacer de la vida cultural hispana y, por su parte, los poetas admiraban a Juan Ramón y lo consideraban como el atlante de la poesía española.

Unidos inicialmente en amistad, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas se unen también en la defensa de un ideal de poesía depurada en la que lo intelectual se fusiona con lo espiritual en un perfecto binomio: la razón con el sentimiento, la fábula con el signo, la seguridad con el azar, etc. De este modo, por medio de sus versos, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas tratan de entablar un diálogo entre los eternos opuestos del ser: la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, el cuerpo y el espíritu. El instrumento elegido para ello es la palabra poética, una palabra capaz no sólo de nombrar lo real, sino de crear conciencia e infundir a la existencia un significado profundo. Así pues, si bien las afinidades temáticas y estilísticas son múltiples, el principal punto de unión entre ambas obras viene dado por el afán de avanzar hacia una poesía intimista que posibilite el conocimiento de esa realidad esencial que subyace tras cada apariencia.

Nos proponemos analizar el grado de influencia que Juan Ramón tuvo sobre los versos de Salinas. Para ello, llevaremos a cabo un amplio análisis temático de los versos de ambos autores a fin de trazar puentes entre ambos universos poéticos.

ABSTRACT

This doctoral thesis gives an intertextual reading of the poetic work of two key writers of the 20th century Spanish poetry: Juan Ramón Jiménez & Pedro Salinas. Highlighting the dialects' relations between Salinas poetry and ones of his mentor is the essential target of our study.

Much has been written on Juan Ramón poetry; about his key role in the modernization of the Spanish literature, his genius when it comes to compose a total poetic work which immortalizes him as the main poet of the 20th Spanish century.

Much has been written on the complex personality of the poet too, about his deep existential crisis and his marked tendency to depression. Aristotle asserted that: «There is no great genius without some touch of madness», and that is precisely this touch of madness that allows genius to build an outlook on life that goes beyond any established limit.

In Juan Ramón case, this touch of madness increased up to satiety. They created an image of an egocentric and maniac poet that, unjustly, obscured the other side of his personality, as important and unfortunately less well-known than the first one: his generosity, his educational will and his enthusiastic soul concerning young people. Paradoxically, the most misunderstood poet of the Spanish poetry's history was also who better understood his contemporaries.

In this present work, we aim to dig deeper into this last side of the poet, in other words, in his status of "teacher of poets". We will especially focus on the influence that his poetry had on the verses of one of his main disciples: Pedro Salinas.

During 1920s, Juan Ramón paid special attention to Spanish literary youth and dedicates a lot of efforts making known the poetry of Salinas, Lorca, Guillén, Bergamín and Alberti, among others. He mainly admired their simplicity and spontaneity while writing. From their verses arose liberty and naturalness which turns out to be lacking in Spanish poetry. Juan Ramón was able to see in

these poets the opportunity of a renaissance of Hispanic cultural life. At the same time, poets admired Juan Ramón and considered him as the Atlas of the Spanish poetry.

Starting initially as friends, Juan Ramón Jiménez and Pedro Salinas will also join in the defense of an ideal of refined poetry, where intellectual merge with espiritual, resulting in a perfect duality: reason with feeling, tale with sign, security with fate, etc. By this way, through his verses, Juan Ramón Jiménez and Pedro Salinas try to establish a dialogue among eternal opposites of being: life and death, dream and wakefulness, body and soul. Word of poetry was the preferred tool as it is capable not only to name what is real, but also to create awareness and instil existence with a deep meaning.

We intend to analyze influence's grade that Ramón had on Salinas poetry. For that purpose, we will carry out a wide thematic analysis of the verses of both writers in order to create links between both poetic universes.

INTRODUCCIÓN

Contextualización:

Nos proponemos abordar un estudio que, ya de entrada, sabemos que será incompleto. Ello se debe a que nos encontramos ante dos grandes poetas de la literatura española, por lo que establecer un análisis comparativo de sus respectivas obras resulta una tarea ardua.

Si existe una figura clave en la historia de la poesía española del siglo XX ésta es, sin lugar a duda, la de Juan Ramón Jiménez. La publicación del poemario *Diario de un poeta recién casado*, en 1917, marca un antes y un después en la historia de la poesía contemporánea española ya que supone la introducción, por vez primera, del verso libre en la poesía española. En efecto, tras la publicación de su poemario más célebre, Juan Ramón pasa a ser considerado como el maestro a seguir, el poeta que hará posible la renovación de la poesía española, una poesía anquilosada¹ y excesivamente rígida que había permanecido impermeable a la modernidad poética europea.

El poeta moguerense se convierte entonces en el principal mentor de un grupo de jóvenes poetas que por aquel entonces empiezan a publicar y que, a finales de los años veinte, se unen para formar la generación más fértil y brillante de la literatura española: el Grupo del 27. Las propuestas éticas y estéticas de Juan Ramón, sintetizadas en su concepción de la poesía pura, influyen de manera decisiva en los jóvenes poetas.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un autor brillante y revolucionario que dedica su entera vida a la escritura, traducción y ordenación de su extensa Obra, una Obra en mayúsculas que, hoy en día, no sólo sigue viva, sino que crece a medida que uno la lee.

¹ En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón se refiere al que considera como uno de los principales defectos del arte español: es un arte atrapado en el realismo. Citando al poeta: («¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!») [JIMÉNEZ, 1967: 34].

Asimismo, la obra de Pedro Salinas, el otro autor que ocupa nuestro estudio, si bien es menos extensa, resulta igualmente importante ya que estamos no sólo ante el gran poeta amoroso de la lírica española del siglo XX, sino también ante uno de los principales representantes de ese nuevo modo de poetizar defendido por Juan Ramón.

Unidos inicialmente por su amistad, Juan Ramón Jiménez tuvo un papel decisivo en los inicios poéticos del poeta madrileño, ya que fue él quien corrigió y dispuso la ordenación de los poemas que integran el primer poemario saliniano, *Presagios* (1924). No obstante, si bien durante años su relación se rigió por la cordialidad y la admiración mutua, ambos autores se decepcionaron a nivel personal y terminaron distanciándose. Quizás como consecuencia de este distanciamiento personal, el magisterio del Nobel sobre Salinas no ha sido lo suficientemente estudiado.

El poeta moguerense siempre reivindicó la importancia que sus versos tuvieron sobre los de Salinas, llegando incluso a afirmar que *La voz a ti debida* debería titularse, en realidad, *La voz a mí debida*. Por esto, profundamente herido por las recurrentes críticas que Pedro Salinas lanzaba sobre él, Juan Ramón Jiménez consideró que la mejor forma de defenderse ante tales críticas era demostrar la indudable influencia que su poesía había tenido sobre los versos de los miembros del veintisiete, especialmente sobre los de Pedro Salinas y Jorge Guillén. Fue entonces cuando inició el proyecto «Mi eco mejor», incluido dentro de un proyecto mayor titulado *Padre matinal*.

Si bien Juan Ramón Jiménez nunca llegó a terminar el proyecto de «Mi eco mejor», en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Río Piedras (San Juan de Puerto Rico), se custodian numerosos documentos inéditos en los que el poeta hace referencia a dicho proyecto; asimismo, en la biblioteca personal del autor, que se conserva en dicha sala, pueden consultarse numerosos poemarios de Pedro Salinas, todos ellos anotados por Juan Ramón. En agosto de 2015 visitamos la Universidad de Puerto Rico a fin de tener acceso a dicho material. Las anotaciones que el poeta realizó en los poemarios salinianos nos han sido de gran ayuda a la hora de determinar cuáles son

aquellos aspectos en los que el premio Nobel consideraba que Salinas le copiaba.

Aunque Salinas reconoció abiertamente el magisterio que Juan Ramón Jiménez ejerció sobre su poesía y dedicó diversos ensayos a hablar de la renovación que para la poesía española había supuesto el ideal de poesía desnuda defendido por el poeta, el autor de *La voz a ti debida* nunca especificó en qué medida los versos juanramonianos fueron determinantes en su poesía.

Objetivos

La presente tesis doctoral tiene como objetivo primordial estudiar la relación dialéctica que une los versos de Pedro Salinas con los de Juan Ramón Jiménez, a fin de evidenciar en qué medida la poesía juanramoniana influye sobre la de su discípulo. Por lo tanto, nos proponemos establecer un análisis comparativo de la obra poética de ambos autores.

Si bien pretendemos que nuestro trabajo sea lo más exhaustivo posible, la entidad de los autores estudiados, así como la enorme trascendencia de su obra, nos obliga a acotar el objeto de nuestra investigación. Por ello, centraremos nuestro estudio en el análisis de los tres principales temas poéticos presentes en la obra de ambos autores: la naturaleza, el amor y el nominalismo. A partir de estos tres grandes núcleos temáticos, nos proponemos determinar cuáles son las concomitancias que unen ambas concepciones poéticas: el uso de unos determinados símbolos e imágenes, el tratamiento de temas poéticos comunes, el recurso a las mismas metáforas, etc.

Por lo tanto, el diálogo intertextual que proponemos tiene como objetivo evidenciar la unión de ambos autores en un mismo ideal poético que encuentra su fundamento en la necesidad de avanzar hacia un ideal de poesía concisa y depurada en la que lo conceptual se armoniza con lo sentimental. Un ideal poético que se resume perfectamente en uno de los aforismos que Juan Ramón incluye en *Estética y ética estética*: «Sentimental es ser naturalmente intelectual.» [JIMÉNEZ, 1967: 235].

Metodología

La metodología empleada para la realización de la presente tesis doctoral parte de la lectura atenta de las obras completas de nuestros autores, tanto de sus poemarios, como de sus epistolarios, sus libros ensayísticos y sus aforismos.

Como bibliografía primaria para el estudio de la obra poética juanramoniana, hemos escogido la edición de la *Obra poética (en verso y en prosa)*, que con sumo cuidado y respeto han llevado a cabo Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (Espasa: 2005). Asimismo, otro de los volúmenes que ha resultado de vital importancia para la realización de esta tesis doctoral es el primer volumen del inédito proyecto juanramoniano *Vida. Días de mi vida* (Editorial Pre-Textos: 2014); cuya reconstrucción y estudio ha sido llevada a cabo por Mercedes Juliá y M.^a Ángeles Sanz Manzano.

En cuanto a la obra poética de Pedro Salinas se refiere, nos hemos centrado en la edición de las *Obras completas Poesía-Narrativa-Teatro*, llevada a cabo por Montserrat Escartín Gual y Enric Bou.

En el primer apartado de nuestro estudio, nos hemos propuesto elaborar un marco teórico que nos ha permitido aproximarnos a los orígenes y al desarrollo del concepto de la poesía pura en el ámbito europeo.

Seguidamente, hemos dedicado un capítulo al análisis de la relación interpersonal que se dio entre el poeta mogueño y los integrantes de la llamada Generación del 27, especialmente con Pedro Salinas y Jorge Guillén. Nos hemos referido al papel de mecenazgo que Juan Ramón ejerció en los inicios poéticos de Salinas y nos hemos propuesto comprender cuáles fueron los motivos por los que la sincera amistad que inicialmente les unió dejó paso a una profunda antipatía. En efecto, Juan Ramón dejó de ser el maestro del grupo del 27 para convertirse en su principal antagonista. Para ello, nos hemos centrado en los epistolarios de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, así como en los textos autobiográficos que Juan Ramón pretendía incluir en *Vida*.

El tercer capítulo de la tesis lo hemos dedicado al análisis de la concepción poética de Pedro Salinas. Si bien el poeta madrileño, a diferencia de su maestro, nunca quiso explicar directamente su poesía, sí que puso de

manifiesto sus ideas literarias en los numerosos ensayos que escribió. Por lo tanto, la lectura atenta de dichos ensayos nos ha permitido desglosar muchas de las ideas poéticas que Salinas heredó de Juan Ramón, tales como: la creencia en la realidad profunda de todo ser, la relación de interdependencia que se da entre materia y espíritu, la importancia del nombre como medio de posesión de la realidad, la concepción de la poesía a modo de claridad, y la fe en la literatura como instrumento de regeneración y rehumanización, entre otras.

En el cuarto apartado de nuestro estudio nos hemos aproximado al proyecto más extenso y ambicioso que Juan Ramón se propuso llevar a cabo: *Vida*, concretamente nos hemos referido a la sección de *El padre matinal*. Juan Ramón siempre se consideró a sí mismo como el padre de la modernidad literaria española y, mediante este proyecto, pretendía evidenciar con ejemplos concretos la fuerte impronta que sus versos habían tenido sobre los de los jóvenes poetas, especialmente sobre los de Salinas.

A fin de recolectar información que pudiese ser relevante sobre este proyecto, en agosto de 2015 visitamos la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en la Universidad de Río Piedras, en San Juan (Puerto Rico). Pudimos consultar la biblioteca personal del autor y tuvimos acceso a los numerosos documentos que se custodian en la Sala. Ello nos resultó de gran ayuda porque nos permitió analizar las anotaciones que Juan Ramón realizó sobre las ediciones de los poemarios de Pedro Salinas que guardaba en su biblioteca. Son muchos los versos que el poeta subrayó y al lado de los cuales escribió sus iniciales o bien anotó expresiones mediante las cuales reivindicaba el eco de su voz, tales como: «¡Mío!» o «¡Eco mío!». La recolección y el análisis de dichas anotaciones nos ha posibilitado tener una visión más clara sobre cuáles eran aquellos aspectos en los que Juan Ramón consideraba que la voz poética de Salinas se confundía con la suya propia.

El quinto y último capítulo de la presente tesis doctoral es también el más extenso. En él nos hemos detenido a analizar la obra poética de nuestros autores desde un punto de vista temático. Tras leer detenidamente cada uno de los poemarios, hemos determinado cuáles son los temas que resultan más

recurrentes a fin de descubrir cuáles son las afinidades temáticas y estilísticas que relacionan ambas poéticas.

CAPÍTULO I

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y PEDRO SALINAS: POETAS PUROS

I.I.: Orígenes de la poesía pura en el contexto europeo

Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas son considerados, junto con Jorge Guillén, los máximos representantes de la poesía pura española. El término poesía pura hace referencia a un tipo de poesía que prescinde de lo superfluo y anecdótico para centrarse en lo verdaderamente poético: lo esencial, es decir, aquello que permanece inmutable más allá de todo límite temporal y espacial.

Nos hallamos, por lo tanto, ante un modo de poetizar que tiende a la sencillez formal, a la concisión y a la exactitud. Hay, por parte de los poetas puros, un notable afán de encontrar la palabra exacta, aquella capaz de capturar el concepto del modo más preciso posible. Así, en *Ideolojía*, Juan Ramón escribe: «En poesía la palabra debe ser tan justa que se olvide el lector de ella y sólo quede la idea; algo así como un río que no hiciera pensar en que lleva agua.» [JIMÉNEZ, 1990: 81]. Al mismo tiempo, la palabra se concibe a modo de fuerza creadora, y de ahí que el acto del nombrar pase a ser considerado como un acto casi sagrado. Las cosas cobran una realidad plena al ser nombradas: («¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas! Que mi palabra sea/ la cosa misma.») [JIMÉNEZ, 2005: 377].

La afirmación de lo trascendente es otro de los pilares sobre los que se sustenta la poesía pura. Los poetas puros esperan la revelación del misterio de lo real y parten de la premisa de que la realidad es mucho más rica y compleja de lo que la apariencia deja ver; sostienen que hay una realidad paralela, esencialmente poética, que trasciende los límites de lo sensorial y que, por lo tanto, tan sólo puede ser intuida por medio de una especial sensibilidad.

Desde el comienzo al fin, la obra poética de Pedro Salinas se orienta hacia la conquista de esta dimensión mágica de lo real que el autor denomina «trasrealidad poética». Ya desde *Presagios*, poemario compuesto en 1928, son numerosos los versos en los que el poeta pone de manifiesto su insaciable afán por acceder a la dimensión oculta y profunda que subyace tras lo real, tras lo aparente: «La vida al interior panal se rinde/ y libre al fin de la atadura extraña/

dentro de sí sus horizontes crea» [SALINAS: 2007, 124²]. Asimismo, en *Seguro Azar* (1924-1928), poemario que sigue a *Presagios*, leemos: «Por un mundo sospechado/ concreto y virgen detrás, / por lo que no puedo ver/ llevo los ojos abiertos³» [SALINAS, 2007: 187]. Ese mundo *sospechado, concreto y virgen* sobre el que poetiza Salinas, se convertirá en una constante a lo largo de toda su obra: el mundo tiene alma, un alma que necesita ser revelada por medio de la palabra poética; el cuerpo, la materia, no es más que una envoltura, una coraza que, aunque resulta necesaria, debe ser trascendida a fin de llegar a lo más íntimo del ser.

Este afán por ahondar en la esencia de lo real se halla también muy presente en los versos de su maestro, Juan Ramón Jiménez. En su célebre poemario *Diario de un poeta recién casado* (1916) el autor afirma que la esencia poética «vive dentro/ de un algo grande que está fuera/ y es portador secreto a lo infinito» [JIMÉNEZ, 2005: 128⁴]. Este verso evidencia la concepción que Juan Ramón Jiménez tiene de la palabra poética como algo sagrado e infinito. Asimismo, en un aforismo juanramoniano que lleva por título «Poesía», leemos: «Creo en la realidad de la Poesía. Y la entiendo como la eterna y fatal Belleza Contraria que tienta con su seguro secreto a tal hombre de espíritu ardiente.» [JIMÉNEZ, 2014: 127].

Pedro Salinas se expresará en términos semejantes en su primer poemario, *Presagios*, publicado en 1923:

² Todas las citas a los poemas de Pedro Salinas incluidas en este trabajo proceden de la edición: *Obras completas* (I), ed. de Enric Bou y Montserrat Escartín Gual; editorial Cátedra, colección Biblioteca Avrea, Madrid: 2007.

³ El título de este poema, «Mirar lo invisible», resulta especialmente significativo: hay que abrir los ojos a la realidad, a lo aparente, pero en un sentido mucho más amplio: no sólo con la intención de ver lo tangible sino principalmente con el fin de ver aquello que escapa a la materia y que, por lo tanto, es invisible a los ojos y precisa de la intuición y de una especial sensibilidad para revelarse.

⁴ Todas las citas a los poemas de Juan Ramón Jiménez incluidas en este trabajo proceden de la edición: *Juan Ramón Jiménez*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, prólogo de Víctor García de la Concha; editorial Espasa, Madrid: 2005.

Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
lenguaje, que presiente el alma en él la escala
por donde bajarán los secretos divinos.

[SALINAS, 2007: 111]

La brisa es más fresca; el alma
siente que pasa por ella
algo nuevo, que es un cauce
que estuvo seco y vuelve
a conducir su caudal.

[SALINAS, 2007: 113]

Ambos poetas comparten la sospecha, casi la certeza, de que todas y cada una de las distintas realidades que conforman el mundo se comunican por medio de un lenguaje oculto que es preciso descifrar. Hay, en definitiva, una relación íntima entre la palabra y la dimensión espiritual de la realidad, y de ahí que sea necesario ahondar en el estudio de las propiedades sensibles de la palabra y sus distintas significaciones.

Es precisamente esta creencia en la dimensión trascendente de la real lo que vincula a ambos poetas con la tradición de la poésie pure francesa. Por ello, es preciso que nos detengamos, aunque sea brevemente, a analizar cuáles son los orígenes y las características de esta estética literaria a fin de poder determinar en qué medida influyó dicha corriente sobre las poéticas de nuestros autores.

A mediados del siglo XIX, se da en Francia un deseo de purificación artística que trae consigo una creciente necesidad de límites y de rigor constructivo. Ello supone la forja de un nuevo concepto de arte deshumanizado cuyo fundamento principal es la separación radical de lo cerebral frente a lo sentimental y, por consiguiente, del arte respecto a la vida.

Las poéticas del orden se imponen por encima de todo sentimentalismo romántico y los poetas dirigen sus esfuerzos hacia la construcción de un lenguaje poético autónomo e independiente respecto al lenguaje común. El estilo incongruente y la obscuridad poética se convierte en las notas distintivas de esta nueva concepción de la poesía, que centra su atención en la propia forma del poema más allá de su contenido.

Paralelamente a este rigor constructivo, las prácticas puras prestan una especial atención a la alquimia del verbo, esto es, al poder de la palabra como fuente de revelación y comunicación de la dimensión misteriosa de lo real, por lo que se crea una especie de magia del lenguaje basada en el poder sugestivo de la sonoridad misma del lenguaje poético.

Esta creencia en la dimensión oculta y espiritual de la realidad estaba ya presente en el Romanticismo. Victor Hugo (1802-1885) afirmaba que: «La palabra es un ser viviente mucho más poderoso que aquel que la usa; nacida de la oscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externo pueden dar» [FRIEDRICH, 1974: 26]. En la misma línea, el postulado de esencialidad de la poesía llevó a Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) a defender la independencia de la poesía respecto a la realidad individual del poeta. Según Bécquer⁵, la poesía vive con autonomía óptica y trasciende al propio ser, de modo que: «Podrá no haber poetas en el mundo/ pero siempre habrá poesía» [BÉCQUER, 1995: 514]. Es tal la capacidad de trascendencia de la palabra poética, que su existencia va más allá de la del propio ser humano; tal y como advierte Rafael de Balbín: «Para Bécquer, la realidad poética, una vez creada, es mucho más que el reflejo o la sombra de una personalidad humana» [BALBÍN, 1969: 24]. El autor considera que la poesía son ideas, sentimientos, sacudidas del alma, hijas de la sensación, emociones sin nombre que se alojan dentro de su alma y buscan concretarse por medio del

⁵ Como bien advierte Bernardo Gicovate en su libro titulado *La poesía de Juan Ramón Jiménez*: «Bécquer es el primero en la serie de poetas intelectuales que caracterizan la literatura hispánica moderna, poetas preocupados por hallar el sentido de su propia obra y el significado de la labor poética en la cultura. En este sentido, además de la influencia visible en sus primeros libros, Jiménez sigue, tanto como Darío y Antonio Machado y más tarde Jorge Guillén, el ejemplo de Gustavo Adolfo Bécquer» [GICOVATE, 1973: 44].

verbo poético. Así, la poesía vive al margen del poeta, pero, al mismo tiempo, le necesita para concretarse y, de este modo, cobrar una existencia plena. El poeta se encuentra entonces ante la dificultad de tener que encontrar las palabras adecuadas que logren canalizar todas esas emociones y les sirvan de vía de expresión.

Así pues, la creencia en la dimensión trascendente y mágica de la poesía propia de las prácticas puras está ya presente en la poesía de los románticos y ésta, a su vez, encuentra sus antecedentes teóricos en el pensamiento de Diderot (1713-1784) y Novalis (1772-1801). Diderot describió la poesía como fuerza misteriosa, mágica, y alentó a los poetas a que fuesen oscuros y se dejaran llevar por el misterio de la palabra, por sus fuerzas sonoras. Por su parte, Novalis sostuvo que la poesía no sólo era una poderosa arma de defensa contra la realidad cotidiana, sino que, además, constituía un lenguaje autónomo equiparable al lenguaje matemático: un lenguaje sin una finalidad comunicativa concreta, un lenguaje puro y valioso por sí mismo. Ambos autores, en su afán por aunar ética y estética, sentaron las bases de la modernidad estética al imponer una fuerte conciencia de estilo: el trabajo del poeta debe ir más de la simple percepción de lo real y tiene que dirigirse hacia la forja de un sistema poético autónomo capaz de hacer ver lo que en esta realidad es esencial y, por consiguiente, capaz de eliminar todo aquello que en ella hay de aparente. Así pues, por más que la poesía constituya un lenguaje autónomo, la belleza del poema no es gratuita, sino que deriva de su perfección formal, la cual, a su vez, es resultado directo del esfuerzo del poeta. El cuidado de la estética del poema se deriva, a su vez, de un propósito ético concreto: el afán, por parte del poeta, de buscar lo esencial, lo eterno, de ahí que el poema llame a lo misterioso y a lo trascendente.

Poco a poco, va madurando una concepción de la poesía basada en los poderes taumatúrgicos del lenguaje: su musicalidad, su vibración, su capaz de embriagar el corazón humano, etc. A mediados del siglo XIX, esta nueva visión de la poesía llega a Francia, país que se convertirá en el epicentro de la modernidad poética: la poésie pure.

Determinar cuál es la tradición de la modernidad poética es una tarea difícil porque la corriente de la poesía pura encuentra su fundamento en la confluencia de múltiples influencias que proceden tanto de las lenguas germánicas como de las lenguas romances, y que abrazan desde tradiciones ancestrales hasta sistemas filosóficos complejos, pasando por algunas de las principales corrientes literarias, tales como: el Barroco español, el Romanticismo y el simbolismo. Como bien advierte Francisco Javier Blasco Pascual: «Puede decirse, a grandes rasgos, que la poesía pura es producto surgido de las indagaciones estéticas de los románticos ingleses y alemanes, por encontrar la esencia que distingue el discurso poético de otras formas de expresión» [BLASCO PASCUAL, 1981: 179].

No obstante, tradicionalmente se ha considerado que el origen de la Modernidad poética se encuentra en Baudelaire (1821-1867); de hecho, tal y como advierte Hugo Friedrich, fue el autor de *Les fleurs du mal* quien acuñó por vez primera el término *modernidad* para expresar aquello que caracteriza al artista moderno, es decir, «la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta⁶ » [FRIEDRICH, 1974: 47]. En efecto, la ciudad moderna cobra un protagonismo absoluto en los versos del autor, pero lo que verdaderamente lleva a Baudelaire a ser considerado como el padre de la modernidad poética es su especial atención a los recursos emotivos y sensoriales de la palabra. Para Baudelaire, la función del poeta es la de evidenciar esa extraña fuerza que emana de la palabra: de su sonoridad, su ritmo, su propia forma, etc., de modo que el poder evocador de la palabra deviene el eje sobre el cual el autor compone sus poemas.

⁶ Si hay algo que caracteriza la obra poética de Baudelaire es precisamente esta actitud dual y paradójica respecto al concepto de modernidad. Si bien es cierto que en muchos de los versos *Les fleurs du mal* la modernidad aparece teñida de connotaciones negativas -se asocia a la decadencia del alma, a la decrepitud del espíritu, al creciente egoísmo que impera en el mundo, etc.-, en otros la modernidad aparece revestida de una belleza fascinante y misteriosa.

Al afirmar que el cuerpo de la palabra es tan o más importante que el significado al que ella se asocia, Baudelaire se convierte en un auténtico visionario de la modernidad poética. El poemario *Les fleurs du mal* supondrá el inicio de una nueva estética en la que la sonoridad de la palabra adquirirá una importancia suprema, por lo que música y poesía quedarán asociadas de forma ineludible: la musicalidad se convertirá en la fuerza motriz del poema; ahora bien, no se trata de buscar una simple sonoridad agradable, sino algo mucho más complejo: hay que conseguir que el poema vibre por medio de la palabra, es decir, que la palabra se eleve por encima del plano de la comunicación humana y recobre su fuerza originaria, pura. Según la concepción de Baudelaire, la comunicación humana ha pervertido el lenguaje porque, al otorgarle un valor excesivamente utilitario, ha coartado su posibilidad de trascendencia y su dimensión espiritual. Así pues, es necesario que el lenguaje recobre su protagonismo y, para ello, la palabra debe alejarse del significado y debe centrarse en su forma, en su musicalidad.

Mallarmé (1842-1898), discípulo de Baudelaire, ahondará en esta idea llegando a afirmar que: «Hay en la palabra algo de sagrado, que nos impide jugar con ella como un juego de azar. Dominar artísticamente una lengua equivale a ejercer una especie de conjuro mágico» [FRIEDRICH, 1974: 69]. El poeta es un mago y, como tal, debe centrar todos sus sentidos hacia la percepción de lo trascendente. Por medio de esta afirmación, Mallarmé se une a Baudelaire en su voluntad de liberar las palabras poéticas de su sentido terrenal. Más allá del significado conceptual de una palabra, hay que atender, sobre todo, al poder que dicha palabra tiene a la hora de embaucar los sentidos del hombre abriéndolos al descubrimiento de nuevas realidades. De este modo, la palabra poética eleva la realidad empírica descubriendo en ella una especie de vibración mística. Según el autor, las palabras son, por sí mismas, portadoras de una fuerza misteriosa capaz de generar un conocimiento del mundo más profundo y más real que el que deriva de las ideas; así pues, Mallarmé pone de manifiesto el que será uno de los principios básicos de la *poésie pure*: la poesía no tiene que ser necesariamente inteligible –al modo del lenguaje común–, pero sí tiene que ser sugerente, tiene que comunicar por vía del ritmo y la sonoridad de la palabra.

Éste es precisamente uno de los principales objetivos que persigue Mallarmé: evidenciar la autonomía del lenguaje poético, su independencia respecto a la función comunicativa y referencial del lenguaje común y, sobre todo, su independencia respecto a todo lo excesivamente sentimental y humano. La poesía debe diferenciarse de lo humano y, por lo tanto, en ella debe primar la contención y el control emocional. El propósito último que persigue el poeta es el de devolver a las palabras su primera e infinita significación.

Por medio de un lenguaje intenso y evocador, Baudelaire y Mallarme pretenden desentrañar todas aquellas secretas y ocultas analogías que dotan a la realidad de un sentido mucho más amplio y profundo. El lenguaje se presenta entonces como una vía de escape frente al caos y la banalidad de la vida. Ante ese mundo confuso y acelerado propio de la edad moderna, un mundo donde el cambio se convierte en la única constante, la poesía transmite un mensaje de esperanza al afirmar que, tras todo lo vulgar y aparente, existe algo más, algo que permanece inalterable, seguro, y que dota de sentido al mundo.

Es precisamente este *algo más*, lo que acaba impulsando la poesía hacia los límites del silencio y hacia el ámbito de lo inefable: el poema busca ser espacio de lo trascendente y, como tal, espacio de la Nada, del vacío, de ahí que el poema ideal para Mallarmé sea el poema en blanco. En la misma línea que Mallarmé, Juan Ramón, en su obra *Estética y ética estética*, escribe: «La sencillez, en la palabra, será aquella perfección tan absoluta en que la palabra no exista.» [JIMÉNEZ, 1967: 23]; «Escribir poesía es aprender “a llegar” a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia consciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica ese libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y transfiguración!» [JIMÉNEZ, 1967: 206-207].

Esta teorización sobre la dimensión sugerente y mágica de la palabra encuentra su culminación en las poéticas de Rimbaud (1854-1891) y Valéry (1871-1945).

Siguiendo la senda iniciada por Mallarmé, Rimbaud profundizará en el afán de ahondar en la dimensión anímica de la palabra. Por medio de su teoría sobre *L'alchimie du verbe*, el poeta se propondrá estudiar las posibles

combinaciones sonoras del lenguaje a fin de encontrar aquella fuerza de la palabra capaz de elevar al hombre hacia el Ideal. El poeta habla de elevación, de trascendencia y de voluntad de ascenso hacia un Ideal vacío que no logra concretar pero que está siempre muy presente en sus versos.

Asimismo, en *Lettres d'un voyant* (1871), Rimbaud desarrolla el concepto del poeta como *voyant*: el poeta es un vidente en tanto que es el único ser capaz de ver lo invisible y de oír lo inaudible. Así, dado que la palabra poética es capaz de descubrir los significados ocultos tras lo real, el poema se convierte en un terreno fronterizo entre lo misterioso y lo humano. Las palabras encierran dentro de sí una fuerza que va más allá de lo terreno, una fuerza que remite a un mundo que se siente tan inalcanzable como superior. En la poesía pura se crea, por medio de la palabra poética, una mística de lo real que tiene como fin vencer lo trivial, lo tradicional y cotidiano, para así adentrarse en lo sagrado. Tal y como advierte Octavio Paz en *Los hijos del limo*:

El lenguaje que habla es el lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas, en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro. Ese lenguaje es el de la poesía, no el de la razón.

[PAZ, 2008: 43]

La palabra poética se aleja de la razón, de todas aquellas significaciones superfluas vinculadas al uso que el hombre le ha ido otorgando y busca depurarse, conseguir que el lenguaje recupere su libertad y su poder creacional. Se trata de avanzar hacia la palabra bautismal, esa palabra que, al dar nombre, crea, y para ello es preciso, tal y como afirmaba Mallarmé, «decir lo nunca dicho» [FRIEDRICH, 1974: 147].

A la concepción mágica del lenguaje poético, se le suma otro de los requisitos principales de todo poeta puro: el culto a la forma. Estamos ante una poesía intelectual, precisa y medida, en la que la sensibilidad se fusiona con la razón.

En el lenguaje, la atención a la forma se traduce, como ya hemos mencionado, en una atención a la musicalidad del verso, esto es, a su vibración interna. Los poetas se convierten en receptores de las fuerzas anímicas de las palabras y tratan de transmitir las a sus versos. La palabra deviene el objeto mismo del poema y, precisamente gracias a este dominio de la sonoridad, la poesía se eleva hacia el ámbito de lo sugestivo, misterioso y mágico.

No se trata, sin embargo, de una experiencia netamente sensorial, sino también intelectual, ya que el hecho de que la palabra se aleje de su dimensión racional no significa, en modo alguno, que el poeta deba abandonarse al azar o a la escritura automática, sino todo lo contrario. El rigor debe ser absoluto porque el fin no es únicamente la consecución del placer estético, sino la creación de un lenguaje nuevo y autónomo, un lenguaje esencialmente poético y muy diferente al lenguaje de la comunicación humana. Es precisamente este dominio de la sonoridad lo que eleva a la poesía hacia el ámbito de lo sugestivo y misterioso, de lo mágico.

Esta idea estaba ya presente en Poe (1809-1849). El escritor romántico sostenía que el poema debía forjarse a partir del poder sonoro del lenguaje, que es siempre anterior al significado de las palabras. Este concepto es clave porque pone de manifiesto la necesidad de que el poema se genere a partir de la propia forma, por lo que el verdadero motor del acto poético pasa a ser esas notas semánticas superiores que se derivan de los sonidos de las palabras, y no de sus significados. Ello traerá consigo uno de los rasgos más definitorios de la lírica contemporánea: su obscuridad. El poema resulta obscuro porque, más que ser inteligible, lo que se propone es ser sugerente.

Poe, en su voluntad de ahondar en los recursos emotivos del lenguaje, se convierte en uno de los principales creadores de la tradición de la poesía pura. En 1846, el escritor norteamericano publica un ensayo que será leído y asimilado por los poetas puros franceses, se trata de *The Philosophy of Composition*. En dicho ensayo, el autor defiende que el único poema que realmente vale la pena es aquel que no se propone satisfacer el intelecto humano –el intelecto puro, la verdad-, ni tampoco el sentido moral, sino que se relaciona directamente con el gusto, esto es, con la belleza pura. Poe sostiene que el poema no puede ser

didáctico porque debe servir, única y exclusivamente, a la consecución de la belleza. Ahora bien, el escritor no entiende la belleza como algo superficial, sino como la única vía posible de acceso a lo trascendente. La contemplación de lo bello despierta en el hombre el sentimiento de lo poético, y de allí que el objetivo de todo poema sea el de crear más belleza. Citando a Poe: «El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica.» [POE, 1973: 81].

Otra de las grandes aportaciones de Poe a la poesía pura es la distinción que el autor hace entre fantasía e imaginación. Mientras que la fantasía se fundamenta en comparaciones simples de diferentes realidades superficiales, la imaginación trata de revelar, por medio de la intuición, la misteriosa relación que se establece entre las distintas partes que conforman la realidad. A propósito de esta definición que Poe da de la imaginación, Valéry escribe:

La verdad que busca Poe no puede ser captada más que por adhesión inmediata a una intuición tal que haga presente, y como sensible a la mente, la dependencia recíproca de las partes y de las propiedades del sistema que considera (...) El universo aparece construido según un plan cuya simetría profunda está, de algún modo, presente en la íntima estructura de nuestra mente.

[MARÍ, 2010: 19]

Éste es, en última instancia, el fin que persiguen los defensores de la *poésie pure*: demostrar la existencia de un principio armónico que ponga de manifiesto que, a pesar de la apariencia de caos, el universo es un todo unitario regido por miles de analogías. La palabra poética debe ser capaz de reflejar estas analogías, también conocidas como esencias.

El concepto de esencia tiene una importancia crucial en la poesía pura: lo esencial⁷ es lo que sobrevive al cambio, lo que rige el equilibrio de la vida y

⁷ Juan Ramón Jiménez, en su ensayo «Invitación a un juicio sobre la poesía actual», incluido en su obra *La corriente infinita*, escribe: «La esencia de lo absoluto (Dios, la Verdad, la Belleza, el Amor, la Poesía) es invariable. ¿Cómo no ha de serlo? Lo que puede cambiar, en poesía, por

desafía las leyes del azar. Todas las realidades que conforman el universo están dotadas de esencia, sin embargo, ésta no se manifiesta a simple vista, sino que se halla oculta tras la realidad aparental. Teniendo en cuenta que la capacidad de percepción del ser humano es siempre limitada, el hombre es incapaz de acceder a una visión global y absoluta del universo; ahora bien, valiéndose de su intuición, puede penetrar en la dimensión esencial de la vida.

En efecto, la palabra es la encargada de poner en relación el mundo mental -íntimo y subjetivo- del hombre, con las realidades exteriores; así, junto a la dimensión práctica de la palabra -su forma física y referencial- aparece también su dimensión espiritual, es decir, su capacidad de sugerencia, que es anterior a su significación misma. Ésta será la misión principal de la poesía pura: ahondar en los poderes taumatúrgicos de la palabra, en sus fuerzas sensibles.

Es en este aspecto donde la poética de Valéry (1871-1945) cobra una especial importancia. El propósito de Valéry será el de aunar, por medio del poema, la dimensión espiritual de la palabra. En palabras del poeta, escribir poesía significa: «Penetrar en aquellos estratos primigenios del lenguaje donde en algún tiempo nacieron, y pueden todavía volver a surgir, las fórmulas mágicas.» [FRIEDRICH, 1974: 239]. En Valéry encontramos reflejada, una vez más, esa ciega creencia en la dimensión mágica de la palabra y del poema. Ello no implica, en modo alguno, una desatención a la forma, sino todo lo contrario, ya que, significativamente, la palabra “fórmula” aparece junto a la palabra “mágica”. Esto significa que, para que el hechizo que supone el poema haga su efecto, el poeta debe adoptar un método análogo al que adopta un científico: debe ser riguroso y analítico, no puede dejarse llevar únicamente por la vaga intuición, ni mucho menos por lo espontáneo, sino que sus versos tienen que reflejar una concepción minuciosamente estudiada: deben ser, a la vez que oscuros, exactos⁸. Valéry es un poeta científico; su estilo, al igual que el de su

ejemplo, es la sustancia, la forma comunicante, en cuanto a calidad expresiva.» [JIMÉNEZ, 1961 : 217].

⁸ Fiel a esta idea, Juan Ramón, en *Ideología*, escribirá: «Que una poesía sea espontánea, no quiere decir que, después de haber surjido ella por sí misma, no haya sido sometida a espurgo por la conciencia. Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente.» [JIMÉNEZ, 1990: 67].

maestro Mallarmé, es siempre razonado, prescinde de lo instintivo para ahondar en lo analítico, y de ahí que sea calificado por muchos como un poeta intelectual.

Por último, para completar esta breve aproximación al panorama de la poésie pure francesa, cabe que nos refiramos a las teorías de Henri Brémond (1865-1933). El 25 de octubre de 1925, el Abate Brémond pronunció una conferencia titulada *La poesía pura*. Dicha conferencia suscitó una gran polémica porque, en ella, Brémond situó a la poesía pura en el ámbito de lo inefable y lo místico: «Ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura» [AZAM, 1986: 144]. De este modo, Brémond diferencia la poesía del poema: mientras que el poema se forma con palabras y, por consiguiente, es tangible, la poesía es, por esencia, inefable y misteriosa, por lo que todo intento de revelar el misterio supone corromperlo. Por ello, la verdadera poesía pura es, según el Abate, la poesía del silencio: el silencio es el reflejo directo de lo trascendente.

Estas consideraciones de Brémond son fundamentales porque evidencian la doble interpretación que recibe el concepto de poesía pura: por un lado, la interpretación más conceptual y simbolista, representada por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Valéry; por otro lado, la interpretación más mística, en la línea de la poesía del silencio defendida por Brémond.

Esta doble interpretación de la poesía pura resulta clave para entender la recepción que la poesía pura tuvo en España y cómo ésta fue interpretada.

I.II.: Recepción de la poesía pura en España: camino de la reflexión purista

La irrupción de la poesía pura en España fue tardía, ya que no fue hasta principios de 1920 cuando se hizo evidente la necesidad de modernizar las letras españolas abriéndolas al contexto europeo. José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez fueron quienes mejor supieron diagnosticar el retraso de la poesía española, que ellos atribuyeron al anquilosamiento de la generación anterior: España se encontraba totalmente asilada de la modernidad europea. Por ello,

tanto Ortega como Jiménez vieron en el grupo de jóvenes poetas españoles que a principios de los años veinte empezaban a escribir, la única esperanza para despertar a la poesía española del largo letargo en el que se encontraba.

Con su *Deshumanización del arte* (1925), Ortega y Gasset inauguró en España un debate que en el resto de Europa ya llevaba años siendo vigente: el debate sobre la inutilidad del arte. En dicho ensayo, el filósofo sostiene que, progresivamente, el arte tiene que ir desprendiéndose de todos los sentimientos humanos, al tiempo que renuncia a emular la realidad. Así pues, según Ortega, la única ética a la que debe atenerse el arte es aquella de la propia estética, en otras palabras, lo conceptual y lo simbólico deben primar, siempre, sobre lo sentimental.

Si bien la teoría de Ortega y Gasset no comparte plenamente las ideas defendidas por los poetas puros franceses, sí que podemos advertir ciertas concomitancias entre ambas teorías, tales como la defensa de la autonomía del arte, según la cual el poema se justifica por sí mismo y no necesita ninguna razón de ser más allá del puro placer estético, y la afirmación de un arte de minorías que parte de la premisa de que el verdadero arte sólo puede ser apreciado por un determinado sector social, una minoría especialmente dotada.

La teoría expuesta por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* influyó notablemente sobre los poetas del 27; una generación de jóvenes cosmopolitas, viajeros e inquietos que, unidos por la amistad y tutelados por Juan Ramón Jiménez, emprendieron el proceso de modernización de la lírica española. El poeta moguerense quedó fascinado por el entusiasmo de estos jóvenes poetas que, casi a diario, y en un afanoso ir y venir, acudían a su apartamento en busca de su consejo. Vencer la timidez y presentarse ante el maestro era la prueba de fuego a la que todo aspirante a poeta debía someterse.

Juan Ramón Jiménez, en una carta escrita en diciembre de 1919 que dirige a Manuel García Morente – quien fuera director de la *Colección Universal* de la editorial Calpe- escribe unas palabras que evidencian el acercamiento del poeta a la poesía pura:

«Me expresó su deseo de que yo eligiese, con un punto de vista popular, aquellas [poesías] que, por su “espontaneidad y sencillez”, pudieran llegar más fácilmente a todos. Puesto a escojerlas, lo que yo tengo por más sencillo y espontáneo de mi obra, coincidía siempre, como yo creo natural-y por esto acepté su amable proposición-, con lo más depurado y sintético [...] ¿Qué es, entonces, sencillez y qué espontaneidad? Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin «esfuerzo». Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos sólo puede ser fruto de la plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto [...] De otro modo, volviendo a la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado».

[JIMÉNEZ, 2012: 126]

La poesía pura es, para Juan Ramón Jiménez, una poesía sencilla, depurada y sintética. Estos tres adjetivos se corresponden perfectamente con la noción de poesía pura expuesta por los representantes de la poésie pure francesa. Sin embargo, Jiménez añade un adjetivo más que debe ser tenido en cuenta porque es precisamente este adjetivo el que marcará la diferencia fundamental entre la poesía pura juanramoniana y la poésie pure: la poesía pura, para el poeta moguereno, debe ser espontánea. Juan Ramón Jiménez rechaza la idea de que la poesía sea resultado, exclusivamente, del dominio de la técnica porque, para nuestro autor, la poesía está muy lejos de las ciencias exactas, de la química y de la matemática; la poesía ha sido, y debe seguir siendo, fundamentalmente humana.

En este punto, Juan Ramón Jiménez no sólo se distancia de la poética de los franceses, sino también de la teoría de Ortega. Citando a Blasco Pascual:

[Juan Ramón Jiménez] No cree en la poesía resultante de la combinación química de elementos puros, o simples, aislados mediante un selectivo análisis previo. El ideal de pureza de Juan Ramón no reviste nunca una acepción química, sino metafísica. En efecto, Juan Ramón, si bien leía y conocía bien los versos de Valéry, no compartía la afirmación del poeta francés: «Poesía pura es matemática y es química».

[BLASCO PASCUAL, 1981:182]

Nos encontramos, por lo tanto, ante dos acepciones diferenciadas del concepto de poesía pura: mientras que Ortega, en comunión plena con los movimientos de Vanguardia y la poesía pura francesa, defiende un arte deshumano, libre de cualquier emoción que no sea netamente estética, Juan Ramón Jiménez se inclina por una poesía en la que se abstraiga lo superfluo y anecdótico sin que por ello deje de ser, ante todo, humana.

Se produce una división interna en el seno de la Generación del 27. Mientras que Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca se aproximan a la concepción orteguiana de la poesía pura y se convierten en los principales exponentes de la poesía vanguardista española, Pedro Salinas y Jorge Guillén se unen a la poesía rehumanizada defendida por Juan Ramón. No obstante, los jóvenes del 27 consiguen encontrar un punto de unión entre estas dos visiones de la poesía pura: Luis de Góngora. En efecto, durante los años veinte, los jóvenes poetas españoles se afanan por definir un nuevo ideal de poesía que, si bien recibe la clara influencia de la tradición de la poesía pura francesa, encuentra en Luis de Góngora su máximo referente. El autor de las *Soledades* les ofrece una poesía estéticamente depurada y contenida en cuanto a la expresión del sentimiento se refiere; una poesía que se halla en las antípodas de la tradición estética del siglo XII. Así, la celebración en 1927 del acto conmemorativo a propósito del tricentenario de la muerte del poeta cordobés será considerado como el acto fundacional de la generación del 27.

El acercamiento por parte de los jóvenes del 27 a este tipo de poesía elitista en la que lo conceptual prima por encima de lo sentimental –una poesía muy en la línea de Valéry- hace que, en 1929, Antonio Machado critique duramente el acercamiento de los jóvenes poetas españoles hacia un modo de poetizar que él considera frívolo y excesivamente formalista:

Esa juventud me parece [...] pobre en promesas de personalidades ingentes... [...] no son, como los simbolistas, hondos y turbios, sino a la manera de su maestro Valéry, claros y difíciles [...]. A mi juicio, [...] están más o menos contaminados del barroco francés – cartesianismo rezagado-, que representa el susodicho Valéry. De este poeta no han de aprender mucho.

[MACHADO, 1964: 833]

Juan Ramón Jiménez coincide con Machado⁹ en señalar los peligros que conlleva esta poesía excesivamente conceptual y tendiente a lo deshumanizado. Antonio Machado entiende la poesía pura en términos diametralmente opuestos: rechaza el hermetismo de la poesía pura y avanza hacia la creación de una poética en la que el sentimiento –el amor, el dolor, la tristeza, la alegría, etc.– tiene una importancia fundamental. En palabras de Aurora de Albornoz: «La mejor poesía de Juan Ramón nos llega por vía emotiva, como era su máxima aspiración, aunque transmita una problemática y unos sentimientos a veces muy complejos» [ALBORNOS, 2008: 63]. El propio Juan Ramón alerta a los jóvenes poetas de los peligros que conllevan las poéticas de vanguardia; así, en una carta que envía a Gerardo Diego en septiembre de 1927, Jiménez escribe:

Esa poesía llamada de Vanguardia que ha durado ocho o diez años y ya está vieja y chocha no ha servido más que para confundir valores verdaderos con falsos, para poner a tontos como Cocteau en un lugar que no es suyo. La poesía será siempre integral: suma de todos los valores: pensamiento, sentimiento, imagen, color, música, emoción. Todos estos [espacio en blanco] no son más que desintegradores de la poesía.

[JIMÉNEZ, 2012: 472]

De todos los poetas del 27, el primero que supo entender y trasladar a sus versos la concepción que Jiménez tenía de la poesía pura fue Pedro Salinas. El poeta madrileño se unió a Jiménez en su afán por encontrar una poesía esencial, depurada en su forma pero, al mismo tiempo, humana; un ideal de poesía que, sin caer en lo anecdótico o excesivamente sentimental, volviese a centrar su atención en el sentir humano. Se trata de una poesía reflexiva que se opone a la frivolidad y al sinsentido que defienden las corrientes de Vanguardia.

Tal vez, el aspecto en el que más coincide el ideal de poesía pura juanramoniana con la poesía pura francesa es en la común afirmación de los

⁹ Machado, en la «Poética» que escribe a propósito de la célebre *Antología* de Gerardo Diego vuelve a pronunciarse en contra de la intelectualización de la poesía motivada por la excesiva importancia que, a su modo de ver, otorgan los jóvenes poetas al concepto: «Me siento algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva». [DIEGO, 2007: 24].

poderes taumatúrgicos del lenguaje, es decir, en la capacidad que tiene la palabra poética de descubrir las secretas relaciones que se establecen entre el mundo concreto y el mundo espiritual¹⁰. Sin embargo, mientras que los líricos franceses centran su atención en la musicalidad de la palabra y en las fuerzas impulsivas y anímicas del lenguaje, llegando a afirmar que el poema no tiene que ser necesariamente inteligible, tanto Jiménez como Salinas se preocupan, ante todo, por el contenido del poema, es decir, por la idea que comunica, y huyen de toda abstracción. El propio Juan Ramón, escribe en *Ideología*:

El sufrimiento que me produce la pasión de pensar es inmenso, porque no me contento con la ideología abstracta sino que necesito la representación real, la composición de lugar, hasta los accidentes más pequeños -hora, color, clima, olor, sonido, distancia- de cada pensamiento o cada ensueño.

[JIMÉNEZ, 1990: 35]

Así, mientras que Mallarmé afirma que: «Los versos no se hacen con ideas sino con palabras», nuestros poetas se aferran al concepto, a la idea pura: «La idea pura y en la idea pura/ el mañana, la llave/ -mañana- de lo eterno», leemos en *El Contemplado* [SALINAS, 2007: 581].

El culto a la musicalidad propio de la poesía francesa se sustituye por una firme voluntad de encontrar aquella palabra capaz de expresar el concepto con el mayor rigor posible, de ahí que los versos de Juan Ramón Jiménez y los de Pedro Salinas resulten mucho menos oscuros que los de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Valéry. Tanto para Jiménez como para Salinas, es preciso avanzar hacia el hallazgo de la palabra exacta: «¡Palabra justa y viva/ que la vida interior brota» [JIMÉNEZ, 2005: 605].

¹⁰ En uno de los aforismos de *Ideología*, Juan Ramón escribe: «En literatura, a veces, las ideas parecen desprovistas de sentido, y se pasa sobre ellas livianamente; un día, por una coincidencia entre un acto de la vida y la idea literaria, ésta se abre como un tesoro» [JIMÉNEZ, 1990: 77].

I.III.: Conclusiones

Llegados a este punto, resulta evidente que existen dos visiones muy diferenciadas de la poesía pura: la poésie pure francesa y la poesía pura española¹¹. Si bien ambas tienen en común una creencia en la dimensión mágica y trascendente de la vida, presentan, a su vez, notables rasgos diferenciales.

En primer lugar, mientras que los poetas franceses defienden una poesía hermética y elitista que prioriza el ingenio a la inteligibilidad, Juan Ramón Jiménez propone rehumanizar la poesía, es decir, huir de la frivolidad que conllevan las poéticas de vanguardia e ir más allá de todo formalismo.

Nuestro poeta defiende una poesía conceptual y, al mismo tiempo, sentimental; atenta tanto a la idea como al sentimiento. En segundo lugar, para los poetas españoles, igual que para los poetas franceses, el culto a la forma sigue siendo importante, pero no se trata de exaltarla o de otorgarle un protagonismo absoluto, sino todo lo contrario: se trata de hacerla desaparecer con el fin de que llegue a fusionarse plenamente con el propio contenido del poema.

Tal y como advierte Juan Ramón Jiménez en el Prólogo a la *Segunda Antología poética*, el poema debe aspirar a: «aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer dejando existir solo el contenido, ser ella el contenido» [JIMÉNEZ, 1990: 273]. En la misma línea, Juan Ramón incluye en *Ideología* el siguiente aforismo: «Los que dicen que no creen en la forma son los mismos que

¹¹ Zenobia Camprubí, esposa del poeta, tomó apuntes de las clases que Juan Ramón impartió en la Universidad de Río Piedras (San Juan de Puerto Rico) sobre el Modernismo. Dichos apuntes -recogidos y editados bajo el título *El Modernismo. Apuntes de Curso (1953)* [JIMÉNEZ, 1999]- resultan muy valiosos porque evidencian algunas de las consideraciones fundamentales del poeta sobre el Modernismo; una corriente que, según cual sea el país de recepción, recibe diferentes nombres y que, sobre todo, no puede entenderse como escuela rígida, sino como un movimiento amplio en el que caben diferentes sensibilidades, escuelas y opiniones. No obstante, a pesar de esta apertura de la corriente modernista, el epicentro del movimiento lo encontramos en Francia. Citando a Juan Ramón: «Pero el hecho es que los escritores más importantes, después de Baudelaire, muerto Baudelaire, fueron Mallarmé, Verlaine y Rimbaud que eran tres discípulos de Baudelaire. Rimbaud tomó la parte que llaman los franceses “bizarre” un poco escabrosa; Verlaine tomó el sentimentalismo; Mallarmé tomó lo intelectual. Como Poe, Baudelaire era un poeta intelectual y un poeta sentimental al mismo tiempo.» [JIMÉNEZ, 1999: 59].

por su torpeza hacen pensar más en ella. La forma, para que no exista, para que no se sienta, para que no se crea en ella, ha de ser tan perfecta, que no exista.» [JIMÉNEZ, 1990: 48].

Así, mientras que los representantes de la poesía pura centran toda su atención en los aspectos formales del poema, para Jiménez la forma perfecta es aquella que no se deja ver, que no siente. En palabras de Miguel Ángel García:

La forma se anula en Juan Ramón, trata de borrarse para dejar libre la esencia poética. O lo que significa lo mismo, la forma se hace idea, pero a la vez la idea se hace forma, se erige en la única forma del poema desnudo. Realmente, Juan Ramón Jiménez no fue nunca (pese a todo este kantismo reelaborado fenomenológicamente que hay detrás de él) un constructivista puro al estilo de Valéry. No cargo su poesía del lado de la perfección formal sino del lado del espíritu, del lado de la esencia.

[GARCÍA, 2002: 197]

Al centrar su atención en el contenido más que en la forma, Juan Ramón Jiménez se vincula con la poética de Gustavo Adolfo Bécquer¹². El autor de *Rimas* se convierte en un auténtico visionario de la poesía pura española al defender un ideal de poesía esencial y depurada que centra su atención en la idea y el sentimiento. Lo importante, para Bécquer, es la idea que emociona, aquella que es capaz de despertar el sentimiento y de abrir el intelecto humano hacia nuevas realidades. Por ello, lo que percibe el poeta en el momento de la inspiración poética son: «Ideas sin palabras/ palabras sin sentido:/ cadencias que no tienen/ ni ritmo ni compás». Para el autor de *Rimas*, la poesía existe fuera del poema –en la naturaleza, en los sentimientos, etc.-; de este modo, Bécquer establece una clara diferenciación entre poema y poesía: el poeta no crea la poesía porque la poesía existe por sí misma, con independencia al poeta que la percibe. El poeta se convierte, de este modo, en un mediador hábil capaz de

¹² En *Ideología*, Juan Ramón Jiménez se refiere a la poética de Gustavo Adolfo Bécquer en los siguientes términos: «Si las entrañas tuvieran su propia voz, sería con la que hablaba Bécquer. Cada rima parece que tiene sístole y diástole como un corazón descubierto que va a encogerse si le tocamos. Como son las entrañas del alma, las rimas viven sin descomponerse.» [JIMÉNEZ, 1990: 69].

encontrar las palabras exactas que consigan salvar el abismo existente entre la idea, la poesía, y la forma, el poema.

Notablemente influenciado por la teoría poética de Gustavo Adolfo Bécquer¹³ y contradiciendo los postulados de la poésie pure francesa, Juan Ramón Jiménez sienta las bases de la poesía pura española: no se trata de avanzar hacia una poesía irreal y deshumana, sino todo lo contrario: lo impuro no es lo real, sino lo superficial, es decir, lo que el ser humano percibe externamente de forma irreflexiva; de hecho, incluso las emociones directamente expresadas pueden ser impuras. Así pues, durante el proceso de composición del poema, el poeta debe adoptar una actitud vigilante y plenamente consciente que le lleve a buscar la exactitud, la palabra precisa que aprese el concepto: («¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!») [JIMÉNEZ, 2005: 377], leemos en *Eternidades*; es más, la palabra misma se convierte en generadora de conceptos en tanto que descubre nuevas realidades, realidades íntimas: («Que mi palabra sea/ la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente») [JIMÉNEZ, 2005: 377]. La palabra otorga concreción a la realidad paralela y trascendente que subyace tras el mundo material y la hace corpórea¹⁴.

La poesía invita al recogimiento, a la reflexión y a la quietud, supone un descenso hacia la interioridad del hombre, hacia los secretos hontanares de su conciencia; por lo tanto, la reflexión, en todo poema, resulta fundamental. Las emociones deben estar presentes en el poema porque, tal y como advierte Amado Alonso en su libro titulado *Materia y forma en poesía*: «lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición [...] El sentido poético de una realidad es siempre de naturaleza

¹³ Citando a Eugenio Florit, en su ensayo que lleva por título: «La poesía de Juan Ramón Jiménez»: «Bécquer es [el autor] que más se acomoda a la inquietud del espíritu del poeta de Moguer, que ve en la delicadeza, vaguedad y lenguaje musical del de Sevilla el aire en que mejor respira. Además, ya por entonces, en esos años de su juventud, J.R.J lee y aprovecha la lectura de los franceses (Verlaine, Samain, Rimbaud) y de algunos poetas alemanes (Goethe, Holderlin), ingleses (Shakespeare, Shelley, Browning) o italianos (Dante, Petrarca, Carducci, D'Annunzio), sin olvidar los suyos, los españoles como San Juan de la Cruz, el Romancero, Góngora, Rosalía de Castro, y siempre, Bécquer.» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981:18].

¹⁴ En los versos de Pedro Salinas también veremos esta actitud nominalista claramente reflejada.

sentimental, no racional, y consiste simplemente en una coherencia necesaria entre ella, tal como es presentada, y el modo de sentimiento de que es expresión» [ALONSO, 1986: 11-12].

Si bien, en un primer momento, los poetas del 27 –especialmente Guillén y Salinas – se aproximan a la estética de los movimientos de vanguardia en sintonía con la obscuridad intelectualista defendida por Valéry¹⁵ y los demás representantes de la poésie pure, poco a poco se irán acercando, cada vez más, a la poesía pura rehumanizada que defiende Jiménez.

De este modo, tanto Salinas como Guillén se verán influenciados por la poesía pura en su doble acepción: por un lado, el hermetismo y el tecnicismo de los poetas franceses y, por otro lado, la poesía esencial y humana defendida por Juan Ramón Jiménez. Así, mientras que de los poetas franceses heredan el rigor formal, un culto a la forma que trae consigo una poesía lógica y altamente medida, de Juan Ramón Jiménez heredan una poesía reflexiva que refleja una visión trascendente de la vida, una poesía con alma.

También Gerardo Diego se aproximará a la concepción de poesía pura defendida por Jiménez y por algunos de sus compañeros de generación. El poeta cántabro sostendrá que: «el hombre es la medida de todas las cosas poéticas. Lo poético no existe sino porque existe el hombre» [DIEGO, 2007: 56]. En este sentido, lo poético no está restringido a unos determinados temas o emociones, sino que cualquier faceta de la realidad es susceptible de ser poetizada. Ahora bien, tal y como advierte Diego, que sea humana no implica necesariamente que sea sentimental, sino todo lo contrario: estamos ante una poesía emotiva, sí, pero de una emotividad siempre contenida, regida no sólo por el sentimiento, sino también por la razón: «Queremos una poesía humana y, por lo tanto,

¹⁵ Paul Valéry siempre fue uno de los poetas más admirados por Jorge Guillén y Pedro Salinas. Guillén conoció a Valéry en 1921, cuando trabajaba como lector de español en la Sorbona. Unos años más tarde, en 1929, tradujo *Cementerio marino*, obra que influyó notablemente en su concepción de la poesía. Por su parte, en 1945, Salinas escribió un ensayo titulado *Lamparilla a Paul Valéry* (publicado en: *Ensayos completos*, Pedro Salinas Cátedra, 2007, pp.1387-1391). La admiración de Salinas por Valéry queda reflejada en el epistolario del poeta madrileño, donde Salinas se refiere a algunos de sus encuentros con el poeta francés y habla de la visita del poeta a España.

inteligente –pero no intelectual-, razonable- pero por razones no lógicas, sino poéticas-, viva, despierta, consciente (perdonen los surrealistas)» [DIEGO, 2007: 57]. Esta distinción que hace Diego entre poesía inteligente y poesía intelectual resulta fundamental para entender la poesía pura defendida por Juan Ramón: en poesía, sentimiento e inteligencia, *Razón y amor, Fábula y signo*, juegan a la par y en perfecto equilibrio. La realidad material, lo tangible, se pasa por el filtro de la realidad sensible y emocional y cobra de este modo un sentido nuevo, más humano y, a la vez, más poético. Ello, como veremos, dará lugar a versos emotivos, sí, pero nunca desgarrados, sino siempre contenidos. En palabras de Aurora de Albornoz: «para Juan Ramón la poesía es siempre instinto interpretado por la inteligencia. El instinto, que “manda”, o que “es todo ojos”, no llegará, por sí solo a plasmarse en poesía; la inteligencia que, al decir del poeta, “no sirve para guiar el instinto, sino para comprenderlo”, es imprescindible para que la poesía llegue a serlo.» [ALBORNOS, 2008: 64].

En su voluntad de unir lo sentimental con lo racional, los poetas tienen que dominar el sentimiento para ser capaces de transformar la intuición en conocimiento. Es precisamente esta contención la que les otorga un mayor valor poético: se prescinde de lo anecdótico y de lo circunstancial para ahondar hacia una verdadera reflexión sobre el sentimiento.

Por lo tanto, esta tendencia no puede entenderse nunca como una voluntad de deshumanizar el arte o de desproveerlo de cualquier atisbo de emotividad, sino todo lo contrario: para que el poema pueda resultar verdaderamente emotivo, debe evitar caer en el sentimentalismo y, para ello, es necesario intelectualizar el sentimiento, racionalizarlo. Así pues, emoción y concepto no siempre son términos antitéticos o excluyentes, sino que a menudo pueden ser complementarios. Tal y como advierte el autor de *Estética y ética estética*: «La poesía, el mismo arte no puede ser menos ni, sobre todo, más que auténtica emoción y forma (sin más ni menos, insisto) completa» [JIMÉNEZ, 1967: 205].

Como bien señala Juan Larrea: «Inteligencia y sensibilidad son enemigos, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen. Ése y no otro es su campo de refriega» [op.cit.:

DIEGO, 2007: 280]. En efecto, no se trata de convertir el poema en espacio de problematización o de debate entre razón y sentimiento, sino, tal y como advierte Pedro Salinas en la *Poética* que escribe para la *Antología* de Gerardo Diego, en espacio de luz: «Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad» [op.cit.: DIEGO, 2007: 222]. El concepto ilumina, y ésta es precisamente la misión del poema: atravesar lo oscuro de lo real y otorgarle luz, clarificar la mirada y revelar parte del misterio: «Mientras haya/ sombras que la sombra niegan/ pruebas de luz, que es luz/ todo el mundo, menos ellas» [op.cit.: DIEGO, 2007: 7]. Para Salinas todo poema digno debe acabar en iluminaciones. Ésta es en última instancia la función de la poesía: atravesar lo oscuro de lo real, el mundo de las tinieblas, e infundir luz para clarificar la mirada del hombre y posibilitar la revelación del misterio. La similitud con la experiencia mística resulta en este sentido más que evidente.

CAPÍTULO II:

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: EL MAESTRO QUE DEJÓ DE SERLO

II.I. Introducción

Durante años, el domicilio número 8 de la calle Lista de Madrid fue testigo de numerosos y fructíferos encuentros entre escritores. Eran, en su mayoría, jóvenes poetas que acudían allí llamando a la puerta del que consideraban como uno de sus mayores maestros: Juan Ramón Jiménez.

Acudían a él con cierto nerviosismo, interrumpiendo el silencio del tranquilo apartamento al que, en diciembre de 1921, Juan Ramón y Zenobia habían decidido mudarse huyendo de la ruidosa calle Conde de Aranda. El poeta los recibía con interés y entusiasmo, consciente de que el futuro de la poesía española dependía de estos jóvenes, y no dudaba en ofrecerles su ayuda y tutelaje. Los «buenos nuevos», como cariñosamente él los llamaba, encontraban en Juan Ramón un padre, un maestro, un consejero dispuesto a guiarles en sus inicios. Ellos le respetaban, pero, sobre todo, le admiraban; apreciaban no sólo al poeta, sino también al hombre, un hombre cuya conducta consideraban ejemplar. Juan Ramón Jiménez era, sin lugar a duda, el maestro a seguir, el poeta que había sido capaz de superar los límites de la poesía modernista y que había logrado avanzar hacia la consecución de un ideal de poesía depurada y esencial.

Durante los años veinte, Juan Ramón Jiménez prestó una atención especial a la juventud literaria española; sin embargo, es bien sabido que, con el paso de los años, la relación del poeta con sus contemporáneos se deterioró hasta llegar al extremo del insulto, el reproche y la descalificación constante.

La admiración inicial que los representantes de la juventud literaria española profesaban por Juan Ramón Jiménez cedió paso al desprecio más absoluto: le trataron de loco, de puritano, de engreído y de endiosado. De este modo, Juan Ramón dejó de ser el referente de la joven poesía y pasó a convertirse en su verdadero antagonista. Fueron muy pocos los poetas que se mantuvieron leales al maestro de la generación.

Juan Ramón se sintió profundamente ofendido y traicionado por aquellos poetas a los que él consideraba como sus discípulos, especialmente por Pedro Salinas, Jorge Guillén y José Bergamín. A lo largo de toda su trayectoria vital y poética, el poeta moguerense reivindicó de forma enérgica la fuerte impronta que su poética tuvo sobre los versos de los jóvenes del 27. Tal es así, que, en la Sala dedicada a Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Río Piedras, en San Juan de Puerto Rico, se custodian numerosos documentos en los que el poeta se refiere a su polémica relación con los jóvenes poetas. En dichos documentos, Jiménez alza la voz, principalmente, contra Salinas, ya que está convencido de que el poeta madrileño fue el principal responsable de que los miembros del veintisiete se volvieran en su contra.

A lo largo de este capítulo, trataremos de ofrecer una visión clara de cuál fue el papel que asumió Jiménez en el nacimiento de la generación y analizaremos el paulatino distanciamiento de los jóvenes poetas respecto a su maestro. A la hora de entender en profundidad qué fue lo que sucedió, los epistolarios nos resultan de gran ayuda. A través de las cartas, conocemos, de viva voz, cuál fue el detonante de esta enemistad, al tiempo que nos permiten descifrar qué hechos contribuyeron a que este distanciamiento fuese definitivo. En concreto, junto al epistolario de Juan Ramón Jiménez, cobra una especial relevancia la correspondencia que, durante casi treinta años, intercambiaron incesantemente Pedro Salinas¹⁶ y Jorge Guillén¹⁷. Fraternalmente unidos, ambos poetas se aproximaron y se distanciaron de Juan Ramón Jiménez de una forma casi paralela.

¹⁶ El epistolario de Pedro Salinas constituye uno de los epistolarios más extensos y completos del siglo XX. El poeta, firme defensor del género epistolar, escribió centenares de cartas en su mayoría dirigidas a tres personas que tuvieron una importancia crucial en su vida: su esposa, Margarita Bonmatí; su amante, Katherine Whitmore, y su amigo y compañero de generación, Jorge Guillén.

¹⁷ Como bien advierte Jean Cross Newman en la biografía que escribe sobre Pedro Salinas en abril de 2004, titulada *Pedro Salinas y su circunstancia*: «A la hora de redescubrir a Salinas todos los caminos conducen a Guillén, algo más joven que él y constantemente unidos en los años veinte, como si cada uno fuera poéticamente parte del otro» [CROSS, 2004: 30].

Las cartas humanizan a los autores y los hacen más cercanos: nos muestran sus debilidades y sus temores, sus inseguridades y sus tristezas; también sus alegrías, sus esperanzas, sus proyectos e ilusiones. Viajamos con ellos a los sitios en los que estuvieron y conocemos su rutina, su día a día. También nos adentramos en su mundo más íntimo, esto es, en su personal modo de entender el amor y la amistad. Por medio de las cartas, conocemos sus opiniones respecto a la política, la angustia que en ellos suscita la guerra, cómo sobrellevan la soledad del destierro y cómo, desde el exilio, siguen en todo momento pendientes de la realidad española.

Ahora bien, la importancia de dichos epistolarios no radica únicamente en su indudable valor autobiográfico, sino también a su valor histórico y, por supuesto, literario. Las cartas nos ofrecen infinitas referencias históricas que permiten testimoniar, de forma fidedigna, el que fuera uno de los períodos más convulsos y trágicos de la historia de España: la guerra civil. Asimismo, desde un punto de vista literario, el valor de las epístolas es inestimable ya que éstas describen un período de extraordinaria importancia en la historia de la poesía contemporánea: la generación del 27, considerada por muchos como la edad de plata de la literatura española, la mejor época literaria después del Barroco.

Así pues, a través de los epistolarios podemos revivir de un modo apasionado e inmediato, el surgimiento de la generación, los primeros pasos poéticos de sus integrantes, sus encuentros y desencuentros, etc.

Junto a los epistolarios, las autobiografías se convierten igualmente en documentos valiosísimos. Si bien es cierto que, a excepción de *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, no se ha publicado el diario o la autobiografía de ningún escritor de la generación del 27¹⁸, en el 2014 la Residencia de

¹⁸ Si bien no contamos con las autobiografías de los poetas del veintisiete, sí que se han salido a la luz diversas biografías. Por citar algunas de ellas: *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, escrita por José Luis Ferris en 1960 y reeditada en el 2002 por la editorial Temas de hoy; *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, escrita por Ian Gibson en 1994, reeditada en 2011 por la editorial Crítica; la biografía sobre Luis Cernuda que Luis Antonio de Villena publicó en el 2002 en la editorial Omega, la de Pedro Salinas, escrita por Jean Cross Newman y publicada en 2004 bajo el título *Pedro Salinas y su circunstancia* por la editorial

Estudiantes publicó el primer volumen del ambicioso proyecto autobiográfico que Juan Ramón Jiménez proyectó a lo largo de toda su trayectoria: *Vida*¹⁹. Los documentos autobiográficos que Juan Ramón pretendía incluir en *Vida* resultan de gran valor a la hora de entender el conflicto del poeta con los miembros de la joven generación.

Juan Ramón, víctima siempre de profundas depresiones que lo abocaban a largos períodos de inactividad poética, no llegó nunca a concluir *Vida*. De hecho, tal y como él mismo reconoció, debido precisamente a las continuas crisis que padecía su autobiografía estaba destinada a quedar inconclusa. Tras cada depresión, el «yo» del poeta cambiaba y se redefinía, y ello le obligaba a revisar, modificar y reestructurar sus escritos, una y otra vez, sin llegar nunca a una versión definitiva de los mismos: «Si yo estuviera sano, escribe el poeta onubense, sería uno de los hombres más grandes del mundo. Soy un preso de mí mismo en un reino perdido que pudiera conquistar. ¡Abierto está ante mí el secreto, pero la debilidad me retiene y no puedo ir!» [JIMÉNEZ, 2014: 644]²⁰. Juan Ramón repite esta misma idea en uno de los aforismos de *Estética y ética*: «Soy mártir del perene proyecto fujitivo.» [JIMÉNEZ, 1967: 264].

Páginas de espuma; y la biografía *Luis Cernuda: Años de exilio (1928-1963)*, escrita por Antonio Rivero Taravillo en el 2011 en la editorial Tusquets editores.

¹⁹ Juan Ramón Jiménez comenzó a idear *Vida* en 1923. Inicialmente, el libro no tenía una intención autobiográfica, sino que pretendía ser un ambicioso proyecto de ordenación de la totalidad de su obra. Por medio de *Vida*, Juan Ramón deseaba otorgar a su poética una unidad que pusiese de relieve su condición de obra total. Al mismo tiempo, el poeta se propuso demostrar la evolución de sus versos a fin de evidenciar la importancia decisiva que dichos versos tuvieron en la posterior evolución de la poesía española. Sin embargo, a medida que avanzaba en su tarea ordenadora, Juan Ramón comprendió que su obra y su vida caminaban de la mano y formaban una unidad indisoluble que era necesario respetar. Fue entonces cuando, sin olvidar en ningún momento su propósito inicial, el poeta decidió otorgar a *Vida* una intencionalidad autobiográfica por medio de la inserción en la obra de numerosos textos en prosa en los que el autor se propuso hablar de los aspectos más importantes de su vida: sus recuerdos de infancia, la muerte de su padre, su estancia en el sanatorio, sus inicios como pintor y poeta, sus numerosos enamoramientos, el primer encuentro con Zenobia, su viaje a América, su papel en la vida literaria española y su relación con los demás poetas, etc. Dichas prosas irían intercaladas entre una amplia selección de poemas, traducciones, ensayos, críticas y epístolas.

²⁰ Todas las citas al epistolario de Juan Ramón Jiménez incluidas en este estudio se han obtenido a partir del epistolario de Juan Ramón Jiménez editado por Alfonso Alegre Heitzman y publicado en 2012 en Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Pese a la certeza de que el titánico proyecto que constituía *Vida* quedaría inevitablemente inconcluso, la redacción de su autobiografía se convirtió en una verdadera terapia para Juan Ramón, ya que la ordenación de sus versos y la redacción de fragmentos autobiográficos le ayudaron a ordenar sus recuerdos y a reforzar su identidad, algo que para él era fundamental.

Tal y como señalan Mercedes Juliá y M.^a Ángeles Sanz Manzano, editoras de *Vida*, el libro ideado por Juan Ramón no pretendía en modo alguno seguir la estructura clásica de un diario, sino que, como hiciera Jean-Jacques Rousseau en *Confesiones* (1765-1770), Juan Ramón quiso incluir en su autobiografía diferentes géneros literarios: epístolas, narraciones, poemas, críticas, traducciones, etcétera. Por medio de *Vida*, Juan Ramón Jiménez buscaba revivir determinados momentos de su pasado para, con este pretexto, poner de manifiesto la continua evolución de su obra y evidenciar, de este modo, como su vida y su obra corrían de la mano. Ricardo Gullón, en *Conversaciones con Juan Ramón*, recoge unas palabras muy significativas pronunciadas por el poeta, las cuales permiten demostrar cómo la poesía formaba parte de lo más íntimo y profundo de su ser: «Soy un poetizador y llevo la poesía conmigo: quisiera tenerla al día en mi exigencia de cada momento, que es cosa muy distinta de tenerla a la moda» [op.cit.: GULLÓN, 1958: 82].

Al mismo tiempo, el autor pretendía valerse del libro para aclarar malentendidos, defenderse de las críticas que otros vertían sobre él y, a su vez, evidenciar cómo su obra poética había influido en la obra de muchos de sus coetáneos²¹. Juan Ramón Jiménez sentía que el trato que había recibido por parte de los jóvenes poetas era injusto y consideraba *Vida* como el medio perfecto para hacer frente a aquellos discípulos desleales a los que él había

²¹ A lo largo de su vida, Juan Ramón Jiménez esbozó más de un centenar de índices para la organización de los textos que debían formar parte de *Vida*. Pese a que el poeta nunca llegó a definir el modelo final, en la mayoría de los índices Juan Ramón expresa su deseo de incluir en *Vida* las secciones *Fusión y confusión*, *Artes a mí*, *Poemas a mí* y *Mi eco mejor*. Dichas secciones irían destinadas a nombrar y mostrar, por medio de ejemplos concretos, las influencias que él había recibido a lo largo de su trayectoria poética. A su vez, el autor pretendía precisar el eco que su obra poética había tenido sobre sus coetáneos, reivindicando de este modo su absoluta centralidad en la historia de la poesía española contemporánea.

guiado en sus inicios pero que, con el paso de los años, habían llegado a ser sus más fervientes enemigos.

El poeta moguerense se propuso demostrar la impronta que sus versos tuvieron en la obra de escritores como José Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén y, de modo especial, Pedro Salinas, de quien llegó a afirmar que todo su verso era forma del suyo: «Pedro Salinas, además de tantas otras seguiciones en asunto, metáfora, etc., puede decirse que no escribe en otra forma y cada vez más cerca de esa forma mía»²² [JIMÉNEZ, 2014: 604].

Junto a la obra epistolar de los poetas y a los textos autobiográficos que Jiménez pretendía incluir en *Vida*, a lo largo de este capítulo nos referiremos también a diversos artículos que se publicaron en las revistas y suplementos literarios de la época –*Revista de Occidente*, *Lola*, *La Verdad* y *Verso y Prosa*, entre otros – en los que los jóvenes poetas tuvieron un papel decisivo²³. Asimismo, analizaremos algunos de los documentos personales de Juan Ramón Jiménez, tales como cartas mecanografiadas, manuscritos, listas, anotaciones, etc., que se custodian en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en la Universidad de Río Piedras de San Juan de Puerto Rico, en los que el poeta hace referencia a su conflicto con los poetas del veintisiete.

Así pues, a lo largo de este capítulo, analizaremos cuál fue la actitud que adoptó el poeta de Moguer respecto a la juventud literaria española: nos referiremos al papel de maestro y promotor de la evolución lírica en España que ejerció durante años y a los esfuerzos que invirtió en difundir a poetas como Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén o José Bergamín, entre otros. Seguidamente, trataremos de entender qué fue lo que ocasionó el distanciamiento entre Juan Ramón y sus discípulos y nos centraremos especialmente en el conflicto que se dio entre él y Salinas.

²² Todas las citas a la obra juanramoniana *Vida* se han obtenido a partir de la edición *Vida. Días de mi vida* publicada en 2014 por la editorial Pre-textos. Edición a cargo de Mercedes Juliá de Agar, M^a Ángeles Sanz Manzano.

²³ Rafael Osuna publicó en 1993 un detallado estudio sobre *Las revistas del 27* precisamente bajo este mismo título (Pre-Textos, Valencia, 1993).

Analizar cuáles fueron las claves del conflicto nos resultará de gran utilidad para el posterior análisis de los paralelismos existentes entre los versos juanramonianos y los de Pedro Salinas.

II.II. Atlante de la joven poesía

«La juventud debe, tiene la obligación ineludible, de ser revolucionaria, anárquica, si es preciso, ambiciosa, y sobre todo libérrima». [JIMÉNEZ, 2005: 192]. Estas significativas palabras que Juan Ramón dirige a Gerardo Diego en una carta fechada el 29 de noviembre de 1920 reflejan la fe ciega que Juan Ramón tiene en la juventud española.

Al regresar de su primer viaje a América, el poeta andaluz no tarda en darse cuenta de que España necesita, de manera urgente, una renovación poética y literaria. La Vanguardia irrumpe con fuerza en el panorama literario europeo instando a los poetas a liberarse de los viejos patrones establecidos para, de este modo, poder avanzar hacia la búsqueda de un nuevo estilo regido por planteamientos estéticos más libres y transgresores.

Se anuncian nuevos tiempos, así se lo manifiesta Juan Ramón a Adolfo Salazar en una carta escrita el 24 de octubre de 1920: «Cómo dudar que los tiempos son otros -¡universalidad!- sobre esta sequerosa piel de toro, ¡limitada por mares sensuales!, en cuyo centro ¡ay! han de tenernos clavados nuestros pies? [...] ¡Abajo el arte feo! ¡Viva el arte agradable!» [JIMÉNEZ, 2005: 175]. Este afán de universalidad por parte de Juan Ramón también queda reflejado en uno de los textos autobiográficos incluidos en *Vida*:

A mí no me gustaba lo español. No era moderno. En cambio, cuando leía traducciones de Ibsen, etc. qué moderno era aquello, cómo me gustaba. Sin embargo, mi mundo no era aquél, entonces, y yo tenía que cantar lo que me rodeaba, lo que era, todo sentimiento y colores.

[JIMÉNEZ, 2014: 225]

El poeta se siente atrapado en un ambiente literario que permanece aislado y totalmente impermeable a los aires de modernidad poética. Él, que desde sus inicios literarios se ha encaminado de una manera casi intuitiva hacia la consecución de un estilo más libre, quiere liberarse definitivamente del monótono estilo poético español para avanzar hacia un estilo nuevo, más universal. Juan Ramón Jiménez es el primer poeta que advierte lo que, años después, muchos defenderán: la necesidad de traspasar las fronteras del territorio nacional y avanzar hacia la consecución de una poesía que, más que española, logre ser universal.

Años después, en 1923, Juan Guerrero se referirá al poeta muguereño con las siguientes palabras: «El autor de *Poesía*, maestro único, creador de una obra, que cada día es mejor, -más pura, más nueva, más elevada, - es hoy en España el gran poeta universal, a quien nuestra literatura deberá el reconocimiento espiritual venidero en que confiamos²⁴».

El autor de *Platero y yo* considera que el siglo XX debe ser una época de profunda renovación para la poesía española, que espera desde hace tiempo un nuevo renacimiento. Ese afán de universalidad por parte de Juan Ramón Jiménez al que Guerrero se refiere se concretará por medio de la creación de la poesía desnuda, una poesía que, tal y como él mismo advierte, le viene revelada por el mar: «la verdadera realización mía de este verso, que había de ser decisiva en mi obra y en la poesía española y americana de mi época, me la trajo el mar» [JIMÉNEZ, 2014:604]. La publicación, en 1917, del célebre poemario *Diario de un poeta recién casado*, supondrá un punto de inflexión decisivo en la historia de la literatura española. Tal y como el propio autor reconoció en cierta ocasión: «La mitad de la poesía moderna, en España, viene del Diario.»

Los versos de *Diario de un poeta recién casado* dan muestra de una libertad poética que no puede traducirse en una total anarquía y falta de rigor poético. Son versos libres, sí, pero al mismo tiempo, están dotados de una innegable coherencia estructural en tanto que se atienen a unas leyes que

²⁴ Estas palabras de Juan Guerrero pertenecen a su artículo «Pequeñas notas literarias», publicado el 18 de noviembre de 1923 en el primer número del suplemento literario *La Verdad*.

derivan del poema mismo: de su ritmo, de su musicalidad y de su sonoridad. Juan Ramón define su verso como un verso libre «pero armonioso y arquitectural, con un ritmo de vuelo de pájaro o de mariposa que obedece a una ley como el canto mismo» [JIMÉNEZ, 2014: 604].

La palabra “canto”, junto a la palabra “estética”, adquiere una importancia fundamental en esta primera etapa juanramoniana en la que el poeta se revela contra la poesía circunstancial y anecdótica, es decir, contra aquella poesía que tiende a lo superfluo y no pretende ahondar. El poeta onubense advierte la necesidad de volver al centro mismo de lo poético: a la armonía, a la sensibilidad, al ritmo y, sobre todo, a la intuición. La poesía es, para el autor de *Diario de un poeta recién casado*, un arte puro, divino y esencialmente libre que viene revelado únicamente a aquellos espíritus que se muestran receptivos a esa sensibilidad superior. Tal y como bien señala José David Pujante en su libro titulado *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*:

El *Diario*... se presta, por su planteamiento, a una liberación de las formas tradicionales. Es algo íntimo, desasido de normas; terreno de permisiones [...] El poeta es cada vez menos un escritor de poemas y más un poeta en el sentido más pleno del término, es decir: un ser que siente y vive en poeta, de quien toda manifestación surgida es un elemento lírico.

[PUJANTE, 1988:151]

Lo poético, para Juan Ramón Jiménez, es lo espontáneo, lo sencillo, lo natural y depurado. En palabras del autor: «la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado» [JIMÉNEZ, 2005: 126]. Así pues, la poesía para Juan Ramón es un estado natural, una revelación, y de ahí que no pueda ser más que perfecta. Citando nuevamente a José David Pujante: «El *Diario*... es un raptó de inspiración. Frente a la idea errónea de un Juan Ramón Jiménez difícil en su segunda época por reflexivo y conscientemente dificultoso, hemos llegado a descubrir ese poeta cada vez más espontáneo, más platónico en el mecanismo de inspiración» [PUJANTE, 1988: 147].

La inspiración, por lo tanto, no está reñida en modo alguno con el rigor poético, sino todo lo contrario, ya que la escritura espontánea o revelada del *Diario* nunca hubiese sido posible sin la trayectoria previa de Juan Ramón, es

decir, sin su profundo rigor creativo y su incansable afán de revisión y de superación. Nuestro poeta cree en la inspiración, la deja fluir, pero es una recepción consciente y meditada ya que su espíritu de creador está siempre en estado de alerta.

Tras la publicación, en 1917, de *Diario de un poeta recién casado*, son muchos los jóvenes poetas que se acercan al autor en busca de consejo y patrocinio. El poeta moguerense se convierte entonces en el maestro a seguir: él es, sin lugar a duda, quien mejor encarna la modernidad literaria en España. Por ello, en su casa Juan Ramón recibe, entre otros, a José Rivas Panedas, Antonio Espina, Pedro Garfias, José de Ciria y Escarlante, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Jorge Guillén, José Bergamín y Rafael Alberti. Citando nuevamente a Aurora de Albornoz: «El hecho de que los grandes creadores del 27 se acercaran a Juan Ramón considerándolo un maestro nos hace pensar que vieron en su poesía la más lograda expresión de lo que ellos, poetas totales, creían logro total: arte total» [ALBORNOS, 2008: 58].

El 27 de enero de 1924, Melchor Fernández Almagro²⁵ publica, en el número 4 del suplemento literario *La Verdad*²⁶, un texto en el que narra las impresiones que en él ha suscitado su primer encuentro con el maestro. Las palabras con las que el periodista granadino describe a Juan Ramón resultan muy elocuentes y nos ofrecen una visión del autor de *Platero y yo* muy distinta a la que en tantas ocasiones se ha querido transmitir la de un poeta gruñón, un genio de carácter egoísta y hostil. Almagro perfila una imagen del maestro muy

²⁵ Melchor Fernández Almagro (Granada, 1893– Madrid, 1966) crítico literario, periodista e historiador granadino. En su ciudad natal, Granada, empieza a colaborar en revistas y participa en las tertulias literarias que se organizan en el Café Alameda. En una de estas tertulias, conoce a Federico García Lorca, con quien entabla amistad. En 1918, Fernández Almagro se traslada a Madrid y es allí donde entra en contacto con diversos grupos de intelectuales y artistas, entre los que se encuentran los poetas del 27. Fernández Almagro colabora de manera activa en numerosos periódicos, revistas y suplementos y, gracias a su excelente labor como periodista logra un nombramiento como académico de la Lengua Española y de la Historia.

²⁶ El suplemento literario *La Verdad* se publica en Murcia entre 1923 y 1926. Juan Guerrero colabora con José Ballester en la edición de la revista y, gracias a su amistad con Juan Ramón Jiménez y con muchos de los poetas de la generación del 27, logra obtener las colaboraciones necesarias para la publicación de la revista. *La Verdad* deja de publicarse en 1926, año en el que viene substituida por el suplemento *Verso y Prosa*.

diferente: lo describe como un ser introspectivo, pero, al mismo tiempo, abierto al mundo, a la realidad literaria española y a los acontecimientos de su tiempo; un autor muy disciplinado y de gran sentido crítico, pero, ante todo, un poeta vigía, consejero y sincero.

Jiménez, señala Almagro, busca la soledad, pero no como vía de aislamiento, sino como vía de elevación: huye de la vileza que conlleva la vida cotidiana y se ampara en la tranquilidad de su apartamento, un apartamento cuyas puertas, sin embargo, están siempre abiertas a quien quiera visitarle:

Juan Ramón Jiménez contempla las personas y las cosas desde su azotea, superior al aire espeso que determina la convivencia. Importa recalcar aquí: azotea. No torre de marfil. Juan Ramón se aísla, sí. Pero no para encerrarse, sino para elevarse. Las estrellas son sus vecinas medianeras. Y abajo quedamos los demás, entre el polvo de la vida cotidiana. Cuando Juan Ramón –vigía y saetero- señala flaquezas o ruindades y acribilla farsantes de la vida, con un adjetivo certero, no suele errar. [...]Ha infundido a los jóvenes que se le ha acercado, la fe y la esperanza, el sentido de la responsabilidad y el honor del oficio.²⁷

Las cartas conservadas escritas por Juan Ramón Jiménez respaldan las palabras de Almagro y dan cuenta de estos encuentros entre el poeta y los jóvenes del 27. Así pues, reflejan, de forma inequívoca, la total fe que el autor deposita en la juventud literaria española; asimismo, son numerosísimos los documentos y las cartas escritas por los jóvenes poetas que atestiguan el apoyo que recibían por parte de Juan Ramón.

²⁷ Estas palabras de Melchor Fernández Almagro pertenecen a una carta pública que el escritor dirige a su íntimo amigo Juan Guerrero, director del seminario literario *La verdad*, y que se publica el 27 de enero de 1924 bajo el título: «Visita a Juan Ramón Jiménez».

Juan Ramón lee los poemas de la juventud literaria y no tarda en darse cuenta de que de ellos depende el renacer de la vida cultural española. Son poemas entusiastas, frescos y dinámicos, que nada tienen que ver ya con el tono seco y pesimista de la generación anterior.

De este modo, Juan Ramón Jiménez entra en la década de los años veinte revelando una innegable y entusiasta fe en los jóvenes²⁸. Está decidido a abrirles paso, a mostrarles el camino de la nueva poesía y a guiarles en sus inicios poéticos.

En una carta dirigida a D. José de Ciria y Escalante, fechada el 22 de noviembre, el autor declara su distanciamiento respecto a la literatura de los autores noventayochistas²⁹, puesto que nunca los consideró verdaderos compañeros de generación, y abraza con fuerza a la juventud literaria:

Entre jóvenes llenos de entusiasmo, como ustedes, por una dirección estética pura –sea ésta la que sea-, me encuentro mucho mejor que entre compañeros de generación secos, pesados, turbios y alicaídos. ¡Calidad artística, gloria interior, fe en el presente y el futuro –las «dos únicas» piernas de la aurora! -.

[JIMÉNEZ, 2012: 189]

²⁸ En efecto, a principios de los años 20 la apertura de Juan Ramón a la modernidad literaria es total, tanto que incluso llega a aproximarse a los poetas que experimentaban con los movimientos de Vanguardia. Así, en una carta que Juan Ramón dirige a José Rivas Panedas, el 27 de enero de 1921, el poeta le agradece la invitación a una velada Ultraísta y afirma que espera poder tener el gusto de asistir a la celebración. Asimismo, pocos días después, el 29 de enero de 1921, Juan Ramón le agradece el envío de la revista *Ultra* y, aunque señala que no comparte su voluntad de desintegrar la poesía, aprecia su actitud transgresora y su anhelo de libertad. La correspondencia del poeta moguerño con el ya citado José Rivas Panedas, así como con otros autores vanguardistas tales como Pedro Garfias o José de Ciria y Escarlante, evidencian el apoyo que el autor presta a los redactores de revistas como *Ultra*, *Horizonte* y *Reflector*, entre otras.

²⁹ Así se lo manifiesta a Ricardo Baeza en una carta escrita a finales de septiembre de 1926. En dicha carta, el poeta advierte que la generación del 98 está formada por: Ganivet, Benavente, Rubén Darío, Marquina, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y Maetzu. En esa misma carta, Jiménez declara no sentirse identificado con el carácter social de la literatura noventayochista ya que la generación a la que pertenece -formada por Manuel Machado, Antonio Machado, Pérez de Ayala, Miró y Ortega y Gasset- es predominantemente estética y no se ocupa de las cuestiones sociales. Asimismo, el poeta declara que entre su generación y la siguiente, compuesta por Gómez de la Serna, Moreno Villa, Salinas, etc. hay poca distancia.

Muchos años después, con motivo de la muerte de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti publica en un texto conmovedor en el que describe su primer encuentro con el maestro y reconoce el significativo papel que asumió Juan Ramón en los inicios de la generación del 27³⁰:

Tenía yo poco más de veintidós años cuando por primera vez te di la mano, Juan Ramón, en tu azotea de Madrid, Alberto Lista, 8, ¡Oh día señalado! [...] ¡Qué extraña mezcla de confusión y miedo me produjo de pronto tu presencia, aquella negra y violenta barba en tu perfil de árabe andaluz, levantado ante mí en el descenso de la tarde!

Me estremezco pensando en aquellos primeros años de tus desvelos por la nueva poesía que con tanto apasionado fervor se iba dibujando. Antonio Espina, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, García Lorca, Bergamín, yo... y algo después Altolaguirre, Prados, Cernuda, Aleixandre, íbamos siendo registrados, señalados por ti como estrellas nacientes en el cielo poético de España. Pienso que nunca volverá a existir otro poeta más escuchado, más querido que tú en aquellos años. Luego, luego... las peleas comenzaron, casi siempre por motivos minúsculos, de orden literario. Tú, el "Cansado de su Nombre", comenzaste a cansarte de algunos de nosotros, llevando las cosas a extremos caprichosos, absurdos, hasta lograr que algunos se cansaran también de ti. Mas a pesar de los pesares, se te siguió queriendo a distancia, perdonándote, aunque no siempre de buena gana, tus evidentes injusticias.

[op.cit.: JIMÉNEZ, 2006: 69]

Alberti concluye su relato afirmando que, tras su visita al maestro, anduvo a ciegas, sin rumbo, *borracho de dicha* e invadido por una intensa emoción similar a la que hubiese experimentado de haber conocido a Góngora o a Baudelaire.

³⁰ Este escrito de Rafael Alberti fue publicado en el prólogo que el autor escribió para el libro *Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca. Antología*. Barcelona, Nauta, 1970. Asimismo, Aurora de Albornoz lo recoge en su libro *Juan Ramón Jiménez*, publicado por la Editorial Taurus en 1981.

Esta imagen que Alberti ofrece del maestro Juan Ramón Jiménez nos revela las dos caras del poeta: por un lado, su generosidad, su voluntad pedagógica y su ánimo entusiasta respecto a los más jóvenes; por otro lado, los posteriores malentendidos, los caprichos del maestro y sus supuestas injusticias. Es precisamente esta segunda faceta de Juan Ramón Jiménez la que, poco a poco, le ha ido labrando una imagen de hombre ególatra: un poeta caprichoso, maniático y obsesivo; un genio encerrado en una torre de marfil de la cual se negaba a salir.

Por todos es conocido el carácter difícil de Juan Ramón Jiménez pero, como suele decirse, la verdad se halla en el justo término medio, por lo que, a la hora de juzgar el papel que tuvo Juan Ramón en la forja de la llamada generación del veintisiete, es preciso que tratemos de mantener una visión del poeta abierta y libre de estereotipos, a fin de poder encontrar ese deseado punto neutral e intermedio entre las dos visiones: la que Juan Ramón Jiménez daba de sí mismo, a menudo autocomplaciente y victimizada, y la visión que de él ofrecen las numerosas cartas conservadas de los autores del veintisiete, sobre todo aquellas epístolas escritas por José Bergamín, Pedro Salinas y Jorge Guillén, que son cartas extremadamente duras e injustas, llenas de ultrajes e insultos dirigidos al que durante tanto tiempo consideraron como su maestro.

II.III. Juan Ramón Jiménez: editor de revistas literarias

En el epistolario juanramoniano, son constantes las veces en las que su autor se refiere al surgimiento de la generación de poetas de los años veinte. A través de las epístolas, podemos ver como Juan Ramón no se limita a mostrar su apoyo a la juventud literaria, sino que va más allá y se muestra dispuesto a asumir un determinante papel de mediador entre los poetas y los editores de las revistas literarias más importantes del momento. Es una época de gran fecundidad en el panorama literario español, por lo que las revistas literarias dan cuenta de este enérgico renacer de la literatura, sobre todo de la poesía. Dichas revistas, se van a convertir en la cuna de la generación del 27, un potente medio de difusión a través del cual los jóvenes poetas se darán a conocer.

Juan Ramón Jiménez, consciente del valor que tienen las revistas en este proceso de modernización de la literatura española, no duda en contactar con los principales directores de dichas publicaciones con la intención de manifestarles su apoyo y su total confianza en los jóvenes poetas. Así, en una carta que el escritor dirige a Enrique Díez-Canedo³¹, Juan Ramón escribe: «Le mando a usted, para *España*, esas poesías de Federico García Lorca³², un joven poeta granadino, a quién no sé si usted conoce ya; tan tímido, que, a pesar de cuanto le he dicho animándolo, no se ha atrevido a mandarlas a él directamente» [JIMÉNEZ, 2012: 183].

A principios de la década de los años veinte, eran numerosas las revistas literarias y publicaciones culturales que trataban de promover y afianzar los nuevos movimientos literarios; sin embargo, ninguna de ellas satisfacía por completo a Juan Ramón Jiménez, ya que consideraba que dichas revistas estaban dotadas de un excesivo carácter cientificista. Por lo tanto, la nueva literatura precisaba de nuevos medios de difusión³³. Fue entonces cuando Juan

³¹ Enrique Díez Canedo (Badajoz, 1879- México, 1944). Poeta, traductor y crítico que se unió al propósito de Juan Ramón Jiménez de dar a conocer a los nuevos escritores. Gracias a él muchos de los autores que posteriormente formarían parte del grupo del veintisiete publicaron en las principales revistas del momento: *España* y *El Sol*.

³² Francisco Garfías, en su libro *Juan Ramón en su reino*, se refiere al papel fundamental que tuvo Juan Ramón Jiménez en los inicios poéticos de Federico García Lorca. Juan Ramón conoce al joven poeta granadino gracias a una carta de presentación escrita por Fernando de los Ríos. Años más tarde, Juan Ramón recuerda este primer encuentro con las siguientes palabras: «Se sentó, pálido, chato, lleno de lunares, en mi sofá y hablamos de todo y de todos. Él miraba estático, con algo, mucho, de luna realista, “un niño sin pies”, muchacho de la luna, mate. Sus lunares eran sus volcanes apagados» [op. cit.: GARFIAS, 1995: 69]. Por su parte, también García Lorca, en una carta que envía a Melchor Fernández Almagro, relata los inicios de esta prometedora amistad: «Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene su alma» [ídem: 73]. Como bien señala Francisco Garfías, la influencia del poeta moguerense en los primeros libros de Lorca resulta evidente, sobre todo el Juan Ramón de *Arias Tristes* o *Pastorales*: «Las pinceladas de muerte –“Cementerio de aldea”, “granos de calavera” -son fácilmente reconocibles como heredadas del primer Juan Ramón, tan abundante en evocaciones necrológicas recibidas -y asimiladas- a su vez de los poetas románticos. En el corte del verso y en la asonancia se advierte también la influencia juanramoniana [...] La tristeza del poeta de Moguer -de la que hablará Rubén Darío- proyecta sin duda su sombra malva sobre los versos del poeta granadí» [ídem: 78].

³³ Las revistas literarias adquirirán una importancia capital en la forja del grupo del veintisiete. En mayor o menor medida, todos los poetas que conforman la nómina de la generación participarán de manera activa en la elaboración de dichas revistas; bien sea como editores, directores o redactores. El profesor Rozas, en un artículo titulado «Las revistas del 27», incluido en el libro *El 27 como generación*, (La isla de los ratones, Santander:1978:117-126),

Ramón Jiménez, contagiado por el entusiasmo de los más jóvenes y fiel en su empeño de conseguir la renovación poética y literaria de España, se embarcó en un ambicioso proyecto: la creación de *Índice*³⁴, una revista cuyo principal objetivo era el de dar a conocer los textos de los integrantes de la nueva generación.

La primera referencia a Pedro Salinas en el epistolario de Juan Ramón la encontramos precisamente a propósito de dicha revista. En una carta dirigida de nuevo a Enrique Díez-Canedo, fechada el 30 de noviembre de 1920, Salinas aparece en el listado de los futuros redactores de *Índice*. En efecto, Pedro Salinas colaboró en *Índice* junto a otros escritores de su generación como el propio Díez-Canedo, Gerardo Diego, Jorge Guillén, José Bergamín y Federico García Lorca, entre otros. Asimismo, en *Índice* publicaron también autores de la generación precedente tales como: Ortega, Azorín, Gómez de la Serna y Unamuno³⁵.

señala el período comprendido entre 1926 y 1929 como la edad de oro de las revistas. En efecto, en este corto período son numerosísimas las publicaciones que salen a la luz. Por citar algunos ejemplos, en 1926 *Litoral* –dirigida por Emilio Prados- y *Mediodía* –bajo la edición de Juan Guerrero Ruiz- nacen dispuestas a difundir el ideal de poesía pura defendido por la generación del veintisiete. Apenas unos meses después, en 1927, se llevan a imprenta *Papel de aleruyas y Verso y prosa*. Ese mismo año, Gerardo Diego se embarca en la aventura editorial que supone la revista *Carmen* y, poco después, aparece su revista hermana, que lleva por título *Lola*. En 1928 es Federico García Lorca quien se convierte en el editor de una nueva revista: *Gallo*.

³⁴ Con la ayuda de Juan Guerrero Ruiz, el poeta muguereño decide crear *Índice* en mayo de 1921. La intención inicial era que *Índice* fuese una publicación mensual. La revista, autofinanciada por los propios colaboradores –entre los cuales destaca Ortega y Gasset- se definía como una revista intelectual e intergeneracional, es decir, sin ánimo de ser una revista de grupo, abierta a todas las tendencias y libre de cualquier credo estético. Pese a que la publicación contaba con colaboradores de prestigio -tales como Azorín, Eugenio d’Ors, los hermanos Machado- el objetivo principal de *Índice* era el de servir de catalizador de la nueva poesía que Juan Ramón y los poetas del 27 representaban. La evidente diversidad de *Índice* pretendía articularse sobre un eje común: el gusto por la belleza estética que compartían todos sus redactores. A pesar de su corta existencia, el proyecto de la revista *Índice* también incluyó una *Biblioteca de Índice*, donde aparecieron publicados libros que tuvieron una gran aceptación.

³⁵ El hecho de aunar en una misma revista a autores ya consagrados -Azorín, Moreno Villa, Ortega, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna- con aquellos poetas más jóvenes -Pedro Salinas, García Lorca, Gerardo Diego, Antonio Espina, José Bergamín, Jorge Guillén y Dámaso Alonso- responde a la voluntad de Juan Ramón de establecer un diálogo intergeneracional a fin de consolidar a aquellos poetas en los que él creía pero que, al ser inéditos, eran todavía desconocidos por la mayoría. El propósito de Juan Ramón Jiménez era el de reunir, en una única revista, aquellos escritores a los que él consideraba «los rayos de la joven poesía española» a fin de lograr avanzar hacia la forja de un nuevo modelo de cultura basado no sólo en lo bello sino fundamentalmente en lo humano, en el sentimiento.

A pesar de la corta existencia que tuvo *Índice*, la creación de la revista fue determinante para Salinas ya que el proyecto juanramoniano también incluía la *Biblioteca Índice*³⁶, esto es, la colección en la que en 1924 aparecería publicado el primer poemario de Salinas: *Presagios*. El poemario cautivó a Juan Ramón desde el primer momento, y así se lo comunicó a su autor en una carta fechada el 2 de octubre de 1923:

Presagios me ha ganado desde el primer instante. El «sentimiento» que «emana» –aquí están juntas las dos palabras- es integralmente «poético», de ese que nos llena el «corazón pensativo» para siempre. No sabe usted qué alegría tengo de poder dar en *Índice* –que desearía yo que fuese una biblioteca de perlas- un libro así, tan raro en este momento en España y de fuera- exceptuando Oriente, Irlanda y los Estados Unidos-, libro de «maestro interior», sin otra palabra que la exacta para el sostén expresivo. Se me une al alma, como un agua a otra agua, al acercarme; como el viento con el viento. Es «mundo» verdaderamente.

[JIMÉNEZ, 2012: 305]

Juan Ramón vio reflejado en *Presagios* ese ideal de poesía intimista y esencialmente poética en la que él creía y que tanto defendía: una poesía centrada en la palabra misma, en su ritmo y musicalidad, y no tanto en la anécdota o en lo externo al poema³⁷.

³⁶ En *Estética y ética estética*, Juan Ramón se refiere al proyecto de *Biblioteca Índice*: «Cuando yo intenté, 1923, la “Biblioteca Índice”, di un Signario a Antonio Espina que la crítica mayor y menor consideró genial; y lo es. Mi idea era reunir en un haz los rayos de la joven poesía española de entonces: Moreno Villa, Bastera, Domenchina, Espina, Guillén, Salinas, Lorca, Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda, Altolaguirre, Diego, Prados... Hay quienes quieren “brillar” y necesitan apagar para ello otras luces que brillan sin querer. Seamos poetas y críticos justos, veamos en la luz de cada uno su fulgor, su color; multipliquemos la luz. Que de nuestra saeta quede solo, y respetando siempre el resplendor verdadero, propio o reflejado, para el traidor, el doble, el engreído, para el apagaluces. El odio merece la saeta viva: “e per l’odio una saetta”.» [JIMÉNEZ, 1967: 70].

³⁷ En el volumen V de la *Revista de Occidente*, Gerardo Diego se refiere a la publicación del primer poemario de Salinas y advierte la aproximación del poeta a un ideal de poesía esencial, desnuda, herencia directa del magisterio juanramoniano: «En Pedro Salinas la poesía anda desnuda, castamente desnuda de aparentes artificios. Pero ¡cuánto estudio disimulado! ... ¡qué remotas y filtradas lejanías de tradición literaria y folclórica, y cuáles vísos estremecidos,

La poesía de Salinas nada tenía que ver con la poesía de la generación anterior y, precisamente por ello, Juan Ramón Jiménez decidió que *Presagios* tenía que ser el primer libro publicado en *Biblioteca Índice*.

Salinas se mostró profundamente agradecido con Juan Ramón Jiménez, a quien consideraba como el «Atlante» de la joven poesía. Lo cierto es que, tal vez, de no haber sido por ese empuje inicial que Juan Ramón Jiménez decidió dar a Pedro Salinas, el autor madrileño -que ya por aquel entonces tenía treinta y dos años- hubiese permanecido en el anonimato por mucho más tiempo. Así se lo reconoce el propio Salinas a Guillén en una carta que el poeta le envía el 25 de noviembre de 1923: «Voy creyendo que soy un pérfido falsario [...] y ahora, víctima de su propia celada se ve en el trance de salir de su trinchera y exponerse, ante todo, al terrible peligro de verse frente a un libro que le dé el espejo en el que querría mirarse» [SALINAS, 1992: 42³⁸]. En esa misma carta, Salinas admite que Juan Ramón Jiménez no sólo creyó ciegamente en él y le ofreció la posibilidad de publicar *Presagios*, sino que, además, asumió un papel más que fundamental en la composición del libro ya que fue él quien seleccionó los poemas, los corrigió y dispuso la ordenación de estos en el conjunto del poemario:

Esa tarea de confección interna y externa ha caído sobre los hombres del ya por eso, si no por más, Atlante de la joven poesía, J.R. Jiménez (...) Total y dicho más sencillamente: que el mismo día que salí de Madrid, 25 de octubre, llevé a Juan Ramón mis versos, relativamente en limpio, y sin corregir ni ordenar; que él se encargó benévolamente de poner aquellas poesías en cierto posible orden, y si resultaban bien hacer un libro, y aquella misma noche me vine a Sevilla, en donde espero aterrizado la llegada de las pruebas. Como usted ve es la historia del «¡Ahí queda eso!». Y la única curiosidad que tengo es la de ver cómo se las ha compuesto J.R. para reducir a un libro las poesías de tan distintas épocas y

diáfanos reflejos de un alma esquiva y rica, se transparentan en sus versos a una luz tenue y propicia».

³⁸ Todas las citas a la correspondencia que intercambiaron Pedro Salinas y Jorge Guillén se han obtenido a partir del libro titulado *Pedro Salinas/Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, publicado por la editorial Tusquets; edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona:1992.

acentos que yo le dejé. Ésta es la puntual y fiel relación de «mi libro.

Igualmente significativo es el retrato que, por esa misma época, Juan Ramón Jiménez hace de Salinas en el seminario *España*:

Aquí está Pedro Salinas, todo frondoso, florido y frutado de hoja, fruto y flor en fervorosa concentración, con tierra aún en los pies; árbol bueno y cariñoso que se ha arrancado él mismo de su huerto solitario, por acercarse sonriendo, aunque sin hacer nada más para que lo veamos, a nuestra esperadora amistad.

Gracias a la fe que Juan Ramón Jiménez depositó en Salinas, el poeta inició su trayectoria poética. El autor de *La voz a ti debida* siempre reconoció este empuje inicial que le ofreció el *andaluz universal*.

En enero de 1925, la revista francesa *Intentions* dedica un número de la publicación a hablar del panorama literario español. Entre los poetas citados, se encuentran tres miembros del 27: Salinas, Lorca y Guillén. Enrique Díez Canedo, en el número 50 del suplemento literario *La Verdad*, se refiere a este estudio de la revista *Intentions* y señala la importancia de que la juventud literaria española se ponga en contacto con la poesía universal: «la obra de los poetas jóvenes de España significa el ponerse a tono con la poesía universal con imitación o sin ella. Es necesario desechar cada vez más vigorosamente la idea de una “moda” en la literatura. El hombre se va acercando cada vez más al hombre de día a día». En ese mismo número, Díez Canedo dedica unas palabras a Pedro Salinas:

Autor de *Presagios*, afirma su humanidad integral. Yo no vería inconveniente en dar a su libro un título peligroso, que en él no resultaría vano: *Hombre*. Un sentirse vivir, en perpetuo gozo de cuerpo y alma, en perpetuo anhelar, sacude los versos varoniles de Pedro Salinas [...] Una emoción dominada, y por lo mismo punzante, le asiste en la contemplación de la vida. Del alma de los otros seres, del corazón del paisaje, de su mismo pensamiento salen las saetas que van a clavarse, temblando, en su pecho. Un lírico que, sin quejas ni exclamaciones, deja ver su herida.

Ha pasado poco más de un año desde la publicación de *Presagios* y Salinas ya empieza a ser reconocido como uno de los principales nombres del mundo literario español.

La aventura editorial de Juan Ramón Jiménez tiene, por lo tanto, una importancia decisiva para Salinas. En *Biblioteca Índice* publican también, y con notable aceptación, otros jóvenes talentos, tales como: José Bergamín, que en 1923 ve publicado en dicha colección su primer libro de aforismos, *El cohete y la estrella*; el escritor mejicano Alfonso Reyes, que publica en *Biblioteca Índice* el ensayo poetizado *Visión de Anáhuac*; Antonio Espina, que en 1923 publica *Signario*, y Benjamín Palencia, con su libro *Niños*. Cabe señalar que, aunque Jorge Guillén nunca llega a publicar ningún poemario en *Biblioteca Índice*, desde un inició Juan Ramón Jiménez quiso que el poeta vallisoletano formara parte del elenco de autores que publicaron en la colección. Así se lo manifiesta en una carta escrita en Madrid el 16 de octubre de 1923:

Y estoy seguro de que me traerá usted su anhelado libro –uno u otro- para enriquecer nuestra Biblioteca con ese secreto y juvenil oro de hierro de su verde y exacta fantasía. ¡Qué alegría ver levantarse –y afianzarse, lo más difícil- poetas como usted, honra de toda una juventud!

[JIMÉNEZ, 2012: 307]

Poco después de crear *Índice*, Juan Ramón Jiménez funda dos revistas más en las que la presencia de la juventud literaria del momento será decisiva: *Sí* (1925)³⁹ y *Ley* (1927)⁴⁰.

³⁹ *Sí*, '*Boletín Bello Español del andaluz universal*', fue el segundo intento juanramoniano de ofrecer al panorama literario español una revista de calidad en la que la joven literatura tuviese cabida. El primer y único número de *Sí* vio la luz en 1925. En dicho número se publicaron poemas de Pedro Salinas, Rafael Alberti y Dámaso Alonso acompañados por las ilustraciones de Francisco Boreas y Benjamín Valencia. El alejamiento de Juan Ramón con los poetas de su generación es ya definitivo, por lo que el autor invita a formar parte de *Sí* únicamente a los representantes de la generación emergente.

⁴⁰ La revista *Ley* fue creada en 1927, un año especialmente significativo en la historia de la literatura española. Igual que *Sí*, esta publicación tuvo únicamente un número. *Ley* fue la última aventura editorial en la que el poeta participó junto a los autores del veintisiete.

Pedro Salinas colabora activamente en ambos proyectos ya que Juan Ramón lo nombra editor. En una carta fechada el 4 de enero de 1925 que Salinas dirige a Jorge Guillén, el poeta informa a su compañero de generación sobre el proyecto de *Sí*: «grandes nuevas: revista, pequeña, modesta pero llena de brío e intenciones muy pronto. De todos: usted, yo, Bergamín, Diego, Lorca, Melchor, etc., y la sombra larga de Juan Ramón. Le escribiré pronto más detalles.» [SALINAS, 1992: 25].

Pese a que *Sí* tuvo una vida efímera –tan sólo salió a la luz el primer volumen de la revista, que fue publicado en julio de 1925- la «sombra larga» de Juan Ramón siguió proyectándose con fuerza en el panorama literario del momento. Era una luz luminosa, vital, dispuesta a renovar por completo la vida literaria del momento.

Tas su desilusión por el fracaso de la revista *Sí*, Juan Ramón manifiesta a Waldo Frank su decepción ante la aparente imposibilidad de que España tenga una revista de estética pura: «Está visto que España tiene el triste destino de no poder tener una revista como digo. Cuantos intentos se han hecho han fracasado.» [JIMÉNEZ, 2005: 376]. Al mismo tiempo, el poeta arremete contra la *Revista de Occidente*⁴¹: «una miscelánea, científico-literaria⁴², que,

⁴¹ Esta referencia de Juan Ramón Jiménez a la *Revista de Occidente* pone de manifiesto la ruptura de la amistad entre el autor de *Diario de un poeta recién casado* y José Ortega y Gasset. Durante años, el poeta muguereño colaboró como redactor de la *Revista de Occidente*; asimismo, Ortega y Gasset fue colaborador de la revista juanramoniana *Índice*. No obstante, el distanciamiento entre ambos se hizo efectivo en 1923 a raíz de una discusión entre Juan Ramón y el por entonces secretario de la *Revista de Occidente*: Fernando Vela. Es significativo señalar que la discusión entre ambos se produjo tras la negativa de Vela a publicar en la *Revista de Occidente* unos versos de Jorge Guillén y de Pedro Salinas. Ortega aprobó la decisión de su secretario aún a sabiendas de que este hecho conllevaría el enfado de Juan Ramón Jiménez. El poeta muguereño, en su libro *Estética y ética estética*, incluye el siguiente aforismo que, significativamente, lleva por título *Revista de desorientación*: «Orientar no es entender precipitadamente la novedad, sino elegir, con crítica, gusto, fervor, la permanencia.» [JIMÉNEZ, 1967: 40].

⁴² En el prólogo al primer número de la *Revista de Occidente* (1923), que lleva por título «Propósitos», José Ortega y Gasset alude al carácter híbrido de la *Revista de Occidente*, ni científico ni literario, una condición que responde a los intereses del hombre moderno: «Es la curiosidad ni exclusivamente estética ni especialmente científica o política (...) la *Revista de Occidente* quisiera ponerse al servicio de ese estado de espíritu característico de nuestra sociedad. Por esta razón, ni es un repertorio meramente literario, ni ceñudamente científico».

naturalmente no da idea alguna, ni de ciencia ni de literaturas españolas. Además, tiene un evidente aspecto antiestético y mercantil⁴³.» [JIMÉNEZ, 2012: 376]. No obstante, y pese a este desencanto, Juan Ramón sigue firme en su empeño de crear órganos que permitan la difusión de la juventud literaria española la cual, a su parecer:

Vale más que la francesa, es menos «virtuosa», pero mucho más pura: más idealista, más severa. Los ya maestros: Salinas, Guillén, Espina [...] Yo tengo una fe inquebrantable en esta juventud. Creo que no le falta más que darse cuenta de su gran valor inmanente, y levantarse, con más entusiasmo que hasta hoy, con la plena conciencia de su poderío.

[JIMÉNEZ, 2012: 369]

Pedro Salinas colabora en todos los proyectos que emprende Juan Ramón e intenta que los jóvenes poetas participen en ellos. El 29 de noviembre de 1926, escribe: «Revista. *Ley*. Se cierne augusta en el horizonte, se la ve venir, se la presiente, y yo creo que ya va a llegar, que la traerán los Reyes, el Rey J.R., a los niños buenos de la literatura joven.» [SALINAS,1992:64]. En esta misma carta que Salinas dirige a Guillén, el poeta le cuenta a su compañero de generación como «los chicos», los poetas más jóvenes, se acercan al maestro y él los ayuda porque está en su «concepto ético-literario» ayudar al «mocerío» en sus aspiraciones literarias.

Sin embargo, lo cierto es que, tras el fracaso de las revistas *Sí* y *Ley*, el empeño con el que Juan Ramón Jiménez se propuso alentar a los jóvenes poetas empieza a decaer. Su distanciamiento con la literatura de vanguardias es ya definitivo y, tal y como declara en una carta enviada a Guillermo de Torre

⁴³ Previamente, en una carta que Juan Ramón dirige a José Bergamín, fechada el 9 de septiembre de 1923, el autor advierte que Ortega se equivoca en su proyecto de la Revista de Occidente: «Ortega tiene todavía un público difícil, que sigue esperando de él lo mejor, y que respondería a su más alto esfuerzo; y él, inconsciente, se echa en busca de ese público corriente de lo que él mismo cree desdeñar: la novelita, la divulgación científica, el ameno periodístico de la moda o, peor, del esnobismo, y del amor. Este tipo de revista fácil no es Ortega quien la debe –ni puede- hacer» [JIMÉNEZ, 2005: 300].

fecha el mayo de 1925, empieza a estar cansado de su papel de maestro de la joven literatura: «Si lo que se quiere asegurar es mi influencia en los jóvenes, desgraciadamente estoy ya harto de tenerla.» [JIMÉNEZ, 2012: 378].

La amistad entre Pedro Salinas y Juan Ramón Jiménez se afianza, sin embargo, la célebre fecha de 1927 se avecina y ella traerá consigo la conmemoración al tricentenario del fallecimiento de Góngora. Pedro Salinas, Jorge Guillén, Manuel Fernández Almagro, Rafael Alberti y Gerardo Diego inician los preparativos de dicho acto: «¿Y Góngora? - escribe Salinas a Guillén en la misma carta anteriormente citada- Supongo que trabajarás en lo tuyo. Dime cómo va, aunque no sea más que para animarme, que bien lo he menester.» [SALINAS, 1992: 64]. La celebración, que tendrá lugar en 1927, será considerada como el acto fundacional de la generación del 27. Significativamente, Juan Ramón Jiménez optará por no acudir a dicho acto, poniendo de manifiesto que su hasta el momento inquebrantable fe en la juventud literaria española empieza a resquebrajarse.

II.IV. El cisma del 27

Aunque se han conservado muy pocas de las cartas que intercambiaron Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, a través de la correspondencia epistolar de Salinas y Guillén es posible analizar cómo la amistad y la admiración ciega que ambos sentían por su maestro va mermando dando lugar a significativos desencuentros.

En una carta fechada el 10 de mayo de 1927 que Salinas envía a Guillén, el poeta escribe: «La “vida literaria” no está tampoco para consolar a nadie. Los genios más enconados que nunca; J. Ramón tristón y decaído.» [SALINAS, 1992: 72]. Esta breve referencia a Juan Ramón empieza a advertirnos de que el optimismo juanramoniano respecto a la juventud literaria española se tambalea. El motivo: los preparativos del Tricentenario de Góngora⁴⁴, homenaje que será considerado como el acto fundacional de la generación.

⁴⁴ La elección de Góngora no es casual. Los poetas del 27 consideraban al célebre poeta cordobés como el máximo exponente de la defensa de la poesía en sentido estricto de la palabra,

Si bien es cierto que, inicialmente, los jóvenes poetas pretenden que Jiménez participe en el homenaje, casi desde un principio el poeta moguerense se niega a formar parte del acto conmemorativo.

En el segundo número del suplemento *Verso y Prosa*⁴⁵, que empieza a publicarse en Murcia a principios de 1927, aparece publicado un largo poema satírico escrito por Gerardo Diego a propósito de la celebración del centenario gongorino. En dicho poema, Guillén encomienda a Alberti la tarea de ir convocando, uno a uno, a todos los participantes en el acto conmemorativo:

Para honrar a Don Luis, las singulares
tareas repartimos. A ti te toca
sonsacar a los cultos de sus lares.
A los nietos de Góngora convoca

es decir, una poesía equilibrada y medida, atenta no sólo a lo intelectual sino también a lo sensorial y en la que el uso de la metáfora adquiere una importancia fundamental.

⁴⁵ El suplemento literario *Verso y Prosa* fue fundado en 1927 por Jorge Guillén en colaboración con Juan Guerrero Ruiz y José Ballester. Sustituyó a la revista *La Verdad* y tuvo una importancia crucial en la historia de la generación del 27. Francisco Díez de Revenga, en la introducción a la edición facsimilar de la revista *Verso y Prosa* que organiza Chys, Galería de Arte con motivo del cincuenta aniversario de la publicación, recoge las palabras que Guillén le escribió a propósito de la generación del 27: «Lo que fue una tentativa cotidiana, amistad, propósitos se convierte en una ordenación histórica, en perspectiva ya serena». *Verso y Prosa*, advierte Díez de Revenga, es una de las muchas razones para que contemplemos a los poetas del 27 en una ordenación histórica ya que dicha revista nos permite revivir «el verdadero sentido de la generación del 27, de la generación de la amistad, que tuvo su expresión primera a través de revistas tan efímeras y tan preciosas». En efecto, esta voluntad, por parte de los autores del 27, de formar conciencia de grupo se advierte ya desde el primer número del suplemento; en él, Melchor Fernández Almagro publica una nómina incompleta de la joven literatura en la que aparecen citados los siguientes poetas: Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, García Lorca, Jorge Guillén, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y Claudio de la Torre. En el segundo número de *Verso y Prosa*, la nómina se completa con los nombres de Edgar Neville, Guillermo de la Torre y el propio Melchor Fernández Almagro. Asimismo, en este segundo número, se publica también una interesante carta escrita por Guillén en la que el poeta vallisoletano reflexiona sobre el concepto de poesía pura que siguen los poetas de su generación. En esta carta, a la que nos referiremos en los capítulos sucesivos de nuestra investigación, Guillén afirma que los jóvenes poetas siguen la teoría poética de Poe y Valéry, es decir, «poesía bastante pura ma non troppo». Pero *Verso y Prosa* se convierte, ante todo, en la crónica del homenaje al centenario de Góngora. Son numerosos los artículos referidos a Góngora que aparecen en esta publicación. Por citar algunos ejemplos: «Primer amor. Y Góngora en el dancing», de E. Giménez Caballero, «Patos de aguachirle Castellana», de José Bergamín, «Góngora en expreso», de Juan Chabás, «En torno a Góngora», de Lorca y «La música en la obra de Góngora», de César M. Arconada.

a que ordeñen los pechos de su musa
 viva y caliente, si ya no es de roca.
 Insiste, estrecha y apremia, y si rehúsa
 alguno, o ya vencido o pudoroso,
 vuélvelo tú a la fe con frente ilusa

Entre los convocados, se encuentran tres maestros de los cuales Diego no revela los nombres. Sin embargo, por las descripciones que de ellos ofrece, podemos deducir que los aludidos son Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. En concreto, la descripción de Juan Ramón Jiménez no ofrece lugar a dudas:

O barbas negras, árabes, talladas
 a filo de hacha, como quiso el griego,
 ya tú bien las conoces, obstinadas.

Guillén presiente, ya desde un inicio, que las *obstinadas barbas* de Juan Ramón Jiménez opondrán resistencia a participar en el homenaje. En efecto, sus palabras resultan premonitorias. Aparentemente, la negativa de Jiménez a formar parte del acto homenaje a Góngora se debe a que la *Revista de Occidente* se ofrece como editora de las ediciones de Góngora que estaban preparando los poetas del 27. Juan Ramón, ya por aquel entonces enemistado con Ortega, decide escribir una carta pública dirigida a Alberti, secretario de la comisión, en la cual critica la extensión que Guillén está dando al homenaje al tiempo que advierte que, siendo la *Revista de Occidente* su editora, él no está dispuesto a participar en él. La carta está fechada el 17 de febrero de 1927, sin embargo, al ser una carta pública, los organizadores del Tricentenario no pudieron leerla hasta finales de 1927, cuando apareció publicada en el cuaderno *Obra en Marcha*⁴⁶. El breve escrito, que lleva por título «Esquela Contra», fue el

⁴⁶ Entre 1928 y 1935, Juan Ramón opta por publicar su obra en una serie de cuadernos: *Obra en marcha* (1928), *Sucesión* (1932), *Presente* (1933) y *Hojas* (1935). En dichos cuadernos, editados personalmente por el autor, Jiménez reúne gran parte de su vasta producción literaria,

verdadero detonante del distanciamiento entre Juan Ramón y los miembros del 27. Dada su importancia, la transcribimos en su totalidad:

ESQUELA CONTRA

Madrid, 17 de febrero

de 1927

Sr. D. Rafael Alberti

Madrid

Mi querido Alberti:

Bergamín me habló ayer de lo de Góngora. El carácter y la extensión que Gerardo Diego pretende dar a este asunto de la *Revista de Desorientación* me quitan las ganas de entrar en él. Góngora pide director más apretado y severo, sin claudicaciones ni gratuitas ideas fijas provincianas –que creen ser aún ¡las pobres! gallardías universales –Usted- y Bergamín- me entienden, sin duda.

Suyo siempre,

K,Q,X⁴⁷

Además, la carta se publica juntamente con el texto «Historia de España: planos, grados, niveles»⁴⁸, - que posteriormente fue incluido en *Estética y ética estética*- en donde Juan Ramón advierte con severidad que la juventud literaria

tanto en verso como en prosa: cartas, aforismos, poemas, breves ensayos, textos en prosa, etc. Los cuadernos fueron reunidos en 1960 en un único volumen que lleva por título *Cuadernos*.

⁴⁷ Las iniciales con las que, en ocasiones, Juan Ramón decidía firmar sus escritos, reflejan su personalísima concepción de la ortografía castellana. El autor quiso establecer un nuevo sistema ortográfico basado en la sencillez y la simplificación.

⁴⁸ El texto provocó la indignación de los miembros del veintisiete y supuso el enfrentamiento definitivo de Jiménez con la estética de la generación que lo había considerado como maestro. Molesto por las críticas vertidas por Juan Ramón, Luis Cernuda, en una carta dirigida a Juan Guerrero, califica al poeta de esteta y romántico trasnochado. El distanciamiento entre Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda ha sido abordado brevemente en un artículo escrito por James Valender publicado en el número 348 de la revista *Ínsula* titulado: «Jiménez y Cernuda: “Esquela Contra” y “Réplica”».

española se muestra cada vez más cercana a un popularismo que nada tiene que ver con el ideal de poesía reflexiva que él defiende:

Recuerdo a ciertos jóvenes actuales que puedan y quieran todavía entenderme –a riesgo de su enemistad y con la evidente ilusión de que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé, contra el acróstico y la charada, contra el eco y el humo, contra el diletantismo del xismo: contra tanta idea minúscula –la hermosa galería de la frente reflexiva, el mirador difícil de los horizontes abiertos, el alto ámbito casi desierto del ala poderosa: los planos, los grados, los niveles de la poesía suprema.

[JIMÉNEZ, 1967: 51-52]

Subyace en este texto un claro sentimiento de resentimiento por parte de Juan Ramón Jiménez, que, día tras día, ve cómo aquellos poetas que habían publicado en sus revistas y en los que él había depositado una total confianza, empiezan a adoptar una senda muy diversa respecto a aquella que él, minuciosamente, estaba trazando⁴⁹.

Los integrantes del veintisiete, sobre todo Alberti, Lorca y Cernuda –pero también Salinas y Guillén- se aproximan, cada vez más, a dos frentes con los cuales Juan Ramón Jiménez ha roto definitivamente: por un lado, el movimiento de Vanguardia⁵⁰ y, por otro, el arte deshumanizado defendido por Ortega.

⁴⁹ El proyecto de Juan Ramón era el de rehumanizar la literatura liberando la poesía de la frivolidad que querían imponer los movimientos de vanguardia. Según el autor, lo esencialmente poético y lo humano debían prevalecer en la creación poética, de ahí que en un primer momento el mogueño se aproximase a la literatura popular.

⁵⁰ La ruptura definitiva de Juan Ramón Jiménez con los movimientos de Vanguardia viene motivada por las constantes provocaciones de Dalí, quien calificó la obra juanramoniana de *repugnante e inmoral*. Paralelamente a este distanciamiento de Juan Ramón Jiménez respecto a los movimientos de Vanguardia, los poetas del veintisiete parecen abrazar, cada vez con más fuerza las influencias vanguardistas. Algunos, como Salinas, reflejan en sus poemas muchas de las imágenes y los conceptos defendidos por las vanguardias, tales como la presencia de la máquina, la alusión constante al motivo del azar y la condición arbitraria de la vida, etc. Otros, como Alberti, no sólo trasladan a sus obras la estética vanguardista, sino que, siguiendo los preceptos orteguianos, se inclinan, cada vez más, hacia un arte totalmente deshumanizado. Cabe señalar que ese mismo año 1927 Alberti empieza a escribir su célebre poemario *Sobre los*

Pedro Salinas no tarda en hacerse eco de la polémica y, en una carta escrita el 1 de diciembre de 1927, informa a Guillén de lo sucedido y le pregunta su opinión al respecto:

Admoniciones y castigos de J.R.J. (*Xuan Quamón Ximénez* como lo va a llamar Gerardo) a la joven, y ¡ay! a la vieja poesía española. Todos intrigados en la identificación de los aludidos: arbolé, acróstico, eco, X-ISMO. Aporta tu opinión. Ataque a Diego y a la *Revista de Occidente*. Ambos piensan contestar.

[SALINAS, 1992: 78-79]

En efecto, tal y como advierte Salinas a Guillén, la respuesta de Diego no se hace esperar. El poeta santanderino, en otra carta pública también dirigida a Rafael Alberti, publicada en el número 2 de la revista *Lola*⁵¹, arremete contra Juan Ramón⁵² y advierte que él no es el único organizador del acto. Sostiene que sus decisiones han sido acordadas por «unos cuantos amigos⁵³», entre los

ángeles, un poemario que nada tiene que ver con el ideal de poesía esencial y desnuda defendida por Juan Ramón Jiménez.

⁵¹ La revista *Lola*, fundada por Gerardo Diego, es, como el propio poeta solía decir, la amiga de la revista *Carmen*. Ambas publicaciones nacen con un fin común: el de difundir la joven poesía española. En ellas colaboran, sobre todo, poetas del 27, tales como: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Melchor F. Almagro, Dámaso Alonso y Bergmanín. Es precisamente en el segundo número de la revista *Lola* donde Gerardo Diego publica la Crónica del Centenario de Góngora, acto fundacional de la Generación del 27. En el año 2007, Ollero Ramos y la Fundación Gerardo Diego reeditaron las revistas en una edición facsímil.

⁵² El distanciamiento entre Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego tuvo inicio meses antes de la publicación de dichas cartas. A mediados del mes de septiembre de 1927, Juan Ramón refutó la invitación de Diego para colaborar en *Carmen* alegando que toda su atención estaba focalizada en su *Diario Poético*. No obstante, declaró que deseaba ser «suscriptor constante» y «lector deseoso» de dicha publicación. Sin embargo, pocos días después, a principios del mes de octubre, Jiménez escribe nuevamente a Gerardo Diego y arremete con dureza contra la revista que él dirige: «Entiendo que *Carmen* no hará más que aumentar el confusiónismo que hoy reina en la poesía española e hispanoamericana. No, Diego; ni Huidobro, ni Larrea, ni usted han hecho hasta hoy más que simulaciones de cosas poco esenciales» [JIMÉNEZ, 2012: 472]

⁵³ Rafael Alberti relató en *La arboleda perdida* cómo la idea de organizar el acto conmemorativo de Góngora nació de una simple conversación en un café madrileño: «Estábamos en el mes de abril de 1926. Y en uno de esos simpáticos cafés madrileños que amábamos. Los allí casi improvisadamente reunidos éramos Pedro Salinas, Melchor Fernández

cuales señala a Salinas, Lorca, Bergamín y Dámaso. Así pues, Diego sostiene que está dispuesto a aceptar la condena de Juan Ramón porque se sabe igual de «pecador» que el resto: «Yo no he hecho otra cosa –todos lo sabéis- que animaros a trabajar y someter a vuestra aprobación un plan general de ediciones». Además de los organizadores del acto, en el tricentenario de Góngora participaron también: Dámaso Alonso, José Bergamín, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Gustavo Durán, Antonio Marichalar, José Moreno Villa y José María Hinojosa. Resulta evidente, pues, que el tricentenario no era un simple acto de homenaje al llamado por Salinas «ángel de la oscuridad», sino que se pensó también a modo de acto fundacional y catalizador de la que todavía no se conocía como Generación del 27. La negación de Jiménez a participar en el acto representa, por lo tanto, un claro espaldarazo del maestro hacia esa generación en la que él mismo había creído.

Ese mismo año, Diego vuelve a protagonizar otro hecho que contribuye indudablemente a acrecentar la tensión entre Jiménez y los poetas. El poeta cántabro, publica en la revista *Lola*, suplemento de *Carmen*, una peculiar antología que decide denominar: «La Tontología⁵⁴». Se trata de un suplemento de carácter satírico en el que el tontólogo –como el propio Diego se hace llamar– recopila los peores poemas de los mejores poetas del momento: los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Rafael Alberti y el propio Diego.

Almagro, Gerardo Diego y yo. De nuestro primer cambio de ideas surgió la convocatoria de una primera asamblea gongorina en la que se trazarían las líneas generales del proyecto: reivindicar definitivamente a Don Luis de Góngora con motivo de su centenario» [op.cit.: CROSS NEWMAN, 2004: 150].

⁵⁴ Citando a Andrés Soria Olmedo: «Sin dejar de considerar “admirativa y cordial” su opinión de Juan Ramón Jiménez, en la sección “Tontología” del número 6-7 de *Lola*, Diego incluye el poema “Tropical”, del odiado *Ninfeas*, junto a muestras de Díez-Canedo, Pérez de Ayala, Salinas, Guillén, Diego, Altolaguirre, García Lorca, Dámaso Alonso y Alberti. Además, en el número 2 de *Carmen* reproduce el poema acróstico “Cifra” (“Biba Juan Ramón Jiménez”) y disiente de la entonación del verso libre por Juan Ramón, anunciando la “Vuelta a la estrofa”: “Hay que crear. O lo que es lo mismo: hay que poseer, domeñar, tener conciencia.”» [SORIA, 2010: 110].

Si bien se desconoce cuál fue la reacción de los poetas del veintisiete ante esta peculiar «Tontología», a Juan Ramón Jiménez le ofendió mucho su publicación y la calificó como parte de una maniobra que los jóvenes poetas habían decidido emprender en su contra.

Pedro Salinas, consciente de estar entre dos mares, intenta mantenerse al margen de la polémica. Participa activamente en el homenaje a Góngora⁵⁵ pero, lejos de romper su amistad con Juan Ramón, continúa visitándolo con cierta asiduidad. Encuentra al poeta cada vez más melancólico y alicaído, y así se lo comunica a Guillén el 5 de abril de 1928: «Estuve el domingo en casa de J.R. Le encuentro cada día más abatido y desanimado. Está enfermo y ya ni quiere hablar de literatura. Su situación me parece desesperada y una de las causas de ella es la dificultad, casi la imposibilidad, de publicar, en que se ve» [SALINAS, 1992: 86].

Con la intención de animar al maestro, Salinas propone a Guillén crear una revista en la que Juan Ramón pueda publicar porque, según le confiesa a Guillén: «me parece un deber hacer algo por la obra de Juan Ramón». Parece que los roles se han invertido y que ahora son los jóvenes poetas quienes tratan de unir fuerzas para conseguir que Juan Ramón publique.

El autor de *La voz a ti debida*, pretende que en la revista participen también Dámaso, Marichalar y Bergamín, ya que, tal y como dice, el resto de los poetas han abandonado definitivamente a Jiménez⁵⁶.

⁵⁵ Por aquel entonces, Pedro Salinas vivía en Sevilla, por lo que no pudo asistir a todos los actos que se celebraron en conmemoración del tricentenario de Góngora. No obstante, quizás la negativa del poeta a participar en algunos de los actos organizados se deba a que el poeta madrileño deseaba seguir manteniendo una relación cordial con Jiménez. De hecho, en la anteriormente citada «Nómina de la joven literatura», que elabora Melchor Fernández Almagro para el segundo número del suplemento *Verso y Prosa*, Salinas aparece descrito con las siguientes palabras: «en Madrid no está Salinas nunca: pasa. Cruza Madrid solo el tiempo necesario para ver a Juan Ramón y avisar al ómnibus de la Central. Su sino es ir siempre de acá para allá, rápido en su corpulencia, temiendo algo, sacudiendo el aire con el ala de su gran espíritu.»

⁵⁶ Ángel Luis Sobrino Vegas, en su Tesis Doctoral titulada: *Las revistas españolas en la II República*, se refiere a este proyecto impulsado por Pedro Salinas: «En una carta fechada el 5 de abril, Pedro Salinas expuso a Guillén la idea de crear una revista en la que colaborarían los jóvenes de *Índice* -Dámaso Alonso, Marichalar, Bergamín y ellos dos- y en la que Juan Ramón

Meses después, el 21 de diciembre de 1928, Salinas informa a Guillén de que Juan Ramón ha leído *Cántico* y su opinión respecto al poemario ha sido muy positiva, tanto que incluso se plantea escribir una reseña: «Está escrito con embeleso –dice Juan Ramón a Salinas- como se debe escribir la poesía. A mí me hace el efecto de que subo y bajo por unas escaleras suaves» [SALINAS,1992:94]. Estas palabras ponen de manifiesto que, tanto Salinas como Guillén, mantienen cierta amistad con Jiménez; sin embargo, pocos meses después, el tono con el que Salinas se refiere a Juan Ramón cambia de forma radical. En otra carta dirigida a Guillén, fechada el 12 de noviembre de 1930, Salinas escribe: «Humanización creciente del *monstruo* Juan Ramón. Colabora en *La Gaceta Literaria* y en *El Heraldo*. Me visita, le devuelvo la visita. Me lee cosas tuyas nuevas. No correspondo. Parece estar otra vez en “Dejad que los jóvenes se acerquen a mí”» [SALINAS,1992:116-117].

El enfrentamiento de Juan Ramón Jiménez con el grupo del veintisiete se hace evidente. Cada vez más, los poetas muestran su creciente incompreensión por la actitud de Juan Ramón, que consideran tan caprichosa cuan inadmisibile.

El poeta ha manifestado su total rechazo hacia algunos de los integrantes del grupo, entre los que destacan: Rafael Alberti, Luis Cernuda y Gerardo Diego⁵⁷. Los ataques son cada vez más frecuentes y las réplicas no se hacen esperar. A pesar de que Jiménez mantiene todavía una relación cordial con

Jiménez, distanciado de Ortega y con nulo interés por las revistas del momento, pudiese publicar su obra. Habría sido una revista quincenal de ocho páginas, con una colaboración extensa de Juan Ramón como núcleo en torno a la que aparecerían las de los cinco redactores y la de un invitado por número» [RUIZ, 2012: 144]. A pesar de que Jorgue Guillén aceptó participar en la publicación de esta revista, el proyecto fracasó. En una carta fechada el 20 de mayo de 1928 que Salinas envía a Guillén, el poeta, refiriéndose a la revista, escribe: «Pero ahora se me pasaron las ganas. Y espero, casi deseo, que no volverán. Si nuestra generación no da gallardas pruebas de sus poderes, allá ella. Manos lavadas. Que es otra forma de dimisión.» [SALINAS, 1992: 89].

⁵⁷ Juan Ramón Jiménez considera que estos tres autores se han alejado definitivamente de la estética de la pureza para acercarse a un estilo sub-romántico que recuerda al satanismo de Espronceda. Como consecuencia, el poeta moguereno publica en *La Gaceta Literaria* dos artículos en los que arremete directamente contra este nuevo modo de poetizar, que considera vulgar y ajeno a todo principio poético. El primero de ellos se publica en noviembre de 1930 y lleva por título «Poetas de antro y dianche»; el segundo –el más duro- se titula «Satanismo inverso».

Pedro Salinas, Jorge Guillén y José Bergamín, la ruptura entre los poetas y su maestro se empieza a manifestar.

El 11 de enero de 1931, Salinas declara haber perdido ya por completo su confianza en el autor de *Platero y yo* como líder de tendencias literarias. Pese a que sigue admirando la labor de Juan Ramón como poeta solitario, señala que, debido a su carácter neurasténico, todos los proyectos que decide emprender resultan irrealizables y quiméricos. Asimismo, advierte que el poeta ha caído en un total descrédito por parte de la juventud literaria y, lejos de ser un poeta respetado, empieza a ser motivo de burla y sátira constante:

Juan Ramón no me inspira ninguna confianza fuera de su creación poética [...] Yo que ando por ahí sé muy bien cómo le juzgan los jóvenes, con cuánta injusticia, ligereza y desafecto. He estado con él lo más atento posible, dentro de mi desilusión íntima de sus proyectos y mi seguridad absoluta de que no los realizaría. Pero no he podido ni sentir ni fingir ningún entusiasmo. Me gusta mucho más J.R. metido en su casa, amigo de cuatro personas, en admirable pájaro negro y raro, gracioso y picudo, cantor inimitable, que como *leader* de tendencias literarias que no existen.

[SALINAS, 1992: 123]

Juan Ramón Jiménez se siente cada vez más decepcionado con la juventud literaria española. Más allá de las desavenencias personales, al poeta le preocupa también una cuestión de índole poética: Jiménez considera que los jóvenes poetas corren el riesgo de alejarse de la poesía reflexiva que él defiende para adentrarse en un modo de poetizar superficial, centrado en lo anecdótico y mucho más acorde con los dictámenes de la poesía vanguardista que con este ahondar en lo esencial de la poesía pura. Además, el poeta es consciente de que la mayoría de sus *discípulos* se han distanciado de él y, desalentado, comprueba cómo, día tras día, la admiración y el respeto que antes le profesaban van cediendo paso a insultos y continuas descalificaciones.

Su desengaño es tal, que Juan Ramón no duda a la hora de arremeter contra la realidad literaria española por medio de punzantes artículos en los que se muestra muy crítico con los más jóvenes. Entre dichos artículos, dos en concreto, contribuyen a avivar la tensión entre Jiménez y el grupo del 27: «Poesía escrita. Desnudez», publicado en el *Heraldo de Madrid*, el 15 de enero

de 1931; «Acento. Historias de España», que se publica en *La Gaceta Literaria* ese mismo 15 de enero.

Tras la publicación de dichos artículos, el ambiente literario español se enciende y amenaza con estallar⁵⁸. Pedro Salinas, en una carta fechada el 1 de febrero de 1931, escribe a Guillén:

Los acontecimientos han sido el artículo de Cernuda⁵⁹ y los de Juan Ramón. Cobarro alborotadísimo. Alberti que ya ha regresado de su chopinada en Mallorca llamó a J.R. en una conferencia mariposuela agreste y metomentodo desorientado. En la gente joven han caído bastante mal esos artículos. Lo comprendo. La actitud de J.R. me sigue pareciendo cada día más caprichosa e inconsistente [...] Además se nota un desdén manifiesto a los jóvenes. No tengo ningún interés en estar dentro o fuera de las mallas finísimas de su aprobación. Cuando habla de esos jóvenes mayores y menores, tan a gusto me siento dentro como fuera. Cada día y con mayor satisfacción creo una distancia más grande entre la Poesía, o mi poesía, y la vida literaria (...) Y Juan Ramón con sus artículos añade agua al mar ridículo de los dimes y diretes y acrece la pequeñez del ambiente llamado literario.

[SALINAS, 1992: 127-128]

Salinas manifiesta a Guillén su deseo de permanecer al margen de los continuos «dimes y diretes» de la vida literaria española y le confiesa que no ve a nadie más que por razones personales y de amistad. Ya hace tiempo que ha dejado de considerar a Juan Ramón entre sus amigos, por lo que sus visitas se han visto considerablemente reducidas; pese a ello, ambos siguen en contacto

⁵⁸ Resulta especialmente significativo el hecho de que, justo en este momento en el que, tras la admiración inicial, la gran mayoría de los poetas del 27 optan por distanciarse del que fuera su maestro, Miguel Hernández -al margen de todas las polémicas- decide enviar a Juan Ramón una conmovedora carta en la que se presenta, le confiesa su profunda y sincera admiración, y expresa su deseo de conocerle: «¿Sabe usted dónde he leído tantas veces su libro? Donde son mejores todos: en la soledad, a plena naturaleza, y en la silenciosa, misteriosa, llorosa hora del crepúsculo [...] No le extrañe lo que le digo, admirado maestro; es que soy pastor. No mucho poético, como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta [...] ¿Podrá usted, dulcísimo Juan Ramón, recibirme en su casa y leer lo que le lleve? ¿Podrá enviarme unas letras diciéndome lo que crea mejor?». [op. cit.: GARFIAS: 1995, 89-90].

⁵⁹ Se refiere al texto «Réplica» que Luis Cernuda escribe a propósito del escrito juanramoniano «Esquela contra». Estos textos han sido estudiados por James Valender en un artículo titulado: «Jiménez y Cernuda: “Esquela contra” y “Réplica”», *Ínsula* XXX, 348 (1975).

por medio de periódicas llamadas telefónicas. En una de estas llamadas, Juan Ramón Jiménez propone a Salinas participar en un proyecto de revista junto a otros posibles redactores, entre los que se encuentran Azorín, Unamuno, Ortega, Cernuda y su grupo.

Desde un principio, el autor de *La voz a ti debida* considera este proyecto como descabellado porque, precisamente debido al carácter difícil de Juan Ramón, sabe que todos los autores invitados a formar parte de la revista se negarán a participar: «Estoy seguro de que yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos, se pelearían con J.R. antes de que salieran dos números, a propósito de lo que iba o lo que no iba» [Salinas, 1992: 129]. No obstante, a fin de no ofender a Jiménez, trata de excusarse aduciendo estar ocupado con otros proyectos, sin especificar cuáles. Al día siguiente, Salinas recibe la visita de Guerrero⁶⁰ y le expone las verdaderas razones de su negación «dictadas por una elemental cordura, sensatez».

Ese mismo día, traicionando la confianza de Salinas, Guerrero visita al poeta muguereño y le cuenta todo lo que Salinas ha dicho sobre él. Ello supondrá el fin de la amistad entre Jiménez y Salinas. Pedro Salinas escribe a Guillén explicándole los motivos por los que su amistad con Juan Ramón no puede continuar:

Me da una pena infinita de J.R. [...] porque está más aislado que nunca y ahora ya no por voluntad y capricho suyo como antes, sino porque esa caprichosa actitud de tres años ha hecho su efecto y nadie le atiende. Más que nunca me gustaría verle, hablar con él, pero ya sabes que el trato es cosa bilateral y cuando uno no quiere dos no se tratan. Aquí el que no quiere es él. En suma, no nos *servimos*. J.R. elimina de la vida las razones humanas; yo las pongo en primer término. Y así resulta que de acercarme yo a él ahora nos veríamos en pleno *malentendú*, porque J.R. creería que es adhesión total a su punto de vista lo que en realidad se funda en admiración, cariño, simpatía y justicia.

[SALINAS, 1992: 130]

⁶⁰ Juan Guerrero se mantuvo siempre fiel a la figura de Juan Ramón Jiménez y defendió incondicionalmente al poeta muguereño de todas las acusaciones que los poetas del veintisiete vertieron sobre él.

Salinas desea seguir manteniendo un trato cordial con Juan Ramón, pero sostiene que sólo podría sumarse a él por un acto de fe, y ya la ha perdido por completo: «No. J.R. está muy por encima de mi caridad. Sólo puedo sumarme a él por acto de fe. Y me falta». Salinas respeta la obra del poeta y aprecia su persona, pero ha dejado de creer en él como maestro.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez no busca un amigo en Salinas, sino un colaborador, un cómplice que lo acompañe en sus proyectos y que le permita afianzarse como líder de tendencias literarias. Salinas no está dispuesto a seguir desempeñando esta función, por lo que el distanciamiento entre ambos se convierte en definitivo⁶¹. Así, en una carta escrita a finales de mayo de 1931, Jiménez envía a Salinas unas líneas que suponen el fin de su amistad, tanto a nivel personal como a nivel profesional: «He censurado duramente sus últimos versos y a usted. Esto quiere decir que no puedo seguir con su amistad ni aceptar su libro⁶²» [JIMÉNEZ, 2012: 526].

A pesar del distanciamiento entre Juan Ramón Jiménez y Salinas, la amistad del andaluz universal con Jorge Guillén continua, con altibajos, hasta junio de 1933, año en el que se rompe de forma brusca. Un año antes, en agosto de 1932, Jiménez envía a Guillén una carta muy ambigua y llena de sarcasmo en la que le hace llegar un retrato suyo que tiene intención de publicar en el segundo cuaderno de la publicación *Sucesión*⁶³:

⁶¹ En la Sala Zenobia Camprubi y Juan Ramón Jiménez, en la Universidad de Río Piedras (San Juan, Puerto Rico) se conserva un manuscrito de Juan Ramón Jiménez, supuestamente dirigido a Pedro Salinas, en el que el poeta moguerense le explica los motivos por lo que se ha distanciado de él. No obstante, el documento es prácticamente ilegible.

⁶² Se refiere al poemario *Fábula y signo* (1931). Según el criterio de Juan Ramón, este libro es más flojo que los anteriores porque está centrado principalmente en lo anecdótico, no en lo esencial.

⁶³ En noviembre de 1932 Salinas escribe un breve artículo titulado «Sucesión de Juan Ramón Jiménez» en el que, como el propio título indica, el poeta se refiere al cuaderno juanramoniano *Sucesión*. En dicho artículo, publicado en *Ensayos Literarios*, Salinas sostiene que Juan Ramón Jiménez lleva mucho tiempo sin publicar un libro extenso. El último libro que puede ser considerado como tal es *Belleza, Poesía* (1923). Tras la publicación de dicho poemario, el poeta moguerense opta por publicar su creación poética en pliegos que luego reúne en breves cuadernos; a *Unión* (1925-1928), el primero de dichos cuadernos le sigue *Sucesión*, cuaderno que reúne poesías escritas en períodos muy diversos —encontramos poesías escritas en 1901 junto a poesías escritas en 1932—. Salinas afirma que el propósito de Juan Ramón Jiménez es el de evidenciar el carácter de *Obra Total* que pretende conferir a su poética: «Vida

Mi querido poeta: Le mando mi, su silueta (retrato, caricatura, crítica lírica, ¿por qué no?), que es *honrada*.

Y le doy, al mismo tiempo, la satisfacción de decirle: que padezco «ateroma» avanzado, con «dilatación aórtica» y del «ventrículo izquierdo»; lo que quiere decir que pronto acaso, nunca tarde, le daré a usted la ocasión que desea de «redondearme» a su gusto.

Su amigo siempre, que le vota vida, obra,

[JIMÉNEZ, 2012: 149]

En la carta de respuesta que Guillén escribe a Juan Ramón, el poeta vallisoletano afirma que la lectura del retrato ha suscitado en él muchas sugerencias. Al mismo tiempo, pone de manifiesto su desconcierto ante la carta que acompañaba a dicho retrato: «De su carta nada le digo, porque debo aclarar que no he acertado a entenderla. Espero que usted, algún día, me la explicará. Se lo agradeceré mucho»⁶⁴.

Aunque evita expresarlo de forma directa, lo cierto es que el descontento de Guillén no viene provocado únicamente por la carta: el autor de *Cántico* se siente ofendido porque Jiménez ha aprovechado el retrato para criticar severamente su poética y la de Salinas.

Salinas, por su parte, en una carta que dirige a Guillén el 28 de agosto de 1932, se refiere a dicho retrato y, aunque reconoce la calidad literaria del mismo, muestra su disgusto ante la crítica en él introducida, una crítica que considera

humana y poética a la par, una sola las dos, marcada por la inevitable permanencia y la obligada variación, por la unidad y el sucederse. Totalidad» [SALINAS, 2007: 158]. En los cuadernos, Jiménez reúne su obra poética en verso, pero también su obra poética en prosa y un conjunto de aforismos. Salinas reconoce la calidad poética de estos breves escritos en prosa: «La poesía no es cosa de géneros, es pura esencia. Y donde aliente ella está el poeta entero.» [idem]. Dentro de este género de prosas poéticas, J.R.J incluye una serie de retratos literarios que llama *Héroes españoles y españoles variados*. Es precisamente en esta sección donde Juan Ramón insiere el retrato a Jorge Guillén y el de Solita Salinas. En referencia a dichos retratos, Pedro Salinas señala que: «Quizá nunca ha llegado la prosa de Juan Ramón a una precisión tan segura, a una aprehender de la realidad tan personal, tan concreto, tan local, ni a una mayor fuerza de elevación, a una mayor densidad de poesía. Exactitud, y no realista, conquista de una personalidad por el camino más remoto de la copia, por un procedimiento riquísimo, sí, en elementos de observación, pero puestos todos al servicio de una facultad adivinatoria» [SALINAS, 2007: 160].

⁶⁴ Op. cit.: p. 149 (nota al pie) epistolario de Juan Ramón.

injusta⁶⁵: «La crítica impertinente, injusta, desastrosa [...] lo que más me irrita, por J.R. sobre todo, es lo de los retóricos blancos y la aproximación, mejor dicho la confusión de nuestras poesías en un mismo juicio defectivo» [SALINAS,1992:148].

El fin de la amistad entre Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén se produce a principios del verano de 1933, cuando el autor de *Cántico* pide a Juan Ramón Jiménez un texto suyo con el que poder encabezar el segundo número de la publicación *Los Cuatro Vientos*⁶⁶. Juan Ramón entrega a Guillén el artículo, sin embargo, éste nunca llega a encabezar la publicación, ya que Guillén decide publicarlo pospuesto a un escrito de Unamuno. El hecho de que su artículo no aparezca publicado en las primeras páginas de *Los Cuatro Vientos* irrita profundamente al autor de *Eternidades*, y este hecho se convierte en el detonante del fin de la amistad entre él y Guillén, a quien envía un mensaje tan breve cuan categórico: «Quedan hoy retirados trabajos y amistad» [JIMÉNEZ, 2012: 552]. Ante este mensaje, la respuesta de Guillén no se hace esperar y envía a Jiménez una carta durísima en la que le acusa de ser un egocéntrico caprichoso, un falso puritano empeñado en adoptar una permanente función de juez: «¡Incapaz de soledad, incapaz de amistad, pero gran puritano! Como solitario pésimo, es usted víctima de la pasión mundana por excelencia: la

⁶⁵ En la caricatura a Guillén, Jiménez relaciona la poesía del autor vallisoletano con la de su íntimo amigo Salinas. Se refiere a ambos como «literatos puristas y retóricos blancos. Guillén nunca pidió explicaciones a Juan Ramón por la crítica sobre él vertida pero sí que trató de defender a Salinas de dicha acusación.

⁶⁶ Se trata de una revista colectiva que fue promovida por Pedro Salinas –su director-, Jorge Guillén y Dámaso Alonso. Asimismo, en *Los Cuatro Vientos* (1933) colaboraron también otros miembros del veintisiete, tales como: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Claudio de la Torre, Melchor Fernández Almagro, Antonio Marichalar, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y José Bergamín. En la revista, aparecieron publicados versos de jóvenes poetas aún desconocidos como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Juan Antonio Muñoz Rojas, junto con autores ya consagrados: Unamuno, María Zambrano y Juan Ramón Jiménez. *Los cuatro vientos* pretendía ser una revista intergeneracional, apolítica y aconfesional en la que se publicaran conjuntamente los versos surrealistas de Alberti en *Sobre los ángeles* o de Aleixandre en *Espadas como labios*, y los extensos versos de índole religiosa de Rosales o Palacios.

vanidad [...] Soy yo quien le retira mi amistad». Después del envío de esta carta, la reconciliación entre ambos parece imposible y, en efecto, nunca se dará⁶⁷.

Tras la ruptura de la amistad de Juan Ramón Jiménez con Salinas y Guillén, tanto Rafael Alberti como Dámaso Alonso, se esfuerzan por mediar entre el maestro y sus compañeros de generación, pero todo intento de reconciliación resulta inútil. Juan Ramón rechaza sistemáticamente cualquier posible encuentro entre él y los poetas: «Yo tengo en mucho una amistad; y cuando un amigo me ofende de manera injusta, como en los casos bien conocidos por usted, nunca más vuelvo a tener una relación “amistosa” con él» [JIMÉNEZ, 2012: 555].

En 1934, tienen lugar dos episodios que ponen de manifiesto el alejamiento definitivo entre Juan Ramón Jiménez y los poetas del veintisiete: por un lado, el fin de la amistad entre el poeta y su más querido discípulo, José Bergamín; por otro, la negación de Jiménez a participar en la segunda edición de la *Antología* que dirigía Dámaso Alonso.

El caso de Bergamín⁶⁸ fue, sin lugar a duda, el que hirió más profundamente a Juan Ramón, y supuso el espaldarazo definitivo de los jóvenes al maestro. En 1933, Bergamín asumió la dirección de la revista *Cruz y Raya*⁶⁹

⁶⁷ Guillén hizo pública esta carta enviándosela a Pedro Salinas, Dámaso Alonso, León Sánchez Cuesta y Juan Guerrero. Este hecho ofendió todavía más al poeta moguerño.

⁶⁸ Las primeras tensiones entre José Bergamín y Juan Ramón Jiménez se originaron en 1927 a raíz de la publicación de “El idealismo andaluz”, un polémico artículo en el que Bergamín afirmaba que, más que de índole poética, el magisterio juanramoniano era de índole personal. En dicho artículo, el poeta madrileño alabó, por encima de los versos de Juan Ramón Jiménez, la originalidad y libertad de los versos de los miembros de la generación emergente, sobre todo los de Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda, así como los de Federico García Lorca y Rafael Alberti.

⁶⁹ Fundada y dirigida por José Bergamín, *Cruz y Raya* nace el 15 de 1933, el mismo año que *Los Cuatro Vientos*. Sin embargo, a diferencia de la revista dirigida por Salinas, *Cruz y Raya* se define, ya desde sus inicios, como una revista confesional y política, católica y republicana: «Esta revista de colaboración abierta, libre, independiente, se propone actuar todos los valores del espíritu, sin mediatización que los desvirtúe [...] nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer las cosas; para darles, a cada una, el lugar que le corresponda, en la vida como en el pensamiento» [op. cit.: prólogo a *Cruz y Raya*, José Bergamín, Madrid: 1933]. A través de las páginas de la revista, Bergamín pretende promover un movimiento de renovación religiosa al tiempo que atiende a tres aspectos culturales esenciales: el pensamiento crítico-ensayístico, el pensamiento poético y el pensamiento crítico ético-polémico. Posteriormente, en 1973, Bergamín escribe otro prólogo a *Cruz y Raya* en el que recuerda los inicios de la publicación y refiere el

y, en el primer número de la publicación, Bergamín atacó duramente a Juan Ramón Jiménez por medio de un artículo crítico titulado «Sucesión. Discontinuidad», que apareció publicado el 15 de abril de 1933 en la sección Criba de lecturas del primer número de *Cruz y Raya* [pp.:153-154]. En este texto, Bergamín traza una imagen caricaturizada de Juan Ramón y define al poeta como un «fantasma» cansado de todo, incluso de su propio nombre, un poeta envejecido aferrado a un nominalismo vano y preso de una sensibilidad caduca y desmedida: «J.R.J. superviviente fantasma inicial, nominal, del cansado. Nómina del cansancio [...] discontinua sucesión de papel que filtra una leve sensibilidad poética minuciosamente exacerbada».

Asimismo, en el segundo número de *Cruz y Raya*, Ramón Gómez de la Serna publica un texto que enfadó mucho a Juan Ramón Jiménez, se trata «Ensayo sobre lo cursi», un ensayo en el que de la Serna acusa de Juan Ramón Jiménez de ser un cursi.

Salinas condena la aparición de estos artículos, que a su parecer resultan totalmente inapropiados. Así, en una carta que escribe a Guillén fechada el 6 de mayo de 1933, Salinas escribe: «Lo de Bergamín sobre J.R. violento e innecesario. ¡Justicia dirá él! ¡Fortifico mi horror a las falsas actitudes abstractas! ¡Vivan el insulto, la bofetada y el silencio!» [SALINAS, 1992: 153]. Ese mismo año 1933, había aparecido publicado el mejor poemario de Pedro Salinas: *La voz a ti debida*, el cual consolidó al poeta como uno de los principales representantes del 27.

apoyo que le brindaron su maestro, Ortega y Gasset, y Miguel de Unamuno, colaborador constante de *Cruz y Raya*. Al mismo tiempo, Bergamín advierte que otros escritores republicanos –entre los cuales se encuentra Pedro Salinas- se mostraron hostiles a la publicación de dicha revista: «Revista católica y republicana evidente, no querían colaborar en ella muchos republicanos porque no eran católicos y muchos republicanos porque no eran ni querían ser republicanos.» [op. cit.: prólogo a *Cruz y Raya* «Signo y diseño de cruz y raya (1933-1936)», José Bergamín, Madrid:1973]. Frente al intento de universalización que supone la *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* intenta limitar la cultura de importación y centra su atención en la literatura nacional.

Pocos meses después, en junio de 1934, Bergamín publica en el segundo número de *Diablo Mundo*⁷⁰ un artículo muy favorable sobre el libro de Salinas⁷¹ pero, sin justificación alguna, Bergamín opta por insertar en dicha crítica un desmedido e hiriente ataque contra Juan Ramón Jiménez. Bergamín no sólo acusa a Juan Ramón de ser narcisista, sino que, además, critica muy duramente *Diario de un poeta recién casado*, poemario al que años antes había dedicado numerosos elogios.

Tras esta última decepción, Juan Ramón Jiménez, que hasta el momento había siempre considerado a Bergamín como su más leal discípulo y colaborador, se siente profundamente ofendido y opta por recluirse en su apartamento a fin de evitar todo contacto con cualquier representante de la vida literaria española.

El poeta se ve abandonado por parte de todos aquellos poetas a los que siempre, y de forma incondicional, había brindado apoyo. El autor de *Diario de un poeta recién casado* comprende entonces un hecho que le sume en una profunda depresión: esa vida literaria en la que tanto había creído y que él mismo se había esforzado en crear se estaba volviendo en su contra.

A medida que los miembros del veintisiete ganan en popularidad, van adquiriendo conciencia de generación, una generación que ya no está dispuesta a acatar normas y a ceder ante la voluntad directiva de Juan Ramón Jiménez, sino que pretende ser protagonista de la historia que ella misma estaba creando. Por su parte, Juan Ramón Jiménez no aspira a ser un miembro más de la generación, sino que pretende ser su promotor y, por consiguiente, su líder. Si bien es cierto que, en un primer momento, los jóvenes poetas parecen aceptar

⁷⁰ Creada el 28 de abril de 1934 y dirigida por Corpus Barga, *Diablo Mundo* fue una revista cultural y de opinión que pretendió dar voz a los intelectuales de la segunda República, discípulos en su mayoría del magisterio orteguiano. En ella publicaron, entre otros, José Bergamín, Guillermo de la Torre y el novelista cubano Lino Novás Calvo.

⁷¹ El poemario *La voz a ti debida* fue publicado en 1933. Ese mismo año, José Bergamín dedicó al poemario saliniano una amplia sección de su revista *Cruz y Raya*. Se trata de la sección titulada «Criba», en la cual aparecieron publicadas tres reseñas muy favorables a *La Voz a ti debida*: «El espejo ardiendo», por José María Quiroga Plá; «Dulce sueño donde hay luz», por Luis Rosales y «Amor suficiente», por Luis F. Vivanco.

de buen grado el liderazgo del maestro, hacia quien profesan una admiración casi idólatra, pronto empiezan a cansarse de los imperativos juanramonianos. La rebelión contra el maestro se convierte entonces en un grito de afianzamiento generacional.

Debemos de tener en cuenta que, a principios de la década de los años treinta, España está entrando en el umbral del cambio, por lo que el tiempo corre más deprisa que nunca. El crecimiento constante e ininterrumpido de la sociedad -tanto a nivel demográfico como a nivel productivo- y el consiguiente desarrollo de las grandes urbes, trae consigo una enérgica necesidad de renovación política. El país se prepara para entrar en la Segunda República (1931-1939) y el entusiasmo inicial es evidente. Como no puede ser de otro modo, la literatura refleja ese rápido transcurrir de los acontecimientos. Ello explica el hecho de que Juan Ramón Jiménez, un poeta que a principios de los años veinte es considerado como el verdadero portavoz de la universalidad poética y de la modernidad lírica en España, pase, en apenas unos años, a ser visto como un poeta maniático, anticuado, gruñón y ególatra. Era el tiempo de lo nuevo, de los cambios, de las revoluciones.

Sin embargo, cabe señalar que los poetas del veintisiete se pelean con el poeta, con el hombre, pero no con su poesía. Los versos juanramonianos siguen influyendo de manera notoria a los autores del veintisiete, sobre todo a Pedro Salinas y a Jorge Guillén. Este hecho hace que, a lo largo de toda su vida, Juan Ramón se proponga llevar a cabo diversos proyectos destinados a poner de relieve el influjo de su poesía en la poesía de muchos de aquellos autores que tan duramente le criticaban⁷².

⁷² Tal y como veremos en los siguientes apartados de nuestra investigación, Juan Ramón Jiménez pretendía incluir en *Vida* un apartado titulado «Antología de mi eco mayor». Dicho apartado iría destinado a poner de relieve los ecos de su poética en los versos de los más jóvenes. Asimismo, el poeta pretendía dedicar otro apartado, «Asuntos ejemplares», a narrar, bajo su perspectiva, algunos de los enfrentamientos y polémicas varias que le habían alejado de los miembros del veintisiete.

Tras romper definitivamente con la generación del veintisiete, Juan Ramón Jiménez abandona todo proyecto relacionado con revistas y antologías y decide dedicarse por completo a su obra. Así, en una carta que Juan Ramón envía a D. Miguel Pérez Ferrero, el 25 de mayo de 1934, y que se publica en el *Heraldo* bajo el título «Poesía en soledad», el poeta justifica de este modo su negativa a participar en cualquier antología:

Cuando se ama de veras algo esencial, la poesía, no creo que haya en la vida nada más grato que ser y estar solo con lo que se ama. Sentirnos dueños, con la poesía, de nuestro ser, nuestro tiempo y nuestro espacio.

Especialmente significativa resulta la negativa del autor a participar en la segunda edición de la *Antología*⁷³ con la que Gerardo Diego pretendía acotar el elenco de autores que formarían parte de la generación del 27.

Salinas se hace eco de la polémica suscitada por el rechazo del poeta y el 17 de marzo de 1934 escribe a Guillén:

⁷³ Pedro Salinas, en *Ensayos Literarios*, dedica el apartado titulado «Una antología de la poesía española contemporánea» al análisis de la antología de Gerardo Diego. Salinas sostiene que «el criterio del antologista ha sido representar a cada poeta con un número de poesías lo suficientemente numerosas y expresivas para poder dar al lector la idea exacta de cada personalidad poética.» [SALINAS, 2007: 151]. Asimismo, Salinas advierte que Diego no se propone en ningún momento ofrecer al lector su opinión crítica de los poetas que forman parte de la antología: «El antologista no hace crítica, pero antes de las poesías de cada autor va una breve biografía y una “Poética”, exposición de las ideas del autor sobre la esencia y modos de la poesía». Salinas se muestra crítico con la segunda edición de la *Antología* ya que sostiene que las modificaciones en ella incluidas tienen un gran alcance «casi nos colocan frente a una obra nueva». La segunda edición de la antología es más amplia, se añaden nuevos nombres entre los que destacan el de Rubén Darío y el de Ramón del Valle-Inclán, pero hay dos grandes ausencias que «escapan a la voluntad del colector»: Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados. Salinas sostiene que la ausencia de Juan Ramón en la antología se debe a su «decisión irrevocable de no autorizar su inclusión en ninguna antología» y afirma que, sin las poesías de Juan Ramón, el cuadro de la poesía del siglo XX «se ve privado de una personalidad poética de incomparable valor en sí misma, en la evolución de nuestra sensibilidad poética y su relación influenciadora con una buena parte de la poesía más joven».

La antología de Gerardo está en un momento precioso. J.R.J se ha negado a entrar en ella. Alega *coram populo* su decisión de no figurar en más antologías ya. Ha roto también con las antologías. Pero entre los íntimos ha dicho que no puede figurar en una antología donde estemos nosotros. Nosotros somos todos los poetas a quienes Bergamín concede en el final del primer artículo sobre mi libro patente de poetas de verdad. Según parece nosotros lo que deberíamos hacer es escribir una carta o artículo a Bergamín o contra, protestando airados contra semejante aseveración y defendiendo a J.R.J. Y nuestra incalificable actitud le mueve a no querer convivir con nosotros en la antología. Gerardo y Palazón están desesperados. El propósito bien claro, detrás de estos supuestos agravios, tan juanramonescamente cómicos, es torpedear la antología, indisponer a Palazón con nosotros, y armar si es posible un frentecillo literario haciéndose pasar por víctima y llamando en su auxilio a los jóvenes auténticos. Como yo suponía hay ya alguno, Cernuda, Ernestina, Domenchina⁷⁴, que se aprestan a la huelga de solidaridad y se niegan a figurar, ellos también.

[SALINAS, 1992: 159]

Tal y como hemos visto, son muchas y muy diversas las causas que contribuyen a esta ruptura entre el maestro y los representantes del 27, pero lo cierto es que Juan Ramón se sintió especialmente herido con Guillén, Salinas, Lorca y, sobre todo, con Bergamín. Así lo pone de manifiesto en uno de los escritos autobiográficos recopilados en *Vida*:

⁷⁴ Finalmente, tanto Luis Cernuda -que ya había participado en la primera edición- como Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, deciden participar en la segunda edición de la *Antología*. La negativa juanramoniana a formar parte de la Antología tan sólo motiva la ausencia de uno de los poetas: Emilio Prados. Así pues, lejos de disminuir, la nómina de los poetas incluidos en la *Antología* se amplió de forma considerable. A los poetas que formaban parte de la primera edición: Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda y Miguel Altolaguirre, se sumaron quince nuevos nombres: Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Enrique de Mesa, Tomás Morales, José del Río Sainz, Alonso Quesada, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Juan José Domenchina, León Felipe, Ramón de Basterra, Ernestina Champourcin y Josefina de la Torre.

Yo no iba a casas de putas, no decía “carajo”, “coño”, palabras gordas, como dicen los “hombres”, no andaba “necesariamente”, con toreros ni cupletistas.

En vista de esto yo estorbaba a los pícaros, yo era, decían, un místico, y decidieron que ellos eran los “hombres” y yo una señorita, una niña, Miss Poesía, etc. Y para ponerse ellos en su sitio, lo intentaron todo, caricatura, soez, copla baja, para echarme abajo del mío.

Les di ejemplo de dignidad y se reían. Por eso Salinas, Guillén, (Lorca) y - ¡ay! - Bergamín se volvieron y volvieron a los otros contra mí.

Los más hipócritas de ellos decidieron que yo era un puritano, pero todavía que un místico. La cuestión era, como en el nazismo, justificar su conciencia; y decidieron que la picaresca era más española. Y todos juntos ya, se pasaron, lugar de su vocación y su destino, a la picaresca.

Ellos querían vivotear. En realidad, estaban haciendo conmigo una farsa de solución. Yo representaba “el espíritu”, decían, y claro, conmigo no se podía contar para “ciertas cosas” con que ellos necesitaban contar y recontar.

[JIMÉNEZ, 2014: 461]

Asimismo, en su libro *Ética y ética estética* Juan Ramón incluye un texto en el que critica a los autores del 27. Sostiene que su escritura resulta monótona, repetitiva, y advierte que los jóvenes poetas han perdido su individualidad y, en consecuencia, su autenticidad:

[...] una escritura unilateral, repetida, parecida siempre a un modelo, como lo es el encaje hecho a máquina, precioso de antipática perfección, o los odiosos frisos escayolados de molde fijo. Los escritores de esta fase proceden en línea, en grupo, para su creación y su crítica. No existe en ellos individualidad entrañable. El poeta individual, su sola poesía, han de contenerlo todo: sentimiento, imagen, pensamiento, rimo, abstracción, color, anécdota, etc.; y todo espesado con “acento”, con voz propia. (“Volvemos al “acento” porque lo vemos ahora perdido, lo echamos de menos.) El “acento” es lo verdaderamente distintivo del poeta individual, el poeta. [...] Jorge Guillén, el más entusiasta de su ciencia, carecía de “acento”, de individualidad [...] Y esta era, es la obsesión de ellos, Salinas sobre todo, desde su *Presagios*,

el fruto más caliente y dorado de su árbol: la voz; siempre alrededor y atmósfera todo para una voz que no se encuentra, que no se tiene en el alma, ni casi en la boca, sino en los ojos; voz que es vista objetiva. (No hay ya inmanencia en el Salinas posterior a Presagios, todo está dicho fuera, todo se ve de golpe). ´

[...]

Carecía de “acento” esta pesada literatura poética, vuelvo, porque carecía de éstasis espiritual, dinamia espiritual, emoción espiritual; emoción, dinamismo, éstasis, espíritu, gracia, en suma, que estos poetas voluntarios y testarudos reconocían que les faltaba y aún con desdén verdadero o mentiroso por la carencia.

[JIMÉNEZ, 1967: 159]

Juan Ramón, si bien reconoce la maestría de Salinas en cuanto a la profundidad de conceptos se refiere, así como su talento en el tratamiento de imágenes y colores, y su brillante manejo de la sintaxis, considera que el autor de *La voz a ti debida* no tiene un acento propio y, precisamente por ello, ha decidido adoptar el suyo. Asimismo, en otro fragmento de *Ética y ética estética*, Juan Ramón arremete nuevamente contra Salinas y señala que sus versos no sólo están faltos de acento, sino también de autenticidad y de verdad lírica. Salinas, advierte el autor, juega en sus versos a mentir:

No se juega con la verdad, y con la verdad lírica menos. Los literatos ingenieros, Salinas sobre todo, jugaron vistosamente con la verdad lírica y con la crítica, creían por rito en la mentira y la practicaban con aparato culto, retórico, de adorno. Y en la mentira no se puede creer así, ni puede practicarse el mentir como ideal de fondo.

[JIMÉNEZ, 1967: 161]

II.V. Los años en el exilio

En otoño de 1936, Pedro Salinas se traslada a Wellesley College, cerca de Boston, universidad en la que trabajará como visiting professor. Sin saberlo, Salinas abandona España para siempre ya que pocos meses después, el 18 de julio de 1936, iba a producirse el dramático acontecimiento que el poeta había pronosticado cinco años antes, en abril del 31, cuando, guiado de un trágico presagio, había confesado a su íntimo amigo Guillén su creciente deseo de abandonar el país: «Con mucho gusto me iría a vivir fuera de España. Es ya un deseo, quizá sea pronto un propósito. Estamos hoy en España en un estado de guerra civil. Y creo que pronto se llegará al estado real.» [SALINAS,1992:136].

Como es lógico, tras el estallido de la guerra civil española y la posterior Guerra Mundial, las tensiones literarias quedan relevadas a un segundo plano. Desde el exilio americano, Pedro Salinas sigue escribiendo cartas a Jorge Guillén, pero, temiendo que dichas cartas puedan ser interceptadas y leídas por los falangistas, decide enviárselas a Germaine, esposa de Guillén. Así pues, las pocas cartas conservadas evidencian como, a pesar de la distancia que los separa, los dos amigos se saben unidos en la preocupación que en ellos despierta la situación que está atravesando España.

Salinas, amparándose en la seguridad que le ofrece el exilio americano, se muestra muy crítico con el régimen franquista y expresa abiertamente el sufrimiento que en él provoca la guerra, una guerra que ha escindido trágicamente su vida y la de todos sus connacionales. Así, en una carta que envía el 8 de marzo de 1937 a Germaine, el poeta manifiesta su tristeza ante la disolución de un grupo de amigos poetas que años antes construían con esperanza el futuro del país:

Yo vivo como en una pesadilla. Me duele todo lo de España; lo nacional, lo general, lo primero. ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos, deshecho, Dios sabe para cuándo! [...] Nuestra vida, fatalmente, está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos cómo fue, y del de mañana no sabemos nada. Pero por eso mismo yo me aferro a lo único que no puede naufragar jamás: a los seres queridos siempre y para siempre. Hay una cosa que no se puede llevar la guerra, o por lo menos

que a mí no me puede llevar: la verdad, la necesidad y la voluntad de la amistad, y el compañerismo y el cariño [...] le aseguro a usted que para cuando acabe la guerra no veo más terreno firme sobre el cual reanudar la vida que ése: los afectos primarios e inquebrantables. Sé que algunos amigos fallarán. Pero creo conocer también a los que no fallaremos⁷⁵.

[SALINAS, 1992: 159]

Aferrarse a estos sentimientos de amistad y compañerismo es lo único que ayuda al poeta a sobrellevar el sufrimiento de una guerra que, tal y como el propio Guillén reconoce, enfrenta a iguales, a hermanos: «nunca como en esta guerra de veras «civil» he sentido tan nacionalmente la homogeneidad de una sola España terriblemente única –en una terrible decadencia creciente» [GUILLÉN, 1992: 180].

Todavía desde España, Guillén pide a su amigo que le ayude a encontrar un trabajo en América a fin de poder escapar de esta «espantosa guerra maldita». Lo consigue en 1938, año en el que es contratado como docente en la Universidad de Montreal.

El final de la guerra civil española y la llegada de la dictadura franquista dará lugar a un constante y riquísimo intercambio de impresiones entre Salinas y Guillén. Desde España, el exilio de ambos poetas viene siendo injustamente interpretado como un acto de cobardía y de falta de compromiso social. Además, en la *Antología de la poesía española contemporánea*, dirigida por Juan José Domenchina, Salinas es tachado de poeta afín al régimen, un hecho que le hiere profundamente. Él, que desde un principio ha defendido los ideales de la República, sobre todo en cuanto al aspecto cultural se refiere⁷⁶, ve ahora como

⁷⁵ Esta emotiva carta que Salinas dirige al matrimonio Guillén constituye un ejemplo perfecto de la concepción que el poeta tenía del género epistolar como medio de comunicación de afectos entre personas que separadas por la distancia. En su ensayo titulado «Defensa de la misiva y de la correspondencia epistolar», incluido en *El defensor* (1949), Salinas escribe: «con la comunicación siempre posible, la carta ayuda a seguir sintiendo al corazón del que ya no puede ver. ¡Qué de inúmeros vínculos de humano afecto, qué de amor, de comunicaciones espirituales, de compañerismos del alma, no se salvan ahora por la correspondencia, que antes se perdían!» [SALINAS, *Obras completas II*, 2007:854].

⁷⁶ Pedro Salinas asumió un papel fundamental en la dirección de la Universidad Internacional de Santander, institución cultural creada durante la República española. El

su poesía y la de toda su generación viene malinterpretada y utilizada con fines políticos: «la política es aquí el gran imán; en cuanto sale alguien con talento, se lo traga» [SALINAS, 1992: 315].

En cuanto al conflicto con Juan Ramón Jiménez se refiere, si bien es cierto que durante los años de la guerra la crispación entre poetas parecía haberse atenuado, durante los años que siguen a 1939 la tensión se acrecienta hasta límites antes insospechados. Durante el período comprendido 1940 y 1951, año en el que fallece Pedro Salinas, las alusiones al poeta moguerense en la correspondencia entre Salinas y Guillén son constantes y durísimas. A pesar de que el trato entre los poetas del veintisiete y el que fuera su maestro se había interrumpido en 1933 de manera total, las rencillas literarias, lejos de disminuir, se incrementan.

Los insultos que Guillén y Salinas dedican a Juan Ramón se multiplican y aumentan de intensidad, siendo cada vez más ofensivos: «Pero te aseguro que yo ya estoy harto de verme siendo objeto de la atención de este camastrón magno e las letras desterradas –escribe Salinas a Guillén, el 6 de noviembre de 1943- Cuando vaya a su correspondiente círculo de su correspondiente infierno, su condena será estar pensando sin remisión en la sombra que le hacían los demás» [SALINAS, 1992: 315].

Igual de categórico es Jorge Guillén quien, sabiéndose el principal blanco de las críticas juanramonianas, confiesa a Salinas que haber conocido y tratado al autor de *Platero y yo* ha sido la mayor desgracia de su vida.

La irritación de Salinas y Guillén con Juan Ramón Jiménez se debe a que, presuntamente, el poeta habla mal de ellos en los círculos literarios y les ataca de manera constante a través de los diversos artículos que va publicando⁷⁷. En

propósito de dicha institución era el de unir, durante los meses de verano, a estudiantes españoles procedentes de todas las Universidades de España a fin de que pudiesen ampliar, profundizar y sobre todo diversificar sus conocimientos.

⁷⁷ A Jorge Guillén le ofendió especialmente un artículo que Juan Ramón Jiménez publicó en *La Revista de las Indias* en el que le ofendía directamente acusándole de ser el mayor hipócrita de su generación. Asimismo, Jiménez publicó en *Orígenes* dos textos: «Las doce en el reló» y «En nada más» en los que, de manera indirecta, acusaba a los poetas del 27 de innobles. La publicación de estos textos en los que Juan Ramón arremete contra la mayoría de los poetas

efecto, Juan Ramón aprovecha cualquier ocasión para evidenciar su desengaño respecto a estos poetas a los que calificaba como «ex mal discípulos que le querían quitar los ojos».

El 28 de julio de 1946, Salinas, desde Middlebury, escribe a Guillén una carta en la cual afirma estar cansado de todas las flechas enarboladas que Jiménez lanza contra ellos:

Llega a un punto de putrefacción en lo innoble, inconcebible [...] Pero de lo que no hay duda es de la obsesión, enfermiza, ya cada día más grave, que padece y padecemos, sin comerlo ni beberlo. ¡Qué caso de suspicacia, de recelo, de verse aludido en todo, y qué falta de confianza en sí, de seguridad, de dignidad!

[SALINAS, 1992: 392-394]

Sin embargo, a pesar de las críticas que sobre ellos vierte Juan Ramón, las palabras con las que Salinas y Guillén se refieren a Juan Ramón son desmedidas y de una crudeza tan extrema como injustificada. Se refieren al autor como al «Barbas» y le califican de *memo* y *chismoso*, *malvado* y *egocéntrico*, *nauseabundo*, *putrefacto* y *majadero*. Salinas llega incluso a afirmar que sólo hay dos seres a quienes odia cada día con mayor intensidad: Franco y Juan Ramón Jiménez. En efecto, ese odio se refleja en cada una de las epístolas que envía a Guillén.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez se muestra más prudente a la hora de atacar a Guillén y a Salinas y pocas veces recurre al insulto. La estrategia defensiva de Jiménez se centra, principalmente, en señalar cómo, a pesar de todo lo que le critican, ambos poetas siguen inspirándose en sus poemas para componer los suyos propios. De este modo, en el archivo de Rio Piedras, en la Universidad de San Juan de Puerto Rico, pueden consultarse borradores en los que Juan Ramón Jiménez se refiere a la polémica con Salinas, Guillén y los

del 27 causó una gran polémica y ocasionó la desaparición de la revista. No obstante, el vínculo del Nobel con el grupo de la revista cubana *Orígenes* queda testimoniado en el libro *Recuerdos de Juan Ramón Jiménez*, de Lezama Lima.

demás miembros del veintisiete. Son borradores escritos a mano, por lo que, muchas veces, debido a la confusa caligrafía del poeta, resultan difícilmente legibles. Entre dichos documentos encontramos los borradores pertenecientes a la serie «Los que me han copiado», serie que Juan Ramón Jiménez pretende incluir en el apartado «Mi eco mejor» de *Vida*. En estos escritos, advertimos como la principal preocupación de Jiménez es la de demostrar la impronta que sus versos han tenido sobre los de la generación del veintisiete.

Adjuntamos la fotografía y la transcripción de dos de estos borradores. El primero de ellos, dedicado a Jorge Guillén, se titula: «Respuesta. Lo que me ha copiado J.G» [Referencia: J-1, 141 (2) 169]. El segundo, referido a todo el grupo del 27, «Respuesta. Los que me han copiado» [Referencia: J-1, 141 (2) 169]:

Respuesta. Los que me han copiado J.G. Serie
 Jorge Guillén me ha copiado la exclamación
 seguida, la interjección gramatical, el ansia entre-
 cortada, porque J.G. la exclamación es declama-
 toria, la interjección es física, y el entrecorta-
 miento, hipo gramatical.
 Exclamación y ansia no van en J.G. a
 la esencialidad ambigua sino al techo de la
 existencia. en Kíelros Rivv. hñ.
 los aumentativos, en voz
Los que me han copiado X, X, X, ...

T-1
141(2)
169

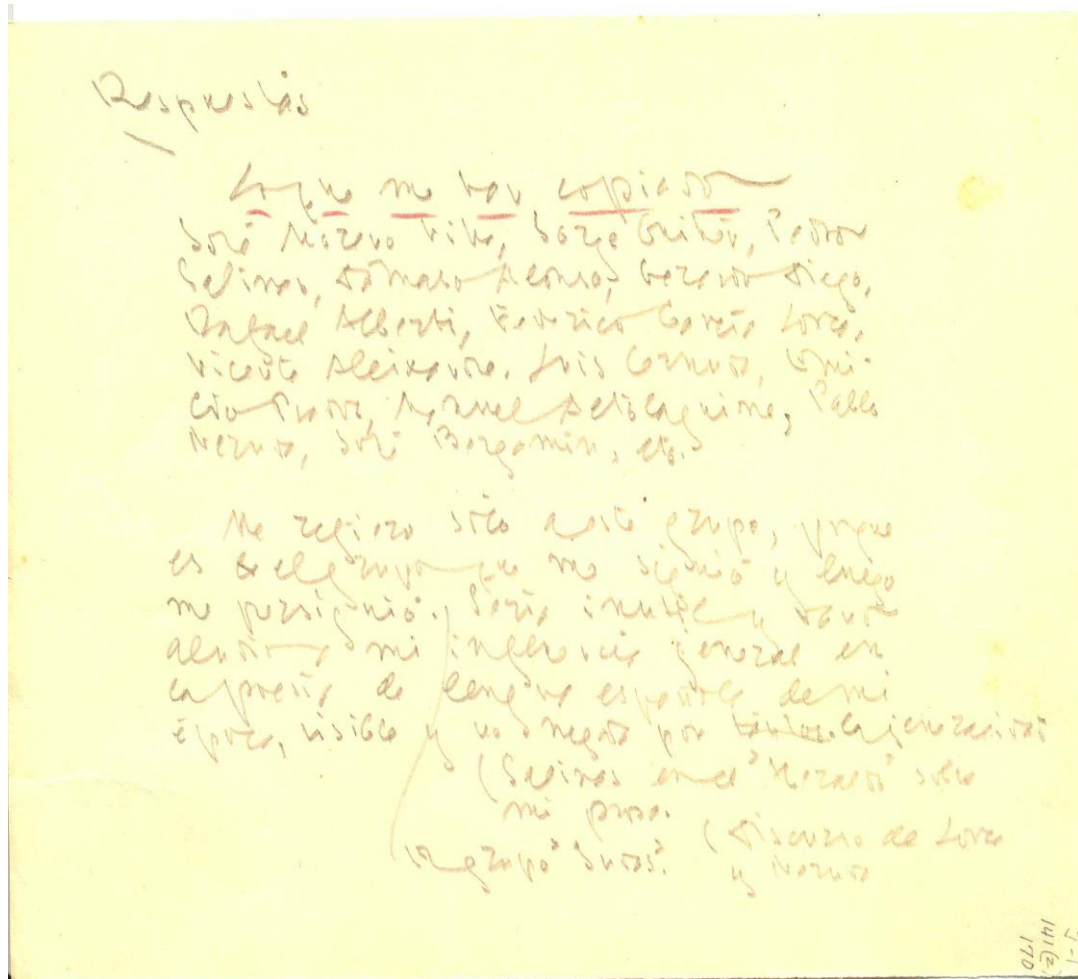
Trascripción:

Respuesta. Los que me han copiado J.G. Serie

Jorge Guillén me ha copiado la exclamación seguida, la interjección [ilegible], el ansia entrecortada, los aumentativos [ilegible]

J.G. la exclamación es declamatoria, la interjección es física, y el entrecortamiento, hipo gramatical.

Exclamación y ansia no van en J.G. a la esencialidad [ilegible] sino al techo de la existencia.



Transcripción:

Respuesta. Los que me han copiado. Serie

José Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Pablo Neruda, José Bergamín, etc.

Me refiero sólo a este grupo, porque es el grupo que me siguió y luego me persiguió. El grupo "Judas". Sería inútil y vano aludir a mi influencia general en la poesía en lengua española de mi época, visible y no negado por la generación.

(Salinas en el "Heraldo" sobre mi poesía)

(Discurso de Lorca y Neruda)

En este último texto, la decepción e indignación de Juan Ramón Jiménez respecto a los poetas del veintisiete resulta evidente; se refiere a la generación como «El grupo Judas», acusando a los poetas de traidores y malos discípulos. Sin embargo, a pesar de que sostiene que aludir a su influencia en la poesía de la generación sería una tarea inútil, lo cierto es que Jiménez trata en numerosas ocasiones de demostrar la impronta que sus versos habían dejado sobre los jóvenes poetas, sobre todo en Pedro Salinas. El autor lee atentamente los poemarios salinianos buscando en ellos su impronta y subrayando todos aquellos versos que, en cierto sentido, le recuerdan a los suyos. A veces simplemente marca el poema con una cruz o con sus iniciales, otras veces subraya estrofas completas o incluso todo el poema y, al lado, anota el título de un poema suyo que creía que podía haber inspirado a Salinas. En el archivo de Río Piedras se conservan todos los poemarios de Salinas pertenecientes a Juan Ramón.

Sin embargo, a pesar de su empeño en demostrar su influencia sobre la poética saliniana, lo cierto es que Jiménez nunca llega a acusar directamente a Salinas de plagio. A la hora de determinar el influjo de sus versos en la obra de los poetas del veintisiete, Juan Ramón Jiménez es prudente y usa términos como «ecos» o «impronta», diferenciándolo de este modo de las copias, que él considera burdas imitaciones.

II.VII. Conclusiones

J.R. Jiménez es, a principios de los años veinte, el poeta más admirado y querido de España. Es visto como un maestro, un guía y un consejero. La modernidad literaria trata de abrirse camino en el estancado panorama español, sus escritores buscan renovados modelos que les permitan distanciarse de los viejos patrones y avanzar hacia un nuevo modo de poetizar.

Los jóvenes poetas ven en los versos de *Diario de un poeta recién casado* este paradigma de modernidad que tanto anhelan. Es entonces cuando Juan Ramón Jiménez pasa a ser considerado por todos como el poeta que debe asumir la compleja misión de capitanear a los representantes de la nueva poesía española dirigiéndolos hacia una poesía depurada, esencial y moderna.

A sus manos llegan los tempranos versos de casi todos los futuros integrantes del veintisiete: Antonio Espina, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Miguel Hernández, José Bergamín etc. Todos ellos se dirigen al maestro buscando su aprobación y esperando que pueda serles de ayuda en sus inicios poéticos. Jiménez no sólo les recibe en su casa y les alienta a continuar escribiendo, sino que, consciente de que el principal problema que debe afrontar la joven literatura es que no cuenta con los medios necesarios para poder difundirse, decide invertir todos sus esfuerzos en la creación de órganos de difusión. Pone en marcha revistas como *Índice*, *Sí* y *Ley*, cuyo fin principal es el de publicar a los jóvenes.

Por lo tanto, a principios de los años veinte, el liderazgo de Juan Ramón Jiménez en el panorama literario español es indiscutible. El instinto literario del autor, unido a su innegable capacidad de aceptación de lo nuevo, le permiten descubrir a grandes poetas que, quizás, de no haber sido por él, hubiesen permanecido algunos años más en el anonimato.

Durante años se desarrolla una apasionante dialéctica entre Juan Ramón Jiménez y los jóvenes poetas. Nada hace presagiar que, pocos años después,

tras la fecha clave de 1927, año en el que Jiménez se niega a participar en el acto fundacional de la generación del veintisiete que supuso la celebración del homenaje a Góngora-, el autor de *Eternidades* dejaría de ser el modelo de la joven literatura para pasar a convertirse en su verdadero antagonista.

Lo cierto es que, tras analizar cuál fue el detonante del distanciamiento entre Juan Ramón Jiménez y los miembros del veintisiete, principalmente Pedro Salinas y Jorge Guillén, hay un hecho que resulta evidente: los motivos literarios parecen haber quedado relevados a un segundo plano, prevaleciendo únicamente los malentendidos, las envidias y las rencillas de tipo personal. Su distanciamiento es el resultado de una suma de pequeños malentendidos que nunca llegan a aclararse y que, poco a poco, van mermando la relación entre ambos poetas. Juan Ramón Jiménez no encuentra en los miembros del veintisiete el reconocimiento y la admiración que él solicita, y su orgullo se ve herido. Culpa de ello a Salinas, Bergamín y Guillén, porque son precisamente estos poetas con los que más relación tenía y de los que más lealtad esperaba. Por su parte, casi todos los miembros del veintisiete coinciden en afirmar que Jiménez, deseoso de reconocimiento, lleva al extremo comentarios y motivos minúsculos y los interpretaba como ofensas a su persona, dando lugar a infinitos malentendidos que, uno tras otro, se van sumando. El andaluz universal, el poeta de las delicadezas, como lo llama Azorín, se ofende por anécdotas que los demás consideran como irrelevantes, tales como, por ejemplo, que pospongan un artículo suyo al de otro escritor o que se nieguen a participar en alguno de sus proyectos editoriales.

Además, el hecho de que muchos de los poetas del veintisiete se aproximen al arte deshumanizado defendido por Ortega e incorporaren en sus versos elementos provenientes del imaginario surrealista –alusiones sexuales, referencias al mundo de la técnica, etc.- acelera el cisma entre Juan Ramón y sus discípulos.

Si bien es cierto que tanto Pedro Salinas como Jorge Guillén se mantienen siempre fieles al ideal de poesía pura juanramoniana, los integrantes más jóvenes del veintisiete – Alberti, Lorca, Hernández, Cernuda y Aleixandre – se aproximan, cada vez más, a ese ideal de poesía impura defendida

abiertamente por Pablo Neruda en el manifiesto publicado algunos años después, en 1935, en la revista *Caballo Verde*:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos⁷⁸.

Juan Ramón Jiménez, decepcionado del ambiente literario español, opta por aislarse e invierte todos sus esfuerzos en la construcción de su *Obra Total*, negándose a participar en cualquier antología o acto público en el que pueda coincidir con alguno de los representantes del veintisiete. Sin embargo, a pesar de este aparente deseo de permanecer al margen, lo cierto es que Juan Ramón Jiménez aprovecha cualquier ocasión que se le presenta para arremeter contra sus ex mal discípulos⁷⁹, especialmente contra Guillén, Bergamín y Salinas. Ello le lleva a idear diversos proyectos en los que pretende exponer, bajo su punto de vista, los diversos motivos que desencadenan su distanciamiento respecto a los miembros del veintisiete. Entre estos proyectos destacan *Antología de mi eco mejor*, *Críticos de mi ser* y *Asuntos ejemplares*.

Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas se decepcionaron a nivel humano pero la admiración que el autor de *Presagios* siente hacia la obra poética de Juan Ramón se mantiene inquebrantable a pesar de las fuertes desavenencias personales. Por ello, la influencia de Juan Ramón Jiménez sobre los versos salinianos es evidente y perdura a lo largo de toda su trayectoria poética. Tal es así, que el autor de *Eternidades*, quizás excediéndose en su afirmación, llega a afirmar que *La voz a ti debida* debería haberse titulado, en realidad, *La voz a mi debida*⁸⁰.

⁷⁸ ALBERTI, Rafael: *Juan Ramón Jiménez. Premio Nobel. 1956*, Madrid:2006, p.302

⁷⁹ Refiriéndose sin duda a los poetas del 27, Juan Ramón escribe en *Estética y ética estética* un aforismo que significativamente lleva por título «Matando discípulos»: «La función del poeta no es formar discípulos sacrificando poetas; sino crear poetas, matando discípulos y matándose él. Matándose o matándose él Matándose o matando, que lo que da el poeta auténtico es vida, no muerte como el supuesto magister» [JIMÉNEZ, 1967: 217].

⁸⁰ El sábado 13 de agosto de 2011, José Antonio Expósito publicó en *Babelia*, suplemento cultural del periódico *El País*, un artículo de opinión titulado «Voces comunicantes». En dicho

Así pues, el magisterio juanramoniano no es infructuoso: Pedro Salinas se vuelve en contra del maestro, pero, en cierto sentido, se mantiene fiel a sus enseñanzas. En el fondo, más allá de toda hostilidad, ambos se saben unidos en la defensa de una concepción poética muy similar: una poesía esencial, sencilla, depurada y humana; una poesía en la que el sentimiento aparece unido al intelecto en indisoluble vínculo. Una poesía moderna, menos retórica y más depurada que busque experiencias profundas.

Por lo tanto, analizar los motivos temáticos comunes en las poéticas de ambos autores, así como la recurrencia a determinados símbolos y figuras retóricas, nos permitirá determinar el influjo juanramoniano en los versos de Salinas y nos ayudará a trazar la evolución de la tradición de la poesía pura en España.

A lo largo de este capítulo, nos hemos propuesto analizar el papel que adoptó Juan Ramón Jiménez en la forja de la autodenominada generación del veintisiete. A pesar de la imagen que a menudo se ha transmitido del poeta como un hombre hermético, ofensivo, huraño y de carácter extremadamente difícil, es justo reconocer el titánico esfuerzo que el autor invirtió en promover el renacer de la poesía moderna española. El poeta se embarcó en una complicada empresa cuyo fin principal fue el de dar a conocer a un gran número de jóvenes poetas que, en los años sucesivos, se unieron para constituir la nómina de la generación del veintisiete.

artículo, Expósito nos habla de la influencia de Juan Ramón Jiménez en los versos de Pedro Salinas y relata una curiosa anécdota según la cual, tras leer *La voz a ti debida*, el poeta moguerense exclamó: «La voz a ti debida ¡No!, ¡La voz a mi debida!». Aunque Jiménez nunca llegó a escribir esta frase en ninguna de sus críticas a Salinas, lo cierto es que no resulta en absoluto difícil imaginarnos al poeta que, en un tono a medio camino entre ofendido y burlón, pronuncia estas palabras. Además, en una de las ediciones de *La Voz a ti debida* que Jiménez guardaba en su biblioteca personal, y que puede consultarse en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez (Universidad de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico) el poeta escribió en la portada del poemario dos palabras muy significativas: «Mi eco mejor».

Nunca hubo un intento de reaproximación entre los poetas del veintisiete y Juan Ramón. Las discrepancias siguieron sin tregua y, como suele suceder, se desvanecieron únicamente después del fallecimiento del poeta moguerense. En efecto, tras la muerte del premio Nobel, muchos de los miembros de la generación quisieron homenajearlo escribiendo textos o poemas en los que reconocían su labor como maestro. Entre los poetas que no quisieron faltar a este reconocimiento, se encuentra, paradójicamente, Jorge Guillén, quien en 1958 dedicó al poeta moguerense el poema titulado «El poeta y el mar⁸¹». Especialmente significativos resultan los versos del último párrafo del poema:

Junto al monte Parnaso

19-VIII-1958

Amó, se apasionó, maldijo. Pura

Belleza contemplaba, solo, dios.

Único, le asombraba ser ya dos.

Fin: su gloria a este monte da hermosura.

⁸¹ Aunque fue escrito en 1958, el poema no apareció publicado hasta casi una década después en la revista *All'Insegna del Paese d'Oro*, Milán, 1967.

CAPÍTULO III

PEDRO SALINAS: TEORÍA POÉTICA A TRAVÉS DE SU OBRA ENSAYÍSTICA

III.I.: Introducción

Pedro Salinas no era un erudito ni un científico, era un amante de la literatura y, como tal, trataba de incorporarla en su vivir diario. Más que toda teorización sobre la literatura, a Salinas le interesaba la poesía en sí, en su estado libre; quizás por eso, rehusó siempre la idea de escribir su propia poética: quería que sus poemas se viviesen, no que se explicasen.

En efecto, Pedro Salinas nunca se propuso explicar sus versos ni tampoco el sistema filosófico que subyace tras su poética, consideraba que la poesía no podía ser explicada porque tenía que ser vivida. Así, en la «Poética⁸²» que el autor escribe en 1934 a propósito de la antología generacional dirigida por Gerardo Diego, Salinas sostiene:

La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma [...] Mi poesía está explicada por mis poesías. Nunca he sabido explicármela de otra manera, ni lo he intentado.

[SALINAS⁸³, 2007: 1429]

⁸² A pesar de su negativa a escribir su propia poética, en 1934 Pedro Salinas escribe un breve texto que lleva por título «Poética». Dicho texto fue pensado para encabezar la selección de poemas salinianos que Gerardo Diego planeaba incluir en la antología de la generación que estaba preparando. En «Poética», Salinas define la poesía como una aventura hacia lo absoluto y una fuente de iluminaciones.

⁸³ Todas las citas de los ensayos de Salinas incluidas en este estudio proceden del segundo volumen de *Pedro Salinas. Obras Completas, Ensayos completos*. Edición al cuidado de Enric Bou; edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Editorial Cátedra, Madrid, 2007.

A Salinas le interesa, sobre todo, la autenticidad del poema, la vivencia que subyace tras él. Según el autor, la poesía se dirige a las almas sensibles, y a las almas sensibles no les interesa saber cómo se compone el poema sino qué vivencia comunica. Por lo tanto, vida y sensibilidad deben ser los dos componentes principales en todo poema. Salinas considera que hay que acercarse al texto literario con una voluntad exploradora, no analítica, es decir, tratando de averiguar el componente de humanidad que subyace tras el poema, los valores que transmite y la relación que se establece entre realidad y creación.

Para el autor, la poesía es un «arrebato», un «rpto», una «aventura hacia lo absoluto», algo inexplicable y, por consiguiente, indefendible. No es posible defender la poesía del mismo modo que no siempre es posible defender o explicar los grandes ideales. Por ello, más allá de la búsqueda del sentido unívoco del poema y del análisis de sus aspectos retóricos y temáticos, lo más importante en todo poema es su arder: esa fuerza misteriosa y oculta que la palabra poética lleva tras de sí y que no puede ser comunicada fuera de ella porque únicamente puede transmitirse mediante la lectura personal y atenta del poema. Es por ello por lo que nuestro poeta se revela enemigo de los manifiestos y de las poéticas porque, tal y como el propio autor reconoce: «La obra de un poeta no es un sistema filosófico; no es una filosofía conscientemente elaborada, como tal, expuesta de forma discursiva» [SALINAS, 2007: 1281]. Sin embargo, y aunque pueda resultar paradójico, Salinas advierte: «No hay poeta de talla que no intente descifrarle su cifra al Universo»⁸⁴ [SALINAS, 2007: 1281].

En efecto, aunque no lo exprese de manera directa, el poeta manifiesta, consciente e inconscientemente, su forma de ser, su modo de vivir la realidad, de relacionarse con el mundo y de concebir al hombre: «Cada temperamento

⁸⁴ Esta cita pertenece al artículo dedicado a Federico García Lorca titulado «García Lorca y la cultura de la muerte». Se trata de un ensayo que Salinas pronunció en el «Poetry Center» de Nueva York en 1951 y que fue publicado ese mismo año por el periódico caraqueño *El Nacional*. Posteriormente el texto fue incluido en *Ensayos de Literatura Hispánica Moderna. Del Cantar de Mío Cid a García Lorca* (Aguila S.A. De ediciones, Madrid: 1961).

poético ofrece hasta en el modo de publicar sus obras indicio de su modo de ser⁸⁵» [SALINAS, 2007: 154].

El autor deja en cada uno de sus versos la impronta innegable de su propia individualidad, de ahí que el escribir poesía sea un camino de introspección y, al mismo tiempo, de autoconocimiento, de autorevelación. Por medio de la composición de sus versos, el escritor descubre nuevas facetas de su persona que desconocía.

También Salinas intentó, como él mismo decía, *descifrarle su cifra al Universo*, y lo hizo sobre todo por medio de sus textos ensayísticos. En efecto, la lectura atenta de la prosa ensayística saliniana nos permite llegar a una visión muy clara de la concepción poética del autor ya que, a través de los extensos ensayos que Salinas dedica a la poética de sus coetáneos, el autor reflexiona ampliamente sobre la poesía y desarrolla una serie de cuestiones que resultan muy útiles a la hora de definir su concepción de esta. En sus ensayos, nuestro poeta plantea, entre otros aspectos, las siguientes cuestiones: ¿en qué consiste la poesía?; ¿dónde nace?, ¿dónde se halla y cómo se transmite?; ¿existe de forma autónoma y con independencia al ser humano, o viene creada por el poeta?; ¿las diferentes realidades pueden ser divididas en poéticas o antipoéticas?; ¿lo moderno se opone a lo poético?; ¿por qué y, sobre todo, para qué se escribe poesía?; ¿puede el poema tener una finalidad práctica o es -y debe ser- inútil?; ¿quién es el público poético y dónde se encuentra?; ¿puede el poema ser popular o es necesariamente un objeto de minorías?; ¿qué relación se establece entre realidad y poesía?, ¿es lo mismo poesía de la realidad que poesía realista?

A lo largo de este capítulo, nos proponemos analizar cuáles son las ideas de Salinas sobre la poesía a fin de poder aplicarlas, posteriormente, al análisis de sus versos y ver, de este modo, en qué medida la poética de nuestro autor se asemeja o se diferencia respecto a la de Juan Ramón Jiménez.

⁸⁵ Cita perteneciente al artículo «Antonio Machado» que Salinas dedica al poeta sevillano. El artículo fue publicado en el número II de la revista *Índice*, en noviembre 1933.

III.II.: Pedro Salinas: ensayista y crítico

La obra ensayística de Salinas es tan amplia cuan variada. Ello se debe, en gran medida, a su doble condición de poeta y profesor universitario, una condición que ejerció ininterrumpidamente a lo largo de casi treinta años. Colaborador incesante de diversas revistas y publicaciones, son muchos los artículos y las reseñas que el autor de *La voz a ti debida* dedica a la literatura española. Los suyos son ensayos rigurosos e inteligentes, muy cuidados en su forma, y en ellos el autor reflexiona sobre la evolución de la tradición poética española, desde *El Cantar de Mío Cid* hasta poesía de posguerra del siglo XX.

Del mismo modo que advertimos una evolución clara en los poemarios de Salinas, el exilio del poeta y el posterior estallido de la guerra civil española marca un antes y un después en su trayectoria ensayística. A su llegada a América, el poeta deberá hacer frente a una realidad completamente diferente a la española, una realidad nueva, acelerada, y en muchas ocasiones hostil. Salinas se ve obligado a amoldarse a este nuevo contexto vital y ello se refleja en sus ensayos.

El tono impersonal y científico que caracterizaba sus primeros estudios, aquellos escritos desde España, cede paso a un tono mucho más directo y personal, donde la reflexión que implica el estudio atento de la literatura se convierte en el arma de defensa necesaria para vencer el creciente materialismo del mundo moderno y la constante pérdida de valores que éste conlleva.

La mayoría de los ensayos que nuestro poeta escribe desde España forman parte de un proyecto que Salinas decide emprender en 1932, poco antes de que su célebre poemario *La voz a ti debida* viese la luz. Se trata de la publicación *Índice Literario*⁸⁶ (1932-1936), una revista que, tal y como el propio autor reconoce en el prólogo al primer número, surge fruto de la necesidad de informar al público extranjero sobre la producción literaria contemporánea del

⁸⁶ La revista *Índice Literario* puede ser consultada online ya que se encuentra disponible en University of Florida Digital Collections.

panorama español⁸⁷, una literatura que el poeta considera brillante, pero, hasta el momento, y con la única excepción de la poesía de Federico García Lorca, poco estudiada. Con este fin, Salinas se aventura a la escritura de una serie de ensayos dedicados a reseñar los poemarios de muchos de sus coetáneos. La revista viene patrocinada por el Centro de Estudios Históricos de Madrid, por lo que los artículos deben ser anónimos. Ello obligaba al poeta a acallar su juicio personal y a adoptar una actitud científica y rigurosa. Son, en este sentido, textos críticos que se distinguen notoriamente de la posterior producción ensayística del autor, en la cual el tono personal y la valoración subjetiva estarán mucho más presentes.

Durante los años previos al exilio americano, Salinas también escribe diversos prólogos, entre los cuales destaca el que escribe a propósito del *Poema de Mío Cid*, así como los que escribe en 1936, justo antes del inicio del conflicto bélico, a *Poesías Completas* de San Juan de la Cruz y al poemario *Maravilla del mundo*, de Fray Luis de Granada.

A finales de 1935, la universidad privada Wellesley College, en Boston, ofrece a Salinas una plaza como *Visiting Professor*. Por aquel entonces, el poeta trabajaba como secretario general de la Universidad Internacional de Santander⁸⁸ y, quizás por ello, no aceptó súbitamente la invitación; sin embargo, pocos meses después, tras verse sorprendido por el levantamiento militar de Santander, el autor comprende que la guerra civil española amenaza con ser inminente y es entonces cuando acepta la invitación de la Universidad y toma la decisión de exiliarse.

⁸⁷ Tal y como el propio autor reconoce en la nota preliminar que escribe en su libro misceláneo *Literatura española*, Salinas funda la revista *Índice Literario* con el claro propósito de dar a conocer al público extranjero la actualidad literaria española, por lo que en la revista encontramos, sobre todo, reseñas a autores contemporáneos – tales como: Gabriel Miró, Benjamín Jarnés, José María Pemán y Antonio Marichalar, entre otros-. No obstante, Salinas también decide incluir en *Índice Literario* críticas a autores clásicos, como Larra o Goethe.

⁸⁸ Pedro Salinas participa activamente en la fundación de la Universidad Internacional de Santander, la cual fue creada en 1933. El poeta trabaja como secretario general de dicha institución durante tres años, entre 1933 y 1936.

Salinas sale de la Península y se traslada a Francia, desde donde parte hacia Boston. Su exilio anticipado se debe, tal y como él mismo reconoce en una carta que envía el 19 de marzo de 1936 a Jorge Guillén, a su intención de poder salvarse del ambiente hispánico, cada vez más sembrado de odios y rencores. El autor confiesa a su íntimo amigo que tiene la sensación de que la situación de España va a empeorar, y sus palabras resultan premonitorias. Salinas abandona España sin saber que ya nunca más regresará a su país. El poeta vivirá en América hasta 1951, año en el que morirá como exiliado.

En los Estados Unidos, Pedro Salinas se enfrenta a dos sentimientos que se apoderan de él hasta el punto de que le impiden continuar con su trayectoria poética por un largo período de tiempo⁸⁹: por un lado, la soledad, consecuencia de saberse desarraigado de su tierra, de su familia, de su lengua, de su núcleo de amistades y, en definitiva, de lo que él denomina afectos primarios; por otro lado, la angustia y el sufrimiento que en él despierta la situación política española. Salinas está siempre pendiente de las noticias que llegan sobre España a los periódicos americanos y se siente impotente porque sabe que nada puede hacer para defender a su país de la atroz realidad que lo está asolando. Salinas se vuelve más pesimista y reflexivo, las cartas que escribe durante este período así lo reflejan⁹⁰.

⁸⁹ El último poemario que Salinas escribe en España es *Razón de amor*, libro compuesto en 1936. Teniendo en cuenta que Salinas publica su primer poemario, *Presagios*, tardíamente, en 1923, podemos afirmar que la trayectoria poética de Salinas en España dura aproximadamente trece años. En este período, el autor publica un total de cinco poemarios: *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936); asimismo, desde España empieza a escribir algunos de los poemas que formarán parte del último poemario de su célebre trilogía amorosa: *Largo Lamento* (1939), poemario que Salinas compone entre 1936 y 1939, ya desde el exilio americano. Sin embargo, entre 1939 y 1946 Salinas no publica ningún poemario y no será hasta 1946, ya desde Puerto Rico, cuando publique su siguiente obra, *El Contemplado*. La estancia del poeta en los Estados Unidos se traduce, por lo tanto, en un largo silencio poético justificable por la angustia de Salinas ante la situación española y también por su inadaptación al ritmo de vida americano, demasiado acelerado y materialista. La llegada del poeta a Puerto Rico y su reencuentro con la lengua española despertó nuevamente en él la inspiración poética. Desde la isla Salinas compuso otros dos poemarios más: *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (1945).

⁹⁰ En las cartas que Pedro Salinas envía a Germaine, esposa de Guillén –no escribe directamente a Guillén para evitar que les intercepten la correspondencia– encontramos referencias directas al conflicto español. En una carta escrita desde Wellesley que Salinas envía el 8 de marzo de 1937, escribe: «está uno tan abrumado, tan destrozado por lo que ocurre que

El exilio americano supone, sin embargo, un aliciente para el Salinas crítico y ensayístico. La producción ensayística del escritor aumenta en la medida que su producción poética disminuye. En los Estados Unidos, Salinas es invitado a asistir a numerosos cursos universitarios y a participar en conferencias y lecciones, por lo que el autor vuelca todo su talento creativo en la escritura de ensayos y conferencias. El peso que la guerra civil española tiene sobre la conciencia del poeta se refleja también en sus ensayos. Si bien es cierto que Salinas evita referirse directamente al conflicto bélico español, son numerosas las ocasiones en las que el poeta invita a encontrar, por medio de la literatura, el componente de humanidad que la guerra está destruyendo.

En efecto, el largo silencio poético de Salinas se corresponde con su mejor momento como crítico y ensayista. En 1940 Salinas decide publicar una serie de conferencias que había pronunciado en 1937, poco después de su llegada a los Estados Unidos. En dichas conferencias, recopiladas posteriormente en un volumen titulado *La realidad y el poeta en la poesía española* (1940), Salinas desarrolla un tema constante en su obra ensayística: la importancia que la realidad asume en la creación poética y la necesidad de detenerse a analizar la actitud que adopta el poeta ante dicha realidad⁹¹.

no tiene ganas de hablar. Todo lo que se diga es triste, tiene que serlo, y hay como un reparo en abrir los labios o escribir la primera palabra.» [SALINAS, 1992:177] Lo que más preocupa a Salinas es comprobar en qué medida queda coartada la libertad del individuo frente a ese acto de locura colectiva que supone la guerra: ¿puede el hombre valerse de su libre albedrío en dichas circunstancias?, ¿de qué manera puede salvarse?, ¿cómo puede recuperar todo lo que le está siendo brutalmente arrebatado? El único consuelo, la única seguridad que encuentra el poeta es la de los afectos: «Yo me aferro a lo único que no puede naufragar jamás: a los seres queridos siempre y para siempre. Hay una cosa que no se puede llevar la guerra, o por lo menos que a mí no me puede llevar: la verdad, la necesidad y la voluntad de amistad, y el compañerismo y el cariño. Todo eso se refuerza más y más» [ídem].

⁹¹ En su libro *La realidad y el poeta en la poesía española*, Pedro Salinas examina la evolución en el empleo de la realidad por parte de los poetas españoles, desde el *Poema de Mío Cid* y el romance viejo hasta la poesía del siglo XX. El propósito del autor es el de analizar la relación que se establece entre mundo poético –mundo creado- y mundo real, es decir, ver en qué medida a la hora de componer los poetas españoles se mantienen fieles al mundo exterior o, por el contrario, tratan de camuflarlo. Salinas sostiene que la realidad está necesariamente presente en la poesía porque el poeta nace en un mundo ya hecho y, por consiguiente, no puede crear de la nada. Ahora bien, los esfuerzos del poeta deben dirigirse hacia la creación de una

Un año después, en 1941, Pedro Salinas publica *Literatura Española. Siglo XX*⁹². Se trata de un libro heterogéneo en el que el autor recoge gran parte de los ensayos que el autor escribe entre 1924 y 1940. Tal y como el propio título indica, los ensayos que Salinas recopila en este libro se centran todos ellos en temas generales de la literatura española del siglo XX.

En 1947, sale a la luz su segundo libro ensayístico, titulado *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Un año después, en 1948, el autor escribe otro libro: *La poesía de Rubén Darío*. Ese mismo año, Pedro Salinas publica *El defensor*, una colección de cinco extensos ensayos en los que el poeta revela su «preocupación por el riesgo en que se ven hoy en día algunas formas tradicionales de la vida del espíritu que yo estimo sumamente valiosas» [SALINAS, 2007: 847]. Los ensayos de *El defensor* son, sin lugar a duda, aquellos en los que la voz de Salinas se revela más íntima y personal. Por primera vez el autor recurre a la primera persona del singular para defender la correspondencia epistolar, la necesidad de primar la calidad frente a la cantidad en cuanto a la lectura se refiere, la importancia de la minoría literaria, la cultura de los analfabetos y el poder implícito en el lenguaje.

Asimismo, durante su exilio americano, Pedro Salinas también escribe extensos ensayos sobre *El Cantar de Mio Cid*, la novela picaresca, la poesía del siglo de Oro y *El Quijote* que en 1958 fueron publicados conjuntamente a otros ensayos misceláneos en un volumen titulado *Ensayos de Literatura Hispánica*.

realidad nueva, esencialmente poética. Surge entonces una pregunta necesaria: ¿Cómo pueden unirse ambos mundos; ¿el interno y el externo, el poético y el real?

⁹² Pedro Salinas incluye en *Literatura española. Siglo XX* ensayos en los que desarrolla el problema del Modernismo en España, estudia el concepto de generación aplicado al grupo del 98, se aproxima al teatro esperpéntico de Valle-Inclán, a la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, etc. Asimismo, decide incluir en el libro misceláneo ensayos dedicados a sus coetáneos. Así se lo manifiesta a Guillén en una carta enviada el 16 de marzo de 1940: «Ando muy dudoso con la publicación de mis ensayos sobre literatura contemporánea. Por lo pronto el proyecto de libro sería éste: dos ensayos sobre la generación del 98 y el modernismo. Dos sobre Unamuno. Uno sobre Antonio Machado y otro sobre los cuadernos de J.R.J. Teatro de Arniches. Y después los nuestros: Ramón, Bergamín, tú, Alberti, Lorca, Aleixandre y Cernuda» [SALINAS, 2007: 818].

A través de su extensa obra ensayística, el poeta madrileño se propone elaborar una subjetiva y personalísima historia de la poesía española; personalísima porque, tal y como acertadamente han señalado Enric Bou y Andrés Soria, editores de los *Ensayos Completos* de Pedro Salinas, nos encontramos ante unos ensayos profundamente humanos en los que el autor no se limita a poner de manifiesto sus vastos conocimientos de literatura, sino que va más allá: humaniza a los autores, los hace cercanos y trata de ofrecernos una imagen lo más nítida posible de aquellos poetas cuyos nombres han escrito la historia de la literatura española. El propósito que persigue el poeta es claro: aspira a revelar cuáles son las claves del pensamiento poético que subyace tras cada época y tras cada autor. Con este fin, Salinas se aproxima a los grandes autores buscando el componente de humanidad que emanan sus obras. El autor de *La voz a ti debida* sabe que, para conocer al autor, es preciso comprender al hombre, es decir, averiguar cuáles son sus pasiones, sus obsesiones, sus preocupaciones, etc. Sólo de este modo, conociendo al poeta, será posible identificar cuál es el signo de su época, es decir, «la actitud profunda que los espíritus creadores de un momento histórico determinado adoptan frente al tema literario, en general» [SALINAS, 2007: 77].

Analizar el signo de cada época, supone para Salinas estudiar cómo y en qué medida la vivencia humana se refleja en la literatura. En efecto, lo que verdaderamente interesa a nuestro autor, más allá de la concepción del poema como un objeto cerrado y de significación unívoca, es descubrir la dimensión humana que se esconde tras dicho poema, esto es, ver cómo el pensamiento y las emociones se concretan a través de las palabras y se transmiten de generación en generación, sobreviviendo al tiempo. De este modo, mueren los autores, pero sus ideas y su creación perduran.

Gracias a su sensibilidad poética, nuestro autor trata de establecer relaciones entre universos literarios lejanos entre sí: se adentra en el estudio de los clásicos y se maravilla al descubrir la plena vigencia de muchas de las emociones descritas en el *Cantar de Mío Cid* o en las *Coplas de Don Jorge Manrique*. La labor de crítico del autor tiene un enfoque profundamente humano y, en tantas ocasiones, personal y autobiográfico: él, que ha experimentado el

exilio, puede entender bien el destierro del Cid; él, que ha perdido a su padre siendo niño, siente en carne propia el dolor de Manrique.

Salinas considera que la creación literaria refleja un determinado modo de vivir y sentir la realidad que, si bien responde a una vivencia individual, es fruto también del sentir de toda una época. De ahí que toda la literatura, pero sobre todo la poesía, constituya un excelente medio de conocimiento del ser humano. Reflexionar sobre el proceso de creación poética es reflexionar sobre el hombre, y es por ello por lo que, en sus ensayos, Pedro Salinas va mucho más allá del simple identificar y establecer un elenco de los temas poéticos recurrentes en la lírica española, y se propone estudiar los valores humanos que se derivan de dichos temas: una determinada concepción de la muerte, del tiempo, del amor, de las relaciones humanas, etc., a fin de descubrir qué valores imperaban en el momento en el que dichas obras fueron escritas. Estamos, por lo tanto, ante una prosa ensayística que tiene como principal objetivo el de lograr definir la visión del hombre que subyace tras las obras literarias capitales de nuestra literatura.

Ese afán humanizador de Salinas, tan evidente en sus ensayos, se revela también en cada uno de sus versos y en sus textos en prosa. Salinas humaniza todo cuanto a él llega. Los mundos literarios a los que se acerca, tan distantes entre sí, aparecen, bajo su mirada entusiasta, como un todo conjunto, lógico y dinámico. La historia de la literatura española transcurre en sus páginas como si de una novela se tratara: con la personalidad de cada uno de sus protagonistas bien definida y la trama de los acontecimientos perfectamente hilvanada. En efecto, sus ensayos tienen mucho de novela porque Salinas busca, ante todo, que la literatura adquiriera vida.

III.III.: Salinas en su tiempo y en su generación

III.III.I: La historia de su siglo: luces y sombras

A Salinas le interesa el presente, su presente, y es por ello por lo que no duda a la hora de reivindicar la urgencia de escribir una historia literaria del siglo XX; un siglo tan brillante cuan trágico, tan rico en desde el punto de vista artístico, sobre todo en cuanto a la lírica se refiere⁹³, pero, a su vez, tan amargo desde el punto de vista humano e histórico.

A Salinas le emociona su siglo, lo admira y lo teme en partes iguales. Nuestro autor se conmueve al recordar la vida poética de principios de los años veinte: las tardes en los cafés, las charlas infinitas hasta altas horas de la madrugada, los homenajes, los manifiestos, etc. También los malentendidos y las pequeñas, a veces grandes, desavenencias. En cierto sentido, la obra ensayística de Pedro Salinas nos retrotrae en el tiempo y nos conduce hacia esos años, enérgicos y convulsos, en los que la extraordinaria producción poética contrasta con el futuro cada vez más incierto de España. Sus ensayos se convierten, en este sentido, en un vibrante testimonio de grupo y nos ofrecen una imagen nítida y precisa del nacimiento de una de las generaciones más brillantes en la historia de la literatura española: la generación del veintisiete.

En efecto, estamos ante una prosa testimonial y documental que recrea el nacimiento de una generación de poetas-amigos cuyo destino quedó inevitablemente truncado por el trágico impacto de la guerra. Uno de los ensayos que mejor refleja este aspecto de la obra ensayística del autor es el artículo

⁹³ En diciembre de 1940 Pedro Salinas pronuncia en el Congreso de *Modern Language Association of America* una conferencia titulada «El signo de la literatura española del siglo XX». En dicha conferencia, que Salinas recopila en *Literatura española. Siglo XX (1924-1940)*, el poeta madrileño expone su tesis de que toda la literatura del siglo XX está impregnada de lirismo. Toda la literatura, también el teatro y la prosa, está impregnada de lirismo, de ahí la importancia de estudiar la poesía del siglo XX.

titulado *Nueve o diez poetas*⁹⁴. En dicho artículo, Salinas retrata maravillosamente a sus compañeros de generación: nos habla del vitalismo y la extraordinaria energía de Lorca, de su voz vibrante y alegre cuyo eco perduraba incluso cuando ya se había marchado, de sus «mil artes de divertirnos»; de Jorge Guillén, su amigo fiel, su casi hermano, poeta ontológico, tan distraído en algunas cosas pero tan atento en otras, tan amante de la poesía; de Gerardo Diego, de su fuerte temperamento, siempre escandalizado, «fanático de la causa», la causa poética y, por ello, «elemento peligroso. Agitador»; de Rafael Alberti, poeta jovial, enamorado del mar, en cita permanente con las olas y la marina; de Emilio Prados, poeta de soledades: misterioso, de carácter esquivo y huidizo; de Manuel Altolaguirre, trabajador pero desorganizado, indeciso siempre a la hora de llevar a imprenta sus poemas; de Luis Cernuda, *muchachito* tímido y discreto pero excelente poeta: fino y elegante; de Vicente Aleixandre, delicado de salud y, aun así, siempre sonriente y hablador.

Salinas nos cuenta numerosas anécdotas relacionadas con sus compañeros de generación, anécdotas pintorescas y graciosas, pero nunca banales porque lo que nos cuenta tiene, siempre, un sentido profundo, y es que, al desvelarnos algunos rasgos de la personalidad de sus compañeros, el autor de *La voz a ti debida* nos invita a conocer al hombre para, de este modo, poder comprender mejor al poeta.

⁹⁴ El artículo, escrito en 1945, apareció publicado en el número 26 de la revista mexicana *El hijo pródigo*. Posteriormente fue recopilado en el libro misceláneo *Ensayos de literatura hispánica moderna*.

III.III.II: ¿Existió la Generación del 27?

Pedro Salinas es el miembro de mayor edad de la generación del 27. Por generación del 27 entendemos el grupo de autores, en su mayoría poetas, que empiezan a escribir en torno a 1920 y que, en 1927, se unen para conmemorar el tricentenario de la muerte de Góngora, celebración que viene considerada como el acto fundacional de la generación.

Los integrantes del veintisiete definen, desde sus inicios, un ideal estético que se concreta en dos máximas: tradición y renovación. En efecto, estas dos máximas se cumplen en todos y cada uno de los miembros del 27, desde Pedro Salinas hasta Miguel Hernández. Así, en todas las poéticas del 27, encontramos un profundo respeto por la tradición literaria española y una gran valoración estética de la misma, sobre todo en cuanto a la tradición popular se refiere. Al mismo tiempo, junto a este firme anclaje en la tradición literaria española, los jóvenes poetas manifiestan abiertamente su firme anhelo de modernizar la literatura española sintonizándola con las demás literaturas europeas.

Tal y como advierte José Teruel, editor de la antología *Poesía Española* dirigida por Gerardo Diego, el término «juvenil» se impone con fuerza durante la década de los años veinte. En palabras de Teruel: «Los años veinte y cincuenta son los decenios de la literatura española del siglo XX en los que con más frecuencia se recurre a la beligerancia de lo juvenil, que adquiere así un valor sustantivo» [TERUEL, 2007: 19]. La joven literatura irrumpe con una energía embriagante y arrebatadora, haciendo evidente que los nuevos tiempos han llegado. Es precisamente esta enérgica voluntad de rejuvenecer la poesía española lo que hace que, poco a poco, vaya germinando la idea de una generación literaria, un grupo cerrado de poetas en el que sólo tienen cabida aquellos poetas más jóvenes, emprendedores y entusiastas. Juan Ramón Jiménez, promotor indiscutible de la generación del 27, queda relegado y es automáticamente excluido de la misma⁹⁵.

⁹⁵ Juan Ramón Jiménez fue siempre muy crítico respecto al concepto de generación literaria. El poeta de Moguer sostenía que el concepto de generación puede aplicarse, únicamente, siguiendo un criterio cronológico, no ideológico; es decir, dentro de una misma época, no pueden existir diferentes generaciones. Así, en una de sus clases sobre el Modernismo, pronunciada el

Los integrantes de la también llamada Generación de la Amistad ya no parecen necesitar maestro alguno: se unen entre ellos, participan conjuntamente en tertulias y manifiestos, escriben en las revistas más importantes del momento, publican con notable éxito sus poemarios, fundan revistas y gozan de una creciente popularidad. La poesía española vive su edad de plata, una época de gran esplendor únicamente superada por la poesía del Barroco. Tan sólo la guerra civil española conseguirá frenar el vehemente impulso de esta generación.

Esta fecunda época literaria, marcada por el atrevimiento juvenil de un amplio y heterogéneo grupo de literatos que deciden unirse en su afán de modernizar la poesía española, se conoce bajo el nombre de generación del 27. Sin embargo, esta denominación tan generalizada no está exenta de polémica ya que, todavía ahora, hay un debate abierto sobre si realmente el grupo del 27 debe considerarse, o no, como generación.

Tras el estallido de la guerra civil española y la trágica muerte de dos de los miembros más carismáticos y populares de la generación, Federico García Lorca y Miguel Hernández, los poetas del veintisiete toman caminos muy diversos. El espíritu internacionalista de las poéticas puras y la deshumanización del arte que inicialmente guiaba al grupo desaparece y cede paso a un modo de poetizar mucho más acorde a las circunstancias del país.

Mientras que Jorge Guillén y Pedro Salinas se mantienen fieles al ideal de la poesía pura, evitando la alusión directa en sus poemas a la guerra civil española, las poéticas de los demás miembros de la grupo evolucionan hacia una poesía mucho más sencilla y elemental, una poesía antropocéntrica en la que el tema de lo social –el sufrimiento y la soledad humana, el desgarramiento provocado por la barbarie bélica, el dolor ante tantas muertes, el anhelo de una justicia cada vez más utópica, etc.- se impone como único tema posible. Es en

17 de febrero de 1953 en la Universidad de Río Piedras (San Juan de Puerto Rico), Juan Ramón se pronunció en los siguientes términos: «Yo lo llamo el siglo de los ismos y de las generaciones. Nunca se habló de generaciones como en este siglo. Jamás, nadie ha dicho la generación de Lope de Vega, ni la generación de Góngora, ni la generación de Bécquer. Eso no se ha dicho nunca. Pero en este siglo cada semana hay una generación» [JIMÉNEZ, 1999: 85].

ese momento cuando, incluso los propios miembros del grupo empiezan a cuestionar el término «generación» aplicado al veintisiete. Sin embargo, la fuerte conciencia de grupo por parte de los poetas los lleva a reconocer que, unidos por la amistad y por un ideal estético común, los integrantes del veintisiete fueron mucho más que simples compañeros de profesión ⁹⁶.

Pedro Salinas nunca se pronunció sobre la conveniencia de recurrir el término «generación» aplicándolo al grupo del veintisiete, ni negó ni afirmó claramente su existencia; ahora bien, en sus ensayos, el poeta desarrolla una serie de reflexiones respecto a una polémica muy similar: la existencia o inexistencia de la generación del 98. En un ensayo titulado «El concepto de generación aplicado a la del 98», Salinas presenta lo que el autor denomina como «el problema del Modernismo en España», es decir, la frecuente confusión que tradicionalmente se ha dado entre generación del 98 y literatura modernista. Ambas corrientes, advierte Salinas, tienen en común un mismo anhelo de renovación poética, es decir, una tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes en el momento. Ahora bien, si bien es cierto que el propósito inicial es el mismo, la literatura noventayochista española sigue

⁹⁶ Dámaso Alonso, en su ensayo titulado «Una generación poética», se refiere al movimiento del 27 escribe: «¿Se trata de una generación? ¿De un grupo? No intento definir. Hace más de un siglo que sesudos germanos están meditando sobre las diferencias, y no han conseguido ponerse de acuerdo. Estas líneas quieren solo señalar lo que en estos jóvenes había de común, sin olvidar lo mucho que les distingue» [ALONSO, 1965: 157]. A su vez, Rafael Alberti y Jorge Guillén, en un artículo de Vicente Granados titulado «Jorge Guillén y Rafael Alberti hablan del 27», también se pronuncian sobre el concepto de generación aplicado al 27. Por su parte, Rafael Alberti sostiene que sí hubo generación: «Yo creo que se puede llamar “generación” por muchos motivos [...] Mucha gente ha pensado que en nuestra generación no hubo líneas, todo eso son tonterías, pues celebramos a Góngora como nadie lo ha hecho después de nosotros». A su vez, Jorge Guillén describe con emoción los primeros encuentros entre poetas: «Aquello fue una conjunción verdaderamente rara porque no nos conocíamos; nos encontramos los unos con los otros un poco por casualidad en los años 20 y resultó que no partiendo jamás de una teoría previa, ni de un manifiesto, ni de un propósito ya formulado, como, por ejemplo, en Francia... el ejemplo más claro es el surrealismo. No. Fue sencillamente una coincidencia de gustos entre aquellos muchachos que, ahora sabemos que, positivamente, eran poetas [...] Era una coincidencia entre personas, entre jóvenes, con personalidad, libremente; y todo aquello se fue desarrollando con la misma libertad.» [op, cit.: GRANADOS, 1981:20-21]

caminos muy diversos a los propuestos por el movimiento capitaneado por Rubén Darío, de ahí que sea necesario diferenciar ambas corrientes⁹⁷.

Fiel a este propósito, Pedro Salinas se propone aplicar los criterios que en 1913 propone Julius Petersen⁹⁸ para definir el concepto de generación literaria. Los principios señalados por el crítico alemán son cuatro: en primer lugar, el nacimiento de los componentes de la generación en años poco distantes; en segundo lugar, la homogeneidad en la formación; en tercer lugar, las relaciones personales entre ellos y la participación conjunta en actos culturales y literarios; en cuarto lugar, el acontecimiento o experiencia generacional, es decir, la existencia de un guía o de un hecho histórico capaz de aglutinar las voluntades de todos los integrantes de la generación y crear de este modo una conciencia colectiva; en quinto y último lugar, la existencia de un lenguaje generacional, es decir, la presencia de rasgos de estilo comunes.

Al aplicar los citados principios a los de la generación del 98, Pedro Salinas demuestra la existencia de una generación que había sido cuestionada por muchos, incluso por algunos de sus propios integrantes. No nos detendremos a desarrollar los argumentos expuestos por Salinas porque ello se aleja del propósito de nuestro estudio, pero, siguiendo los pasos del poeta, nos basaremos en los principios propuestos por Petersen para descubrir si el grupo del 27 constituye realmente una generación literaria.

En cuanto al primer requisito generacional se refiere, el de que todos los miembros de la presunta generación hayan nacido en fechas cercanas, todos los poetas que tradicionalmente engloban la nómina del veintisiete —a excepción de

⁹⁷ En sus ensayos Pedro Salinas desarrolla ampliamente la diferencia entre Modernismo y Generación del 98. Sostiene que, mientras que Rubén Darío centra su atención en la estética y, por consiguiente, en transformación del lenguaje poético, la renovación lírica propuesta por los principales autores del 98 es, ante todo, una renovación de índole intelectual y espiritual. Así pues, mientras que los poetas modernistas dirigen todos sus esfuerzos hacia la creación de una estructura expresiva que les permita trasladar al poema un mundo de belleza sensual y exótica, los escritores noventayochistas focalizan su atención hacia un fin muy diverso: la búsqueda de lo que denominarán como «la verdad de España».

⁹⁸ Julius Petersen fue el crítico alemán que introdujo por primera vez el concepto de generación en literatura.

Miguel Hernández y Altolaguirre- han nacido en un período comprendido entre 1892 y 1902⁹⁹. La diferencia de edad entre los poetas no excede de los quince años, por lo tanto, el primer requisito se cumple.

En cuanto al segundo requisito, el que señala la homogeneidad en la formación académica e intelectual de los poetas, la gran mayoría de los poetas de la llamada generación del 27 nacieron en el seno de familias burguesas que gozaban de una posición económica media-alta y, por consiguiente, recibieron una sólida formación académica. Muchos ellos fueron a la Universidad e incluso llegaron a ser catedráticos: Pedro Salinas empezó sus estudios de Derecho, pero los abandonó para matricularse en Filosofía y Letras. Tras doctorarse, fue nombrado lector en la Sorbona. Años después, consiguió una cátedra en la Universidad de Sevilla y, posteriormente, en la de Murcia. Ocupó el cargo de profesor visitante en el Wellesley College e impartió clases en la Universidad Johns Hopkins de Baltimor y en la Universidad de Puerto Rico. Jorge Guillén tuvo una trayectoria académica y profesional análoga a la de su amigo Salinas: tras finalizar sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, llegó a ser catedrático de la Universidad de Murcia y fue nombrado lector en La Sorbona. Impartió clases en las Universidades de Middlebury, Wellesley, McGill y Puerto Rico. También Dámaso Alonso cursó Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Gerardo Diego se licenció en Derecho y en Filosofía y Letras, por la Universidad Central de Madrid. Impartió clases en la Universidad de Oxford y fue nombrado catedrático en la Universidad de Oxford. Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre se licenciaron en Derecho. Federico García Lorca estudió las carreras de Filosofía y Letras y de Derecho. Luis Cernuda se licenció en Derecho en la Universidad de Sevilla, donde tuvo como profesor a Pedro Salinas.

⁹⁹ Pedro Salinas (1892-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Dámaso Alonso (1898-1990), Vicente Aleixandre (1898-1985), Federico García Lorca (1898-1936), Emilio Prados (1899-1962), Luis Cernuda (1902-1963), Rafael Alberti (1902-1999), Miguel Hernández (1910-1942) y Manuel Altolaguirre (1905-1959).

Los dos únicos miembros de la generación del 27 que no tuvieron formación académica fueron Rafael Alberti, que por decisión propia no llegó a completar sus estudios de bachillerato, y Miguel Hernández, que, por imposición paterna, se vio obligado a abandonar sus estudios para trabajar como pastor de cabras. A pesar de estos dos casos, podemos afirmar que el segundo requisito que señala Petersen se cumple: los miembros del veintisiete tuvieron una formación académica similar: universitaria y humanística. Además, muchos de los poetas residían o acudían con frecuencia a la Residencia de Estudiantes¹⁰⁰, asociación vinculada a la Institución Libre de Enseñanza y que tenía como principal objetivo el de reconstruir el pensamiento español. En la Residencia, los poetas asistían y organizaban conferencias, veladas musicales, charlas, etc. La Residencia tuvo, en efecto, una importancia crucial en la forja de la generación del veintisiete porque allí se reunían los poetas, leían los versos de sus poemarios inaugurales, jugaban a tenis, tocaban el piano y charlaban alegremente. Para algunos, la Residencia, más que un simple lugar de encuentro fue un verdadero hogar.

En cuanto al tercer requisito, el de la relación entre ellos y la participación conjunta en actos culturales, el hecho de que la generación del 27 sea también conocida bajo el nombre de «Generación de la Amistad» es un claro indicativo de que, en efecto, los poetas del 27 se conocían y se frecuentaban.

Los poetas del veintisiete eran compañeros y, en mayor o menor grado, también amigos. Citando a Rogelio Reyes Cano, la marcada conciencia de grupo por parte de los poetas «se debe a la estrecha amistad que desde su juventud

¹⁰⁰ La Residencia de Estudiantes era una asociación de estudiantes españoles que tenía como misión la puesta en práctica de una serie de actividades culturales –clases de idiomas, seminarios, laboratorios de ciencia, etc.- dirigidas a contribuir al desarrollo de la intelectualidad española. En su programa de 1914 quedan expuestas las directrices de la Residencia: «[La Residencia es una institución] que cree, como se cree en la vida misma, en una futura y alta misión espiritual de España y que pretende contribuir a formar en su seno, por mutua exaltación, al estudiante rico en virtudes públicas y ciudadanas, capaz de cumplir dignamente, cuando sea llamado a ello, lo que de él exijan los destinos históricos de la raza» [op. cit.: NEWMAN, 2004:172]. Federico García Lorca y Jorge Guillén se alojaban en la Residencia de Estudiantes. Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Manuel Altolaguirre, acudían con frecuencia a las conferencias y las veladas musicales organizadas por el centro. También Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno eran visitantes asiduos de la Residencia.

unió a muchos de sus componentes, ligados en buena medida al mundo universitario y relacionados entre sí por afinidades estéticas que respondían a un espíritu de época, a un talante literario nuevo que los diferenciaba de otros escritores de más edad» [REYES CANO, 2001: 261].

Lo cierto es que las diferentes amistades que se establecieron entre los miembros del veintisiete fueron cambiantes, evolucionaron con el paso del tiempo y, si bien en algunos casos llegaron a romperse, en otros se mantuvieron¹⁰¹. La abundante correspondencia del 27 nos permite constatar que la comunicación entre poetas era constante y que, por lo tanto, el bloque del 27 era sólido: los poetas participaban conjuntamente en actos culturales, sobre todos aquellos celebrados en la Residencia de estudiantes, celebraban homenajes, firmaban manifiestos conjuntos, se fotografiaban en grupo, se unían para fundar revistas y participar en antologías, etc. Formaban, en definitiva, un conjunto heterogéneo pero unido¹⁰²; eran, tal y como años después describe Jorge Guillén en uno de sus poemas, que significativamente lleva por título «Un grupo de amigos», un grupo de amigos unidos por el amor a la poesía. Así pues, el tercer requisito expuesto también se cumple de manera innegable.

El cuarto requisito es el que hace referencia a la existencia de un acto generacional o un movimiento político que una a los miembros de la generación. En el caso del 27, este acto es el de la celebración del homenaje por el tricentenario de la muerte de Góngora. La conmemoración a Góngora fue

¹⁰¹ La amistad más importante que se dio entre los poetas fue, sin lugar a duda, la de Salinas con Guillén. También cabe destacar la amistad de Lorca con Aleixandre y Alonso –el autor de *Hijos de la ira* llamaba a Lorca «mi príncipe»-, y la de Hernández con Alberti y Cernuda. Diego, por su parte, fue el principal responsable de mantener al grupo de poetas unido.

¹⁰² Pocas veces en la historia de la literatura española ha existido un grupo de poetas tan unido entre sí. Los miembros del 27 unieron fuerzas guiados por un propósito conjunto: modernizar y europeizar la literatura española. Volvieron los ojos hacia unos mismos modelos literarios –Góngora, Valery, Juan Ramón Jiménez- escribieron en las mismas revistas, participaron conjuntamente en actos culturales, etc. Sin embargo, el horror de la guerra civil consiguió dividir de manera trágica al grupo del 27: Lorca fue asesinado en 1936, casi al principio de la guerra, Miguel Hernández murió y casi todos los miembros del grupo del 27 optaron por el exilio. Únicamente Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego decidieron permanecer en España. La amistad de estos tres poetas, así como la de Salinas con Guillén, se mantuvo inalterable.

convocada por Gerardo Diego y Rafael Alberti y reunió a toda la nómina del 27, por lo que supuso una verdadera toma de conciencia de grupo.

En cuanto a la política se refiere, entre los poetas del veintisiete también se dio una clara afinidad ideológica. La mayoría de ellos se opusieron en bloque contra la dictadura de Primo de Rivera y mostraron, en mayor o menor medida, su apoyo a la República. Tal es así, que Bergamín propuso denominar a su generación «Generación de la República».

Este cuarto criterio incluye la posible existencia de un líder generacional, un guía o maestro, que contribuya a crear una conciencia de grupo. Si bien es cierto que en la generación del 27 no es posible señalar la existencia de un líder indiscutible, sí que podemos hablar de un maestro: Juan Ramón Jiménez. Tal y como hemos señalado en el capítulo anterior, la labor de J.R. Jiménez fue determinante para el nacimiento de la generación. Jiménez se ocupó de dar a conocer a los jóvenes poetas, les recibió en su casa, les ofreció consejo, les recomendó, los animó a publicar sus primeros poemarios, creó revistas que se convirtieron en los principales medios de difusión de la nueva literatura, etc. Por ello, a pesar de que la admiración y el respeto inicial que los miembros del 27 procesaban por Jiménez se convirtió pronto, e injustamente, en burla y descrédito. Es preciso reconocer, siempre, la importante labor que ejerció Juan Ramón Jiménez ya que, de no haber sido por él, la generación del 27 quizás nunca hubiese existido. Junto a este líder intelectual que es Juan Ramón Jiménez, la generación del veintisiete cuenta también con un líder carismático: Federico García Lorca. El vitalismo de Lorca, su imparable energía y alegría, actuó a modo de aglutinador en el grupo del 27 y, tal y como reconoció Guillén, el poeta granadino fue la primera personalidad de la generación.

Por último, debemos referirnos al lenguaje generacional. Si bien es cierto que, tras el estallido de la guerra civil española, cada miembro del veintisiete se labró su propio estilo, en un primer momento todos los poetas del veintisiete se unieron en la defensa de una estética común que se presentaba en sintonía con la estética pura defendida por Juan Ramón Jiménez: una poesía en la que lo tradicional y lo popular se unía a lo culto y refinado; una poesía cuidada en su forma, precisa en cuanto al uso de las distintas imágenes y conceptos se refiere,

humana pero, al mismo tiempo, intelectual y rigurosa. Juan Ramón suponía la apertura a un nuevo modo de poetizar en el que la forma, si bien cuidada, se subordinaba siempre al contenido del poema. Asimismo, la poesía pura de Juan Ramón se rebela heredera directa de la teoría poética de Poe y, sobre todo, de Valéry¹⁰³. Jorge Guillén, en una carta abierta que publica en el segundo número del seminario *Verso y Prosa*, sintetizará el concepto de poesía pura que siguen los miembros de su grupo. En esa definición que ofrece Guillén resuenan de manera inequívoca las palabras de Valéry:

No hay más poesía que la realizada en el poema, -y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse [...] Poesía pura es matemática y es química –y nada más, en el buen sentido de la expresión lanzada por Valéry – [...] Poesía pura es igual a simple, químicamente [...] Pero cabe asimismo la fabricación –la creación- de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos [...] En suma, “poesía bastante pura” ma non troppo.

Junto a esa influencia juanramoniana, los poetas del veintisiete también se aproximaron a las estéticas de Vanguardia –lo cual, como hemos visto, fue en gran medida el detonante del distanciamiento de Juan Ramón y los poetas-. La influencia de la Vanguardia en la generación se tradujo en una clara voluntad de educar en la modernidad al lector español; sin embargo, no advertimos en las poéticas del veintisiete ese afán rupturista, rebelde y burlón que caracteriza la Vanguardia.

Tampoco advertimos, en modo alguno, la voluntad, por parte de los poetas del 27, de separar lo artístico de lo humano. A diferencia de lo que representaban las corrientes de Vanguardia y lo que defendía Ortega y Gasset en su *Deshumanización del arte*, los poetas nunca pretendieron purificar la poesía

¹⁰³ En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón se refiere a Valéry en los siguientes términos: «Paul Valéry no es, creo yo, un poeta, un pensador, un crítico propiamente dicho, sino un virtuoso, un ejecutante “perlado”, terso, demasiado redondo de la crítica, la idea, la poesía.» [JIMÉNEZ, 1967: 72].

hasta el extremo de convertirla en algo perfecto pero ajeno al hombre. Defendieron una poesía pura y esencial, sí, pero no por ello deshumana. Lejos de adherirse a este concepto deshumanizado del arte que predicaba el filósofo, los poetas del 27 encauzaron sus poéticas hacia una dirección totalmente opuesta: se propusieron «rehumanizar» la literatura. No podemos hablar directamente de una poesía social, pero, desde luego, tampoco de una poesía aristocrática, elitista, ni mucho menos deshumanizada. Hablamos, fundamentalmente, de una nueva sensibilidad en la que la inteligencia y el rigor se unen al sentimiento y a la intuición. Citando nuevamente a Alonso en su ensayo titulado «Una generación poética»:

¡Curioso destino el de mi generación! Salió a la vida (1920-1927) como llena de pudores, con delimitación de temas, como con miedo a expresar la pasión, con un saco de horror a lo demasiado humano, con muchas preocupaciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental. Pero aun en aquellos mismos versos, escarbando un poco, se encontraba la pasión que se quería ocultar. Por muchas causas, por un entrecruzamiento de canalillos, como bella inundación irrumpe la vida (1927-1936). Y la poesía, que no con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética [...] Nació con frialdad heredada y terminó en volcán; nació como vuelta a la forma y terminó en frenesí de libertad.

Estas palabras con las que Alonso describe la evolución poética por parte de los miembros de la generación nos permiten afirmar que el quinto requisito señalado por Petersen también se cumple. A medio camino entre tradición e innovación, los poetas del veintisiete inician su andadura poética defendiendo una poesía contenida, rigurosa y muy medida; sin embargo, poco a poco, y de modo unánime, todos ellos se inclinan hacia la defensa de una poesía esencialmente humana en la que la pureza no coarta en modo alguno la expresión del sentimiento. Si bien contenida, la emoción debe seguir habitando en el poema.

En conclusión, todos los criterios generacionales expuestos por Petersen se cumplen en el caso del 27. Antes de la guerra, la conciencia de generación por parte de este grupo de poetas era indiscutible y, aunque a partir de 1936 la

generación se bifurcó¹⁰⁴, los años previos al trágico acontecimiento firmaron una de las épocas más brillantes de la historia de la literatura española. Por lo tanto, de duración breve pero intensa, la generación del 27 debe ser reconocida como tal.

III.IV.: Realidad y trasrealidad poética

III.IV.I.: El terreno de lo poético

En los estudios ensayísticos que escribe Pedro Salinas, hay un tema que aparece desarrollado en casi todos ellos. Se trata de la relación que se establece entre mundo real y mundo poético. Gran parte de los estudios que el poeta dedica a desarrollar este aspecto fueron recopilados en un libro ensayístico titulado *La realidad y el poeta en la poesía española* (1940). En dicho volumen, nuestro autor estudia la relación que se establece entre la realidad creada en el poema y la realidad externa, la realidad cruda- tal y como él mismo la denomina- . En palabras del propio autor:

Lo que yo me propongo examinar aquí es el problema que, en mi opinión, debe examinarse antes que nada en relación con todo poeta: el acorde entre su mundo poético y el mundo real, el contacto entre la realidad externa y su propia realidad espiritual interior.

[SALINAS, 2007: 409]

¹⁰⁴ Algunos de los poetas del 27 acabaron renegando de la poesía pura que en un primer momento habían defendido. Neruda, en *Caballo Verde*, hizo un alegato por una “poesía sin pureza”.

Fiel a este propósito, Salinas inicia un recorrido por la tradición poética española, desde el *Cantar de Mío Cid* hasta la poesía de su generación, que le llevará a establecer una serie de etapas en cuanto al tratamiento de la realidad se refiere¹⁰⁵.

Todo poema, afirma Salinas, nace de lo real. Por real nuestro autor entiende: «todo lo que vive fuera del poeta, el mundo material que nos rodea, las cosas, la sociedad, los seres, desde una hierbecilla hasta una doctrina moral elaborada a través de los siglos» [SALINAS, 2007: 409]. Si lo real es todo lo que circunda al poeta, es lógico que dicha realidad se manifieste en toda su creación. La vida se convierte entonces en la principal fuente de inspiración poética, por lo que todos los poetas recurren necesariamente a ella.

Ahora bien, tal y como advierte Salinas, la vida cambia y el hombre cambia con ella, por lo que cada época trae consigo una determinada concepción de la realidad, la cual, a su vez, se refleja directamente en la creación literaria. La poesía, en este sentido, tiene mucho de antropología, ya que, analizando la visión de la realidad que subyace tras los versos de un determinado poema, podemos llegar a una visión muy clara de la sensibilidad imperante en la época

¹⁰⁵ La primera etapa, señala Salinas, sería la correspondiente a *El Cantar de Mío Cid* y los romances viejos. En esta primera fase de la poesía española la realidad cobra una importancia absoluta: los poetas tratan de reproducirla de la forma más fidedigna posible, con toda su belleza, pero también con toda su crueldad. La segunda etapa tiene a Jorge Manrique y a Calderón como sus máximos representantes: es la época de la aceptación de la realidad y la conciencia de su falsedad, del engaño de lo aparente y la necesidad de ser cautos y permanecer atentos. La tercera etapa de la poesía española recibe la influencia directa de la poesía italiana: es la época correspondiente al verso de Garcilaso, un verso donde la idealización de la realidad se hace evidente y el mundo poético empieza a diferenciarse de forma notoria del mundo externo. San Juan es el responsable de dar un paso más en este camino de distanciamiento del mundo real; en sus versos, más que con la idealización de la realidad, nos encontramos con una voluntad de evasión en el que la metáfora se convierte en la gran protagonista. De la evasión de la realidad la poesía española evoluciona sorprendentemente hacia la exaltación de esta: la realidad pura ya no es suficiente, el poeta debe avanzar hacia la invención de un nuevo mundo más plástico, más sonoro, más mágico. Góngora será el maestro absoluto en este proceso de exaltar la realidad. Después llegará el movimiento contrario: el afán romántico de rebelarse contra la realidad, con José Espronceda como máximo representante.

Por lo tanto, según el criterio de Pedro Salinas, podríamos resumir el tratamiento de la realidad por parte de los poetas españoles en las siguientes palabras: representación, aceptación, idealización, evasión, exaltación y rebelión.

que engendró dicho poema. En otras palabras, a través de un sentir individual - el sentir del poeta ante el mundo que lo circunda-, podemos ahondar en el sentir colectivo de toda una generación, de una época.

Otro de los puntos en los que insiste Pedro Salinas es en el hecho de que la realidad gana en complejidad con el paso de los años porque, gracias al arte, se enriquece. Cada artista se acerca a la realidad y examina alguna de sus facetas tomando de ella únicamente aquello que le resulta más sugestivo y digno de ser poetizado. Es lo que llama esencia poética. Así, apoderándose de una parte de la realidad, el poeta consigue hacerla suya y, al hacerla suya, es capaz de transmutarla en materia poética. Es por ello por lo que, a medida que pasan los siglos, el terreno de lo poético se expande. Salinas expresa esta idea con una maravillosa metáfora: «El mundo es como un diamante que a lo largo de los siglos ha venido siendo convertido por los hombres en un brillante, a fuerza de trabajar sus superficies, creándole numerosas facetas donde antes había solo unos pocos planos» [SALINAS, 2007: 398]. Estas palabras pronunciadas por Salinas recuerdan a las que Juan Ramón Jiménez escribe en uno de los textos que incluye en *Estética y ética estética*: «Un ojo no visto del mundo»: «Allí estaba el secreto guardado en sí, recojudo en sí mismo hasta lo último. Yo podía cojerlo, abrirlo, descifrarlo, hacerlo mío; hacer que no fuera secreto. Hacer de él un diamante evidente para todos; un ojo visto del mundo.» [JIMÉNEZ, 1967: 107]. Asimismo, en uno de los aforismos de *Ideolojía*, leemos: «He de empurecer mi pensamiento hasta dejarlo como un diamante.» [JIMÉNEZ, 1990: 99].

Asimismo, dado que cada poeta adivina esa esencia poética en una realidad diferente, no es posible dividir el mundo entre realidades poéticas y antipoéticas. Lo poético cambia, está sujeto al tiempo y a la conciencia del ser humano, por consiguiente, lo que hoy es poético mañana puede no serlo. Así, objetos sin aparentes connotaciones poéticas –como un automóvil, por ejemplo, o una bombilla- aparecen ante los ojos de Salinas como objetos portadores de una indudable esencia poética. Esa esencia poética es lo que el poeta denomina sustancia eterna: la materia cambia, lo eterno permanece, y el poeta debe ser capaz de descubrir esa sustancia indeleble que sobrevive a la mutabilidad de lo material.

II.IV.II.: Materia y espíritu

Estamos viendo como, en mayor o menor medida, todos los poetas parten de la realidad para crear su poema, y es precisamente el tratamiento que dicha realidad recibe en el poema lo que determinará el estilo del poeta. Hay autores que optarán por reflejar el mundo tal y como es, del modo más fidedigno posible, y otros que, por el contrario, se adentrarán en su propio universo poético tratando de disimular cualquier semejanza posible entre dicho universo interno y el mundo exterior. En ambos casos, sin embargo, la realidad se dejará entrever.

Hay poetas que, como Jorge Guillén, prefieren la luz, el cántico, la alegría exaltada por la creación; y otros poetas que, como Luis Cernuda, se muestran amantes del silencio, de la sugestión y del misterio. Salinas toma precisamente a estos dos poetas como referentes para evidenciar en qué medida la relación que un autor adopta con la realidad se convierte en el sello de su estilo.

A propósito de los versos de su admirado Guillén, nuestro poeta afirma: «La hermosura de la vida no está rebuscada, no se oculta, no hay que buscarla con laberínticas introspecciones. Está ahí, aparente, delante de nosotros. La vida es bella porque es vida» [SALINAS, 2007: 184]. Estas palabras que escribe Salinas refiriéndose a la publicación de *Cántico*, reflejan la emoción nítida que Guillén siente ante la vida: «La vida es bella porque es vida». En esta frase, Salinas ha conseguido sintetizar toda la concepción poética de Guillén: la belleza de la vida es simple, no se esconde tras falsas apariencias, sino que está bien al alcance de todos cuantos la buscan. Se encuentra incluso en lo más banal, por lo que abrir los ojos a lo real supone abrir los ojos a lo bello.

La poesía de Salinas tiene mucho de esta concepción guilleniana de la vida, sobre todo en sus primeros poemarios, donde el poeta deja entrever su instinto de maravillarse y entusiasmarse ante lo creado. Quizás es precisamente esta voluntad firme de cantar la belleza de la vida lo que hizo que Salinas se uniera a Guillén mucho más que a sus demás compañeros de generación. Ambos poetas abren sus ojos a lo real y tratan de descifrar el misterio que

subyace tras la materia, pero se entregan a esta tarea con optimismo y, sobre todo, con una consciencia plena del momento presente, del aquí y del ahora¹⁰⁶.

Salinas comparte en gran medida la visión entusiasta de la vida que tiene Guillén, pero, al mismo tiempo, su poética muestra muchas semejanzas con la concepción poética de su discípulo y compañero de generación Luis Cernuda. Cernuda toma la vida como fuente de inspiración, pero contempla su belleza desde una cierta distancia porque es consciente de que nunca llegará a poseerla de forma plena. Más que al sentimiento, Cernuda se entrega al presentimiento. Esta palabra, *presentimiento*, tiene una importancia clave tanto en la poética de Salinas como en la de Cernuda. Los poemas de ambos autores se llenan de sombras, de presencias –esencias presentidas- fantasmagóricas y evanescentes. Refiriéndose a la poética de Cernuda Salinas escribirá:

Esta imposibilidad de contacto absoluto y posesorio con la realidad da a la visión del poeta su carácter esencial, y es que el mundo para él no será ni lo poseído materialmente ni siquiera lo poseído por el sentimiento, lo sentido. No pasa de ser un presentimiento, un estado de angustiosa preconciencia.¹⁰⁷

[SALINAS, 2007: 210]

La poesía de Pedro Salinas se encuentra, por lo tanto, a medio camino entre ambas concepciones de la poesía. El autor comparte con Guillén su voluntad de gozar la realidad de forma plena, muestra gratitud y entusiasmo ante lo creado y se embelesa ante la belleza, pero, al mismo tiempo, es consciente de que la revelación total del misterio que subyace tras lo real es imposible

¹⁰⁶ Sólo hay un momento en el que Salinas se deja llevar por el acuciante pesimismo y parece haber perdido por completo su fe en la vida: son los años posteriores a la guerra, años en los que mantener la fe en la humanidad se hace casi imposible. El poemario *Todo más claro y otros poemas* refleja bien este sentimiento de desesperanza que precede al conflicto bélico. En uno de los versos del poemario *Todo más claro y otros poemas*, el poeta parece haber perdido para siempre la voz de su inocente, la del niño que le permitía maravillarse incluso de lo más simple: «Me llama mi inocente. ¿Desde dónde?» [SALINAS: 2007, 619]. Finalmente, Salinas consigue reencontrarse con su inocente y es capaz de restaurar su sentimiento de confianza en el ser humano, ese mismo sentimiento que dará nombre a su poemario póstumo: *Confianza*, obra que comprende los poemas escritos por Salinas entre 1942 y 1944, y que fue publicado en Madrid a modo de poemario póstumo en 1955.

¹⁰⁷ Estas palabras de Salinas pertenecen al ensayo que escribe en 1927 a propósito de la poética de Luis Cernuda. El ensayo, titulado «Luis Cernuda, poeta», aparece publicado en el número XIV de la *Revista de Filología española*.

porque entonces la poesía simplemente dejaría de existir. Es por ello que, en la ya citada «Poética» que escribe a propósito de la *Antología* generacional dirigida por Gerardo Diego, Salinas escribe:

Si me agrada el pensar que aún escribiré más poesías, es justamente por ese gusto de seguir explicándome mi Poesía. Pero siempre seguro de no escribir jamás la poesía que lo explicará todo, la poesía total y final de todo.

[SALINAS: 2007, 1331]

Así pues, el poeta intenta adentrarse en el misterio de lo real sin tratar de descifrarlo por completo: en sus poemas balancea lo material y lo etéreo, no se resigna a las sombras, pero tampoco prescinde de ellas, de modo que en sus versos lo corpóreo y lo espiritual se manifiestan en partes igual.

Como bien advierte Salinas en su ensayo que lleva por título «La enseñanza de la literatura en España¹⁰⁸»: «En el gran autor contemporáneo, lo mortal y lo inmortal está unido, y no es cosa que vivamos tan solo de inmortalidades: tenemos también que vivir de lo demás» [SALINAS, 2007: 270].

Es por ello que el mundo poético del autor es un mundo de realidades concretas, pero también de espíritus y de sombras, de sueños e intuiciones, de voces que hablan callando, casi en susurros. Para el poeta, la realidad no puede estar completa sin su dimensión oculta y misteriosa, sin lo que él denomina «trasrealidad». En su ensayo titulado *García Lorca y la cultura de la muerte*, Pedro Salinas escribe unas palabras que describen a la perfección esta dimensión misteriosa de la realidad:

La poesía es siempre respuesta al eterno preguntar que nos entra en el alma con la luz de la mañana o la tiniebla vespéral, de la existencia de las cosas, de la dureza del hierro y la ternura de la carne, de lo aparente de la flor y lo calado de la mina. Por debajo de su simple afirmación de ser, vibra la pregunta de todo: ¿Qué soy en tu alma? Hasta cuando el poeta está él preguntando, es que responde a lo que la vida le pregunta con

¹⁰⁸ Este fragmento pertenece a «Cursillo de información metodológica», conferencia que Salinas pronuncia en 1932 para los profesores de Escuela Normal.

voz callada, de entre los dos; preguntas que él solo percibe, y que solo vislumbramos por sus contestaciones.

[SALINAS, 2007: 1281]

El poeta interroga la realidad, pero la respuesta que ésta le ofrece es siempre silenciosa, por lo que debe estar muy atento para percibirla. Así pues, es necesario que el poeta mantenga los ojos bien abiertos a la belleza de la realidad pero que, al mismo tiempo, no se deje deslumbrar por ella, porque la belleza es superficial, se percibe de manera directa y, por consiguiente, está al alcance de todos.

Esta belleza, por lo tanto, no es por sí misma el objeto del poema: el poeta canta a lo bello porque lo bello le abre las puertas a algo mucho más profundo: el espíritu, lo eterno, algo a lo que sólo el iluminado tiene acceso. Por eso: «El primer paso de la actividad poética es dejarse apoderar de esa belleza, recibirla, entregarse a ella» [SALINAS,2007:186]. Éste primer paso, advierte el autor, ha generado la mayor parte de la poesía escrita por los hombres. Todos los poetas, en mayor o menor medida, se entregan a la belleza. Pero esto no basta: hay que ir más allá, ahondar en lo espiritual, abrir la mirada al misterio que subyace tras la belleza de lo real.

Para Salinas, la poesía tiende siempre hacia esa realidad elevada e impalpable a la que sólo unos pocos iluminados tienen acceso. Ahora bien, el poeta no defiende en absoluto la idea de una poesía etérea, inmaterial y alejada de la realidad, sino todo lo contrario: el poeta no puede ni debe prescindir de lo material porque su labor debe ser la de establecer relaciones entre espíritu y materia. Es en este tratar de equilibrar lo físico y lo espiritual donde la labor del poeta cobra un papel decisivo: crear es, para Salinas, establecer vínculos, relacionar, porque sólo cuando las diferentes realidades se relacionan las unas con las otras adquieren una dimensión nueva y más profunda.

III.IV.III.: Poesía de la realidad frente a poesía realista

Una poesía de la realidad puede muy bien no ser, acaso deba no ser, una poesía realista [...] La realidad, las cosas, están ahí, creadas. Con reproducirlas tal cual, nada nuevo se crea, y la poesía tiene el deber primordial de crear.

[SALINAS, 2007: 186]

Esta afirmación saliniana resulta clave para comprender su concepción de la poesía porque pone de manifiesto que, si bien el poeta no puede prescindir del mundo real y concreto, tampoco puede limitarse a copiarlo, sino que debe ser capaz de elevarlo y aventurarse a la creación de nuevos mundos.

Elevar la realidad, para Salinas, supone espiritualizarla o, lo que es lo mismo, convertirla en eterna. Lo material, tal y como lo percibimos, está destinado a desaparecer: desaparece la ternura de la carne, la belleza de la flor, etc. En cambio, lo poético aspira a sobrevivir al tiempo, a eternizarse, por lo que la misión secreta del poeta es la de ser capaz de encontrar esa esencia eterna e inmortal que cada realidad material y perecedera esconde tras sí.

El poeta se convierte, por lo tanto, en aquel ser iluminado que, ya sea valiéndose de la razón o de la intuición, es capaz de interrogar a la realidad y de preguntarle cuál es su dimensión enigmática y profunda a fin de descubrir qué parte de lo que guarda tras de sí sobrevivirá al tiempo y se convertirá en sustancia perdurable y, por consiguiente, poética. Así pues, la poesía no es el mero reflejo de la vivencia de su creador, sino que, tal y como sostiene Salinas, «es el resultado, la conciencia de su vida, más allá y por encima de esa vida. Si el poeta se limitara a anotar lo que le aconteció, no estaría escribiendo poesía sino historia, memorias o un diario» [SALINAS, 2007: 463].

Son numerosas las veces en las que Salinas se refiere a la conciencia del autor o, lo que es lo mismo, su realidad psicológica:

Para mí, la poesía no es sino la suma de relaciones entre esta realidad psicológica e insólita del alma poética (tan excepcional y clarividente) y la realidad externa; común y corriente, la realidad del mundo exterior, y así, para mí, lo primero que caracterizan un poeta es su manera de percibir la realidad, de acordar la suya con la de fuera, en suma, su actitud hacia el mundo que desde el nacimiento le rodea.

[SALINAS, 2007: 409-410]

Es la manera que el poeta tiene de relacionarse con el mundo la que determinará la visión de la realidad que se refleje en su poema. La realidad, por sí misma, no es suficientemente poética, por lo que «hay que transformar la realidad, transmutarla a otro tipo de realidad poética, material, sonora, plástica, sí no ideal; hay que operar sobre ella con el poder mágico de la palabra, de la metáfora, de la imagen» [SALINAS, 2007: 482]. El poeta no puede limitarse a contar lo vivido, literalmente, sino que tiene que ser capaz de comunicar su vivencia liberándola de cuanto ésta tiene de circunstancial.

El autor de *La voz a ti debida* establece de este modo una clara diferencia entre la poesía y los demás géneros literarios: si bien todo poema tiene su origen en la realidad, en la vida, no puede quedarse en superficial, sino que debe tratar de ahondar en la esencia. En otras palabras, el poeta crea el poema a partir de su propia experiencia –un sentimiento, una vivencia concreta- pero, a su vez, dicha experiencia es sólo el motor de arranque del poema, su punto de partida. La verdadera labor poética consiste en ser capaz de elevar esta vivencia por encima de lo que ésta tiene de anecdótico a fin de conseguir que sea válida para sus lectores: que puedan identificarse con ella y no vivirla como algo ajeno, algo que le sucedió al creador. La poesía de la realidad, por lo tanto, no tiene por qué ser realista. Basta con que sea humana.

En conclusión, la poesía está impregnada de realidad y las relaciones entre mundo real y mundo imaginario siempre se han dado y siempre se darán: «Toda la poesía moderna, aun la que niega la realidad, está cargada y saturada de elementos reales» [SALINAS, 2007: 393]. Ahora bien, a pesar de este

profundo vínculo con la realidad, el valor de la poesía va más allá: «Lo más importante de ella es el arder; la experiencia de la vida, la pasión, la vida misma, no son sino el combustible» [SALINAS, 2007: 403].

La realidad, por lo tanto, es el alimento de la poesía, su combustible y, como tal, resulta indispensable al poeta. Sin embargo, por sí sola no basta porque: «Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible» [SALINAS, 2007: 410]. La labor del poeta es precisamente ésta: perfeccionar lo real, elevarlo a categoría poética, crear y recrear en virtud de la palabra poética: nombrar, bautizar las distintas realidades.

III.IV.IV.: Relacionar para crear

Establecer nuevas relaciones entre las cosas supone reinventar lo ya creado y, por lo tanto, crear de nuevo. En efecto, uno de los aspectos que más interesa y sobre los que más reflexiona Pedro Salinas es precisamente sobre la capacidad que tiene el poeta de inventar nuevos mundos.

La realidad es limitada porque no tiene conciencia de su propio existir; existe y basta. El poeta, al nombrar lo real, crea vínculos entre lo externo y lo interno, entre el mundo de las cosas y el mundo de los hombres. Crea puentes, perfecciona lo real. Es por ello por lo que el autor de *La voz a ti debida* sostiene que la buena poesía es aquella capaz de despertar la sensibilidad del lector invitándolo a descubrir nuevos mundos, mundos alternativos y complementarios al mundo concreto y físico que conocemos: «Toda verdadera poesía supone necesariamente el lanzamiento de un mundo nuevo a la circulación, y la invitación más o menos expresa a embarcarnos en él¹⁰⁹» [SALINAS, 2007: 377].

¹⁰⁹ Esta cita pertenece al texto de la conferencia que Pedro Salinas pronunció en diversas universidades españolas. Fue editado en 1996 por Christopher Maurer bajo el título: *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas*, editorial Pretextos.

La poesía parte del mundo real pero debe trascenderlo y, para ello, debe necesariamente destruirlo, es decir, trastocar su orden lógico, el sistema de relaciones establecidas. La destrucción de este orden lógico traerá consigo una nueva creación futura. El propósito de la poesía no es el de reproducir las diferentes realidades con exactitud sino el de crear, a partir de dichas realidades, un orden nuevo. Citando nuevamente a nuestro poeta:

El poeta nace en un mundo ya hecho, en medio de una realidad que se le entrega y se le impone [...] Y, sin embargo, al mismo tiempo, está siempre por hacer. El objetivo del poeta es la creación de una nueva realidad dentro de la vieja ¿Cómo podrán estos dos mundos aproximarse, unirse, llegar a un común acuerdo?

[SALINAS, 2007: 409]

Así pues, el poeta busca el caos y se sumerge en él porque este caos es el pretexto para la creación de nuevas realidades, de nuevos mundos. Citando a Carlos Feal Deibe: «El mundo, el Ser, existen como latencia, posibilidad susceptible en cualquier momento de manifestarse» [FEAL, 2000: 50]. Toda creación verdadera pasa por una destrucción previa. Esta idea de destrucción como paso previo a la creación, tan presente en los versos salinianos, aparece también expuesta en sus ensayos: «Hay un mundo por oposición a caos cuando lo que andaba suelto y sin contacto se organiza en una red de relaciones y dependencias: cuando las cosas se relacionan unas con otras, en causas y efectos, en leyes y fenómenos» [SALINAS, 2007: 377]. El caos es, para nuestro autor, algo positivo porque asegura la continuación del arte y abre las puertas a la creación.

La conciencia atenta y vigilante del poeta tiene, por lo tanto, que descubrir los paralelismos existentes entre las diferentes realidades, paralelismos que muchas veces no son evidentes pero que el poeta descubre gracias a una intuición, a la inspiración poética. Estas relaciones ponen de manifiesto la unidad esencial y total de las cosas, y éste es el último término la finalidad de la poesía: relación, comparación y metáfora. Vivir, comprender, es relacionar porque, en

palabras de Salinas: «la verdadera poesía inventa o crea un orden de relaciones nuevas entre las cosas visibles o las invisibles» [SALINAS, 2007: 377].

En este proceso de crear relaciones, el poeta inventa nuevos mundos, mundos que se parecen al mundo real y, al mismo tiempo, se diferencian; mundos con infinitas posibilidades de ser. En efecto, escribir y leer poesía significa aventurarse al descubrimiento de realidades paralelas, de nuevos mundos. Es por ello que en la «Poética» ya citada que escribe Salinas, la poesía aparece descrita como una aventura hacia lo absoluto, es decir, hacia todas las relaciones posibles que pueden establecerse entre las distintas realidades.

III.IV.V.: La realidad en la poesía contemporánea

Al detenerse a analizar cuál es la actitud de la poesía moderna ante el mundo real, Salinas advierte que, a medida que pasan los años, la realidad va ganando en complejidad, misterio y dramatismo: «Las dimensiones del hombre y del mundo han cambiado [...] los países más remotos se acercan y se ponen a la altura de nuestra curiosidad [...] La realidad hoy es angustiosamente problemática» [SALINAS, 2007: 391-392].

Debido a los inventos revolucionarios, la realidad, cada vez más, se va cargando de nuevos elementos que antes parecían fantásticos e irreales, tales como: el aeroplano, el cine, el teléfono, etc. Gracias a estos inventos, el mundo poético y el mundo real se aproximan cada vez más: «La realidad maravillosa, múltiple, cargada de elementos poéticos, se yergue e intenta colocarse, colocar su mundo real en ese espacio que los poetas labraron siempre otro mundo, el mundo suyo, el poético» [SALINAS, 2007: 394].

Salinas siente una fascinación absoluta por todas las innovaciones técnicas y se declara un admirador incondicional de los objetos fabricados por el hombre. Esta fuerte atracción que sobre él ejerce lo nuevo, lo moderno, se refleja de modo evidente en sus versos, que demuestran como lo moderno y utilitario puede, también, ser poético.

III.IV.VI.: El poeta como creador de sombras

Junto a esta labor de crear nuevas relaciones entre las cosas, Pedro Salinas afirma que el poeta tiene otro modo para apoderarse de la realidad: añadir sombras que, en contraposición a la claridad de lo ya creado, descubran nuevas realidades. En palabras de Salinas:

El poeta añade sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas. Toda poesía opera sobre una realidad para crear otra. No puede operar con el vacío. De modo que la forma en que el poeta se coloca se interpone entre la luz radiante de la vida y la vida misma, se interpone entre la luz radiante de la vida misma, determinará su peculiar manera de ser, su calidad, es decir, la personalidad de su sombra. Nada está completo sin su sombra.

[SALINAS, 2007: 410]

La misión del poeta es, por lo tanto, la de añadir sombras y nuevos matices a lo ya creado. Esta idea de Salinas parece contradecirse lo que el propio poeta escribe en la ya citada «Poética», cuando sostiene que todo poema debía terminar en iluminaciones: «Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad» [SALINAS, 2007: 1431]. Sin embargo, no es así, ya que, para Salinas, la sombra no es otra cosa que el reverso de la luz: son dos caras de la misma moneda. Esta idea estaba ya muy presente en la teoría poética de Juan Ramón Jiménez.¹¹⁰ Como bien advierte Aurora de Albornoz: «si en algunos momentos hay un manifiesto deseo de separar la luz de la sombra, más frecuentemente el poeta intenta una nueva experiencia: la integración, la fusión de lo luminoso con lo oscuro; de la luz con la tiniebla; de la vida con la muerte.» [ALBORNOZ, 2008: 103].

¹¹⁰ En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón incluye un texto titulado «Esa chispa» en el que el poeta se refiere a la capacidad que tiene la poesía de verter luz sobre la oscuridad: «La poesía nos la trae todo el existir diario que rodea nuestro existir; y la hace saltar, buena chispa, el roce o el choque de las existencias encontradas. Pero, en sí, la poesía, es decir, lo que salta y lo que ilumina esa chispa a nuestra expresión no es más que lo absoluto.» [JIMÉNEZ: 1967, 106].

La vida es luz, pero la luz sólo existe gracias a su contrario: la sombra; por lo tanto, la oscuridad no debe entenderse como negación de la luz, sino todo lo contrario, ya que supone la afirmación de esta. Así, para que la iluminación sea posible, se debe partir, siempre, de una oscuridad previa. El siguiente verso de *Confianza* refleja este aspecto a la perfección: «Mientras haya/ sombras que la sombra niegan/ pruebas de luz, que es luz/ todo el mundo, menos ellas» [SALINAS: 2007, 728].

La relación que se establece entre oscuridad e iluminación es, en este sentido, muy parecida a la que se da entre destrucción y creación: parecen conceptos contrarios cuando, en realidad, son complementarios, ya que el uno no puede existir sin el otro.

Es por ello por lo que el poeta debe situarse frente lo real con la intención de crear sombras en dicha realidad, sombras que permitan descubrir la luminosidad que oculta. «Ese es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras quedan y duran para siempre» [SALINAS, 2007: 411].

III.V: La impopularidad de la poesía: un camino de introspección

«Un poema no es nada. Pero puede serlo todo» [SALINAS, 2007: 1435]. Con este oxímoron, Salinas aborda el tema de la impopularidad de la poesía. La poesía es impopular porque, para muchos, puede no ser nada: es un género que resulta totalmente inútil desde un punto de vista práctico en tanto que no es un artículo de uso diario y, por consiguiente, no sirve a ningún fin concreto. La poesía, por lo tanto, carece de todo valor utilitario, pero, sin embargo, tiene valor por sí misma.

Otros géneros literarios, tales como la novela o el teatro, sirven al lector de divertimento y evasión. Cumplen, en este sentido, con una cierta función práctica. Pero la poesía no. La poesía no favorece la evasión ni entretenimiento, sino todo lo contrario: la poesía es introspección, un viaje continuo de fuera hacia

dentro. Salinas lo expresa maravillosamente: «La lectura del poema nos saca de nuestro limitado yo, para, inmediatamente, volvernos a él» [SALINAS, 2007:1435]. Cuando leemos un poema, buscamos en las palabras del poeta un sentimiento o una experiencia con la que poder identificarnos; por lo tanto, salimos unos instantes de nosotros mismos para luego entrar de nuevo. Citando nuevamente a Salinas: «Poesía es un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en él ensimismamiento, pero también enajenación» [SALINAS, 2007: 403].

Cuando leemos una novela o una obra teatral, contamos con la tranquilizadora presencia de los personajes, son ellos quienes experimentan todo cuanto idea el escritor: son ellos quienes se enamoran, quienes sufren, quienes traicionan y son traicionados. Nosotros, los lectores, estamos protegidos, sufrimos en la distancia. Pero la lectura de un poema es diferente: los personajes desaparecen y nos quedamos a solas, en confianza íntima con el poeta. La comunicación que se establece entre creador y lector es mucho más directa que la que se da en los otros géneros literarios. Estamos, por lo tanto, ante una actividad interior e introspectiva que requiere de la participación del lector.

Ángel González, en su poemario *Nada grave* (2008), incluye un poema que describe a la perfección esta comunión de sentimientos que se da entre poeta y lector:

Leo poemas al azar,
leo casi sin pensar en lo que leo.
Cuando me encuentro un verso triste,
siento en el alma como una caricia.
No es que me alivie la tristeza ajena;
es que me siento menos solo.

[GONZÁLEZ, 2008: 39]

El poema nos hermana porque nos permite reconocer, en las palabras de otro ser, un modo de sentir propio. Sin embargo, las emociones desnudas y los sentimientos puros, en su estado originario, no son, en sí, poéticos, porque la poesía necesita el filtro de la palabra y su cerco de racionalidad para poder elevarse a categoría artística. En un sentido metafórico, las emociones son la piedra que el poeta debe ir tallando hasta descubrir las formas de la escultura. Así pues, el poeta debe ser capaz de encontrar aquellas palabras exactas capaces de concretar los sentimientos a fin de tender los puentes necesarios entre la percepción y la creación.

Así, dado que el ser humano sólo puede pensar aquello que previamente ha estado nombrado, el poeta debe ser capaz de encontrar las palabras exactas que describan un determinado sentimiento. Describir dicho sentimiento supondrá fijarlo, hacerlo concreto y, por ende, permitir a los demás hombres sentirse identificados con él o, como decía el verso de Ángel González, sentirse menos solos.

Es precisamente esta capacidad que tiene el poeta de ver más allá de lo concreto y de ser capaz de nombrar aquello que todavía no ha sido nombrado lo que le acerca a la imagen del vidente. Tal y como advierte Pedro Salinas:

El poeta, el creador *latu sensu*, es equiparado, según tradicional paralelo, con el vidente, ve más largo que los demás, que los prójimos que viven a su lado, en sus años. La distintiva del poeta es estar dotado de una vista espiritual superior. Se la ofrece a sus semejantes, al publicar la obra. Por él pueden ellos ver lo nunca visto¹¹¹.

[SALINAS: 2007, 1011]

La introspección que exige todo poema es el motivo por el cual la poesía es, y será siempre, impopular. Tal y como advierte Pedro Salinas, el hombre moderno huye instintivamente de todo cuanto implique una introspección.

¹¹¹ La cita corresponde a un fragmento del extenso ensayo titulado «Defensa de la minoría literaria» que Salinas incluye en *El Defensor*.

Necesita el espectáculo, el ruido, el movimiento, etc., todo cuanto es dinámico le distrae y puede servirle de evasión. No busca conectarse con su alma sino todo lo contrario: se esfuerza por salir de ella, busca callar su conciencia para, de este modo, simplificar su existencia. La lentitud, la reflexión y la mirada atenta, añaden complejidad a la vida. También la poesía añade complejidad a la vida, desconcierta porque nos obliga a detenernos y abre la posibilidad a nuevos mundos, pero no mundos lejanos como los que puede proponernos una novela de fantasía, sino mundos próximos pero ignorados, mundos desconocidos al alcance de nuestra mano. No se trata, por lo tanto, de adentrarnos en el terreno de la ciencia-ficción, sino simplemente de liberarnos de prejuicios a fin de poder abrir nuestra mente hacia aquello que no es tangible o estrictamente racional: lo espiritual es también real. El poeta lo sabe y tiene que intentar comunicarlo, transmitírselo al lector, al no iluminado. Pero no toda clase de lector está dispuesto a dar este salto, es por ello por lo que el público de la poesía siempre será limitado.

III.VI.: El valor de la palabra poética

Anteriormente, cuando nos hemos referido a la relación que se establece entre el mundo real y el mundo poético, hemos señalado la importancia del poeta como dador de nombres: al nombrar la realidad, el poeta la posee y la hace consciente. Sin nombre, las realidades no pueden existir porque no pueden ser pensadas y, por consiguiente, no pueden interiorizarse en la conciencia humana:

La lengua misma es poesía. Y, por lo tanto, el poeta es el que mejor uso hace de la lengua, el que utiliza en su mayor plenitud el poder de dar vida a lo anónimo, de dar a la realidad poética cruda e indistinta una realidad poética y singular.

[SALINAS, 2007: 410]

En sus versos, Salinas desarrolla ampliamente este concepto: nombrar lo real es sinónimo de poseerlo. Esta idea del nombre como fuente creacional de la realidad está, como veremos más adelante, muy presente en la lírica juanramoniana.

El acto de nombrar debe ser, siempre, un acto preciso y consciente. Igual que unos padres, ante el nacimiento de su hijo, eligen con premurosa atención el nombre que le darán porque saben que dicho nombre formará parte inmanente de su ser, el poeta, consciente de que nombrar es crear, dedica una atención muy parecida a cada una de las palabras que incluye en su poema: intenta que cada verbo, cada nombre y cada adjetivo sea lo más exacto posible; por ello, evalúa su sonoridad en el conjunto de la oración, mide la justa presencia de los adjetivos, estudia la disposición de las palabras en el conjunto del verso, analiza su fuerza sonora, la infinita posibilidad de connotaciones semánticas, etc.

La inspiración existe en poesía –el propio Salinas sostiene que el poema es, y debe ser, un rapto, un arder- pero, al mismo tiempo, en ella nada es casual: el instinto y la inteligencia son fuerzas que deben darse conjuntamente. Nuestro poeta cree en la inspiración y en el azar. En una entrevista que el autor concede durante una de sus visitas a Barcelona, Salinas ratifica su total fe en la inspiración poética y declara estar disconforme con el control absoluto de la inteligencia. Sin embargo, Salinas hereda de Juan Ramón Jiménez lo que él denomina «instinto cultivado», es decir, la voluntad de equilibrar el dominio del instinto y la inspiración con la justa intervención de la razón. Tal y como el propio autor sostiene a propósito de un ensayo que dedica a Juan Ramón Jiménez:

La mayor dificultad estribará en una buena justicia distributiva, en una exacta delimitación de las atribuciones de la inteligencia, que no invada al dominio del instinto; hay que crear un momento en el que es preciso sentirse dominado; hay otro en el que se hace necesario ahora dominar.

[SALINAS, 2007: 159]

Salinas se muestra muy expresivo cuando se refiere a esta fuerza intrínseca de la palabra: «Las palabras, las más grandes y significativas, encierran en sí una fuerza de expansión, una potencia irradiadora, de mayor alcance que la fuerza física incluso en la bomba, en la granada» [SALINAS, 2007: 1032]; «Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva.» [SALINAS, 2007: 1429].

Son numerosas las ocasiones en las que, en sus ensayos, Salinas se refiere a la fuerza explosiva que la palabra oculta tras sí. La palabra puede ser utilizada como arma para defender y para atacar, a veces como cuchillo, otras como caricia; la palabra hiera y sana en la misma proporción, de ahí la importancia de saber usarla de manera adecuada. Así, en su libro ensayístico titulado *La responsabilidad del escritor*, leemos:

Ha percibido el hombre moderno, quizá un poco tarde, acaso todavía a tiempo, que las palabras poseen doble potencia: una letal y otra vivificante. Un secreto poder de muerte, parejo con otro poder de vida; que contienen, inseparables, dos realidades contrarias: la verdad y la mentira, y por eso ofrecen a los hombres lo mismo la ocasión de engañar que la de aclarar, igual la capacidad de confundir y extraviar que la de iluminar y encaminar.

[SALINAS, 1961: 17]

III.VII.: Conclusiones

A lo largo de este capítulo, nos hemos propuesto analizar algunas de las ideas que Pedro Salinas desarrolla en su extensa y sólida prosa ensayística a fin de poder definir cuál es la concepción poética del autor, lo cual nos será útil para el posterior análisis comparativo de sus versos con los de Juan Ramón Jiménez.

Hemos visto como, para el poeta, la producción literaria en general, pero sobre todo la poesía, constituye una especie de herencia humana, un valioso legado que los seres humanos, generación tras generación, entregan a los hombres de las épocas venideras.

El fuerte componente de humanidad que Salinas advierte en la literatura, distancia al poeta de la voluntad orteguiana de deshumanizar el arte y lo aproximan a la poesía pura y re-humanizada de Juan Ramón. Para el autor, acercarse a una obra literaria es acercarse a lo que él denomina «vivencia genérica humana», es decir, un modo de ver y pensar la realidad, un modo de relacionarse con el mundo y de tratar de descifrar lo que él trata de comunicarnos. Para el autor, la escritura supone, a su vez, la constatación de unos determinados valores y creencias que, con el paso de los siglos, o bien se actualizan o se superan.

Fiel a esta voluntad humanizadora, Salinas considera la realidad, la vida, como la principal fuente de inspiración poética, de ahí que uno de los aspectos más ampliamente desarrollados por el autor, tanto en sus ensayos como en sus versos, es la relación que se establece entre la realidad externa y realidad poética. Son numerosas las ocasiones en las que el poeta señala la existencia de una dimensión paralela a la realidad tangible. El poeta se acerca a lo real buscando la esencia poética que subyace tras todo lo tangible y conocido, es por ello que la poesía nace siempre de un eterno preguntar por parte del poeta.

En efecto, aunque es cierto que la poesía nace de lo real, no tiene la obligación de ser realista, ya que lo anecdótico, si bien puede formar parte de la creación literaria, por sí solo no basta. Lejos de establecer una separación estricta entre misterio y realidad, Salinas opta por integrar ambos conceptos: lo

real es misterioso y lo misterioso es real, por lo que abrir los ojos a lo real supone abrirlos también a lo misterioso. El hombre moderno inventa, crea, y lo hace siempre sumando a la realidad una dosis de fantasía, de ahí que la poesía no pueda renunciar a lo fantástico.

Además de reflexionar sobre la dialéctica que se establece entre realidad y fantasía – o *trasrealidad*, como prefiere llamarla Salinas - en sus ensayos, nuestro poeta reflexiona sobre el valor que la palabra poética tiene en el mundo moderno. En la poesía, más que en ningún otro género literario, la palabra cobra una importancia fundamental. Los hombres pensamos a realidad a través de las palabras, por lo que la conciencia humana se desarrolla gracias a este nombrar. Así pues, el poeta lleva consigo el deber de encontrar la palabra exacta que represente cada realidad y cada concepto. Es precisamente este afán de hallar la palabra precisa lo que relaciona a Pedro Salinas con la tradición de la poesía pura: la forma poética es importante, pero lo es en la medida en que sirve al contenido del poema: cada palabra que compone el poema debe ser insustituible y necesaria porque, de lo contrario, carece de sentido. Por lo tanto, Salinas considera la palabra como el principal vehículo del pensamiento, y de ahí que insista tanto en la necesidad de defenderla y de tratarla con respeto.

El análisis de algunas de las ideas poéticas que Pedro Salinas desarrolla en sus textos ensayísticos nos ha permitido acercarnos a la visión que el autor tenía de la poesía y de la literatura en general, una visión humanista, centrada en los valores que la literatura puede transmitir al ser humano: la capacidad de reflexión, de introspección, de abstracción y concreción.

En los capítulos sucesivos de nuestra investigación retomaremos muchos de los conceptos introducidos en este apartado y analizaremos en qué medida se reflejan en los versos salinianos.

CAPÍTULO IV

APROXIMACIÓN AL PROYECTO *EL PADRE MATINAL*, EN *VIDA*, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

IV.I.: Introducción a *Vida*

De todos los proyectos que Juan Ramón se propone emprender a lo largo de su trayectoria poética, *Vida* es, sin lugar a duda, el más completo y ambicioso. Es a principios de 1923, cuando el poeta moguerense empieza a idear el que deberá ser su gran libro, *Vida*, un proyecto de ordenación de su extensa obra en un único libro que abarcará desde sus primeros poemarios hasta los poemas escritos ya en su madurez.

Inicialmente, Juan Ramón Jiménez concibe el proyecto a modo de antología, una recopilación de todos sus versos, revisados y reordenados. Sin embargo, a medida que avanza en su concepción del libro, Juan Ramón comprende que *Vida*¹¹² aspira a ser mucho más que una simple antología de sus mejores versos: el libro debe ser su legado al mundo, una especie de testamento vital que le permita perpetuar no sólo su obra, sino también su figura. Es entonces cuando *Vida* empieza a adquirir una fuerte dimensión autobiográfica y Juan Ramón Jiménez decide incluir en la antología la sección *Días de mi vida*, que el propio autor describe como una autobiografía sencilla compuesta de diversos fragmentos autobiográficos referidos, principalmente, a su infancia y su juventud. El propósito del poeta es el de estructurar su obra tomando como hilo conductor de la misma su propia vida: sus anécdotas y sus recuerdos.

De este modo, Juan Ramón se entrega sin reparos a su actividad predilecta: la de atrapar recuerdos abriendo y registrando todos los cajones de su memoria. En *Vida*, rememora su infancia, recuerda su juventud, nos habla de sus ilusiones, de sus múltiples proyectos, de sus éxitos y de sus fracasos, de sus

¹¹² Antes de decantarse por el título de *Vida*, Juan Ramón Jiménez barajó otros títulos para su obra, tales como: J.R.J, *Vida y muerte*, *Vida inédita*, *Vida y época*, *Tiempos de vida*, *Tiempos de mi vida*, *Existencia*, *Tiempos de mi existencia*, etc. Todos estos títulos reflejan la esencia de lo que el poeta quería que fuese su obra: un recorrido por su vida a través del tiempo, es decir, de las diferentes etapas vitales y creativas.

historias de amor y de desamor, de amistad y de enemistad. Escribir sobre sus propios recuerdos supone para él una auténtica terapia; por un lado, le ayuda a mitigar su añoranza de España y, por otro lado, le conecta con su propio ser. Tal y como el autor escribe en uno de los textos que incluye en *Vida*: «Ausencia y distancia son buen estímulo para recordar. Recordando a España y escribiendo este libro estoy viviendo más cerca y más dentro quizás de España y de mí que nunca» [JIMÉNEZ, 2014: 77]. Además, al exiliarse de España, Juan Ramón se ve obligado a abandonar en Madrid muchos de sus documentos, por lo que algunos de sus proyectos quedan inacabados y será gracias a *Vida* que el poeta conseguirá retomarlos.

Sin embargo, es importante señalar que, en todo momento, el carácter autobiográfico del libro se subordina al propósito inicial del mismo, esto es, poner de manifiesto la evolución y el carácter total de la obra juanramoniana. A través de este proyecto, Juan Ramón Jiménez pretende agrupar todos sus textos, tanto aquellos en verso como aquellos en prosa, y estructurarlos en diversas secciones destinadas a evidenciar el carácter global de su obra.

Si bien Juan Ramón Jiménez nunca llegó a establecer el orden final que dichas secciones debían seguir, en el archivo de Río Piedras de la Universidad de San Juan de Puerto Rico, se conservan muchos de los índices que el poeta esbozó. Así, sabemos que una de estas secciones iría dedicada a sus retratos; otra, la más importante y extensa de ellas, a su poesía; otra sección, titulada *Prosa escojida*, contendría sus cuentos y aforismos; en otra, el poeta recopilaría a sus conferencias y prólogos; otro apartado iría dedicado a sus traducciones; en *Crítica mía*, Jiménez incluiría las críticas que él había hecho; en *Críticos míos de mi ser*, las críticas que su obra había recibido; en *Cartas a mí* y *Cartas mías*, Jiménez haría pública parte de su correspondencia personal; en *Asuntos ejemplares*, el autor ofrecería a los lectores su visión personal sobre su polémica relación con los poetas de su tiempo y explicaría: «El asunto Guillén», «El asunto Pedro Salinas», «El asunto Gerardo Diego», «El asunto Pablo Neruda», «El asunto Azorín», «El asunto Bergamín», etc.; Jiménez también se propuso incluir en *Vida* la sección *Antología bella española*, en la cual vincularía su lírica con la de los principales nombres de la literatura española.

Por lo tanto, como si de una matrioska rusa se tratara, *Vida* se presenta como un titánico proyecto formado por numerosos subproyectos. Uno de estos proyectos, sin duda el más polémico de todos, y el que resulta de mayor interés para nuestro estudio, es *El Padre matinal*. El título de este apartado hace referencia, tal y como advierte el propio autor, a Jano, *Ianus matutinus*, el dios romano de los dos rostros que, además de ser considerado como el dios de las puertas, tradicionalmente representa el dios capaz de ver hacia dos direcciones distintas: hacia el del pasado y hacia el del futuro. En uno de sus aforismos incluidos en *Ideología*, Juan Ramón escribe: «Como Jano tengo dos caras: una que mira al pasado y otra que mira al porvenir. Y a fuerza de sondear en ambas distancias, mis ojos se apartan cada vez más de la sombra hueca del pensamiento presente.» [JIMÉNEZ, 1990: 35].

De cuanto se deduce de los numerosos índices que el poeta esbozó, *El Padre matinal* debería constar de tres secciones: «Fuentes de mi escritura», «Fusión y confusión» y «Mi eco mejor». Sin bien Jiménez nunca llegó a completar este proyecto, en la Sala Zenobia y Juan Ramón de la Universidad de Río Piedras se conservan numerosos documentos referidos a *El Padre matinal*.

En los dos primeros apartados de *El Padre matinal*: «Fuentes de mi escritura» y «Fusión y confusión», Jiménez se propone analizar y mostrar, con ejemplos concretos, las fuentes poéticas y literarias de las cuales su poesía se ha nutrido. Citando al poeta: «Las que se me presentan hoy en un revuelto conjunto súbito son: El Romancero español, Bécquer, Rubén Darío¹¹³, Víctor Hugo, Garcilaso, Mallarmé, Poetas orientales: chinos, persas, Baudelaire¹¹⁴»

¹¹³ Tal y como advierte Antonio Vilanova en su libro *Poesía española del 98 a la posguerra*: «una huella decisiva en la obra juvenil de Juan Ramón Jiménez y que eclipsa y desborda la de los dos brillantes y superficiales modernistas andaluces [Salvador Rueda y Francisco Rueda] es el genial nicaragüense Rubén Darío, de quien el andaluz universal supo extraer la intuición y el sentimiento profundo para dejar a un lado su retórica brillante y ornamental» [VILANOVA, 1998: 95].

¹¹⁴ Juan Ramón Jiménez afirma que su poética recibe la influencia de: «Quevedo, poetas griegos, Petrarca, Rimbaud, la copla popular española, Browning, Tagore, Heine, Fray Luis de León, Shakespeare, Laforgue, San Juan de la Cruz, Verlaine, Goethe, Augusto Ferrán, Gautier, Shelley, Semain, Rosalía de Castro, Maeterlinck, Yeats, Francis Jammes, Jacinto Verdeguer, André Chenier, Hölderlin, Jean Moreas, Emily Dickinson, Tristan Corbière, Góngora, William Blake, Henri de Regnier, André Gide, Santa Teresa, Keats, Dante...» [JIMÉNEZ, 2014:43].

[JIMÉNEZ, 2014:43]. Evidenciar la impronta que cada uno de estos autores han tenido sobre su poesía, permite al poeta inscribirse dentro de una tradición poética determinada: la de la poesía pura y, a su vez, la de la poesía popular española.

Ahora bien, del mismo modo que el autor se propone analizar las influencias poéticas de las que su obra se ha enriquecido, Jiménez se propone reivindicar la impronta que sus versos han dejado sobre la obra poética de sus coetáneos. De este modo, en el tercer apartado de *El Padre matinal*, «Mi eco mejor», el poeta se entrega a la compleja tarea de examinar el influjo, el eco, que sus versos han tenido sobre los de aquellos poetas que tan duramente le han criticado: Salinas, Guillén, Bergamín, Alberti, etc.

En efecto, Juan Ramón Jiménez es perfectamente consciente de que, a pesar de ser blanco de ataques por parte de los jóvenes poetas, su modo de poetizar y su personal concepción de la poesía pura han marcado un antes y un después en la historia de la poesía española¹¹⁵.

En el archivo de Río Piedras (San Juan de Puerto Rico), se conservan diversas listas elaboradas por el autor en las que aparecen citados versos concretos de poemas de los miembros del 27 en los que Jiménez cree advertir su influencia. Por ello, tal y como sostiene María Estela Harretche en un artículo que publica en el volumen 69 de *Hispanic Review*, revista científica de la Universidad de Pensilvania: «“Mi eco mejor” nos permitirá estudiar el tipo de movimientos internos, cambios de dirección y desviaciones estéticas ocurridas en aquellos que Juan Ramón reconoce como discípulos, los por entonces “jóvenes” del 27» [HARRETCHE, 2001: 468]. En efecto, en «Mi eco mejor», el

¹¹⁵ Francisco Garfias, en su libro titulado *Juan Ramón Jiménez en su reino*, advierte con acierto que, si bien es cierto que en ocasiones Juan Ramón rozó la soberbia literaria, lo hizo no por vanidad, sino porque, desde un principio, fue consciente de la importante labor que estaba llevando a cabo: «Sus pasajeros endiosamientos no eran nunca vanidad, sino sentido de la responsabilidad consciente. No le nacían de un afán de notoriedad común, sino de un convencimiento firme: la delicada misión que le tenía reservada el destino, y se entregó a ella en cuerpo y alma, no negando la vida, como muchos creen, sino haciendo de la vida poesía o al revés: haciendo de su tarea permanente, sin aceleración y sin descanso, una religión propia que pocos entendieron o quisieron entender.» [GARFIAS, 1995: 165].

autor de *Platero y yo* pretende probar el hecho de que las poéticas de autores como Guillén y Salinas evolucionan de un modo análogo al suyo. Ahora bien, es importante precisar que, a través de este proyecto, el poeta onubense no pretende reivindicar su paternidad respecto a algunos de los poemas escritos por los miembros del veintisiete, sino que se propone evidenciar el diálogo existente entre sus versos y los de los jóvenes poetas.

Desde un primer momento, Juan Ramón Jiménez es consciente de que *Vida* constituye un proyecto titánico y demasiado ambicioso. Sabe que, muy probablemente, nunca llegará a verlo terminado. Pese a ello, el poeta se niega a abandonarlo y sigue trabajando arduamente en la composición de su Obra.

La imposibilidad de concluir *Vida* se debe, principalmente, a tres factores. En primer lugar, a la propia extensión de la obra, que viene dada por la amplísima variedad de materiales que se incluyen en ella: poemas, fragmentos autobiográficos, cartas, artículos, reseñas, traducciones, cuentos, etc. En segundo lugar, al alto nivel de perfección que el poeta exigía a sus obras, lo cual le llevaba a reelaborarlas continuamente, haciendo imposible la composición de un índice definitivo ya que, revisión tras revisión, el autor excluía o incluía secciones, reorganizaba y corregía los apartados, etc., sin llegar nunca a la versión final de la obra. Ricardo Gullón, en *Conversaciones con Juan Ramón*, recoge las siguientes palabras pronunciadas por el poeta: «He creado más de lo que pude recrear. He sido vencido: creé más de lo que podía recrear de manera consciente. Esa es mi tragedia.» [op.cit.: GULLÓN, 1958: 83].

El hecho de que no contemos con un índice definitivo aprobado por el autor hace que sea imposible determinar con exactitud cuál iba a ser la ordenación final del proyecto. Sin embargo, el poeta dedicó un esfuerzo ingente y numerosos años de trabajo a la concepción de *Vida*, por lo que el análisis de los numerosos borradores que el autor dejó escritos y que se custodian en la Universidad de Puerto Rico tiene un incuestionable valor filológico. Dichos borradores, nos acercan a la dimensión más humana del genio, demuestran la metamorfosis que sufrió tanto su obra como su persona y evidencian la impronta que sus versos tuvieron sobre los de sus coetáneos. Es por ello por lo que, a lo largo de este capítulo, analizaremos algunos de esos borradores, y dedicaremos

una atención especial a aquellos que debían formar parte del apartado «Mi eco mejor», en el que Jiménez estudia su influencia sobre la obra poética saliniana. Junto a estos borradores, estudiaremos también las anotaciones que Jiménez realizaba en los poemarios de Salinas que custodiaba en su biblioteca personal. Ello nos permitirá aproximarnos, del modo más fidedigno posible, al complejo proyecto juanramoniano.

IV.II.: La Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Rio Piedras, en San Juan de Puerto Rico

El estallido de la guerra civil española y la inmediata posguerra forzó el exilio masivo de gran parte de la población española. La victoria de los sublevados obligó a muchos intelectuales partidarios del régimen republicano a abandonar el país; se exiliaron científicos, profesores, políticos, economistas, doctores, filósofos, escritores etc., los miembros de toda una generación de intelectuales que, en los años previos al conflicto, había protagonizado uno de los momentos de mayor esplendor de la cultura española. Este hecho supuso un importante retraso para España, que quedó intelectualmente desierta y sometida a una férrea censura franquista.

El éxodo de los intelectuales españoles se concentró, principalmente, en Latinoamérica, sobre todo en México, Argentina y Puerto Rico. Pedro Salinas solía comentar que prefería exiliarse en un país de habla hispana porque el carácter alegre de sus gentes y el hecho de poder estar en contacto con la lengua española lograba mitigar su añoranza por España. Como él, fueron muchos los intelectuales que optaron por exiliarse en un país latinoamericano y ello fue decisivo para el desarrollo cultural y científico de dichos países ya que los refugiados españoles ocuparon importantes puestos en las Universidades, fundaron revistas, ayudaron a crear colegios y fundaciones culturales, etc.

Puerto Rico, más que ningún otro país latinoamericano, se benefició de la llegada de los intelectuales españoles. Francisco García-Moreno Barco, en un artículo que escribe a propósito del Congreso Internacional «60 años después

del exilio literario de 1939», señala la importancia que tuvo para la Universidad de Puerto Rico la llegada de los exiliados españoles. El artículo, que lleva por título «La Universidad de Puerto Rico como institución acogedora de intelectuales españoles exiliados tras la guerra civil española», se recoge en el tomo VIII de las Actas del Congreso Internacional «Sesenta años después», que la Universidad de La Rioja publicó en el año 2001¹¹⁶. En dicho artículo, García-Moreno se refiere a la importancia que tuvieron los exiliados españoles en el proceso de creación y renovación de las grandes instituciones académicas y profesionales de Puerto Rico, un país que, por aquel entonces, mantenía una fuerte atracción hacia lo hispano. Fue precisamente este arraigo de los portorriqueños en el ideal cultural hispánico lo que atrajo a los intelectuales españoles hacia la isla. Tal y como advierte el catedrático: «Los miembros más autorizados de la élite intelectual creyeron encontrar en el elemento español, europeo y occidental las piedras angulares sobre las que sostener la nacionalidad» [GARCÍA-MORENO, 2001: 144]. Puerto Rico fue, para la élite cultural española, una segunda patria, un país que supo valorar su trabajo y en el que fueron tratados con respeto y admiración.

La labor de Jaime Benítez fue crucial a la hora de fomentar y facilitar la llegada de los exiliados republicanos a la isla, sobre todo a partir de 1943, año en el que fue nombrado Rector de la Universidad de Puerto Rico. Benítez invitó a formar parte del claustro de la Universidad a Pedro Salinas y a Juan Ramón Jiménez¹¹⁷, junto con otros intelectuales tales como: María Zambrano, Fernando de los Ríos, Francisco Ayala, Juan Ramón Jiménez, Francisco García Lorca, Carlos Marichal y Jorge Guillén, entre otros.

¹¹⁶ *El exilio literario de 1939. Sesenta años después. Actas del Congreso Internacional* celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999, edición de M.^a Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre, tomo VIII, La Rioja, Universidad de la Rioja/Associació d'Idees-GEXEL, 2001.

¹¹⁷ Tanto Juan Ramón Jiménez como Pedro Salinas dedican una de sus obras a Puerto Rico. Jiménez escribe durante su exilio en la isla un libro titulado *La isla de la simpatía*, que no se publica hasta 1981 con motivo del centenario del nacimiento del poeta. Por su parte, Salinas dedica al mar de Puerto Rico su poemario *El Contemplado*, publicado en 1946.

Pedro Salinas vivió en Puerto Rico durante tres años. Desde el mismo momento de su llegada a la isla, el poeta encontró en ella la paz y la inspiración que no había sido capaz de encontrar durante su exilio en los Estados Unidos. Jean Cross Newman, en la biografía que escribe sobre el poeta, recoge unas palabras escritas por Tomas Blanco, quien fuera íntimo amigo de Salinas, en un número conmemorativo de la revista *Asomante*: «Puerto Rico le entró por los ojos; y, en parte, mucho también por los oídos; hasta enraizársele adentro y florecerle luego en pura poesía. No solamente en versos» [op.cit.: CROSS NEWMAN, 2004: 373]. Estas palabras no podrían ser más exactas; el sol de la isla pero, sobre todo, su mar, cautivaron a Salinas y consiguieron que el poeta recuperara su fe en la poesía y en la humanidad y volviese a escribir. Los luminosos versos de *El Contemplado* así lo evidencian¹¹⁸.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez llegó a Puerto Rico en 1950, cuatro años después de que Salinas abandonase la isla, por lo que, pese a que ambos poetas impartieron clases en el recinto de Río Piedras, sede de la Universidad de Puerto Rico, nunca llegaron a coincidir.

La estancia del poeta moguerense en Puerto Rico es agri dulce porque, si bien queda fascinado por la belleza de la isla y la simpatía de sus habitantes, estando en Puerto Rico tiene que hacer frente al progresivo deterioro físico de su esposa Zenobia, gravemente enferma, lo cual, a su vez, hace que se agraven sus constantes crisis nerviosas. Pese a ello, en la Universidad de Puerto Rico se conservan los muebles del que fuera su hogar; un hogar humilde y tranquilo en

¹¹⁸ Jaime Salinas, hijo del poeta, recuerda en su autobiografía *Travesías*, publicada en el 2003 por la editorial Tusquets, cómo fue la llegada de su padre a la isla: «Sentía una desesperante soledad al escuchar los partes de guerra que con frialdad anunciaban la aniquilación de ciudades que él había conocido. No podía compartir su dolor con los colegas americanos, para los que ese continente era algo muy lejano, desconocido para la mayoría. Los pocos europeos de su entorno eran, sobre todo, judíos alemanes o austríacos, que vivían su propia tragedia de puertas adentro. Por eso, cuando a principios de 1942 le llegó, como caída del cielo, una invitación del rector de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez, proponiéndole el puesto de profesor visitante para un curso de 1943-1944, no pudo disimular su entusiasmo. Para él, Puerto Rico significaba regresar al mundo hispánico en el que se hablaba su lengua, en el que se encontraría con otros refugiados españoles como él. Allí volvería a ser el poeta Pedro Salinas, el respetado profesor de Literatura Española. Aún más, en esa isla tropical no pasaría frío y nadie lo obligaría a madrugar» [SALINAS, J., 2003:148-149].

el que Zenobia cuidó de Juan Ramón hasta el fin de sus días. Como bien advierte Jorge Urrutia en el prólogo que escribe para la edición de *El Modernismo. Apuntes de curso* (1953), lo cierto es que Puerto Rico consigue serenar el alma siempre inquieta de Juan Ramón y le ofrece una momentánea paz: «Puerto Rico hizo lo mejor que pudo hacerse por el poeta: darle confianza en sí mismo y fuerza, voz y pluma para que sus últimos años fueran, pese a las enfermedades y los dolores, de los más ricos de su larga y magnífica producción poética.» [URRUTIA, 1999: 10-11].

En el año 1955, un año antes de recibir el Premio Nobel, la Universidad de Puerto Rico donó al poeta muguereño una sala destinada a la conservación de todo su legado: la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Poco a poco, el matrimonio fue instalando en la Sala muchas de sus pertenencias: un retrato de Sorolla, el sillón del autor, una colección de objetos artesanales, etc. El archivo, que se ubica en la Biblioteca José M. Lázaro, en el Recinto de Río Piedras¹¹⁹ de la Universidad de Puerto Rico, custodia gran parte de la biblioteca personal del autor, así como numerosos documentos, borradores, índices, notas, etc.

El valor filológico de la Sala es incalculable ya que se trata de uno de los centros de investigación más importantes para el estudio de la obra juanramoniana, no sólo porque en él se custodian los originales de muchas de las obras del Premio Nobel sino porque gran parte de estos documentos todavía no han sido debidamente clasificados y analizados.

Si bien toda la correspondencia del poeta, así como los originales de sus obras y los demás documentos del autor que se custodian en el archivo de Río Piedras han sido digitalizados y se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid¹²⁰, la biblioteca personal de Jiménez no puede ser consultada desde

¹¹⁹ Río Piedras es un antiguo municipio portorriqueño situado a muy poca distancia de la capital, San Juan. Esta pequeña localidad –que en 1951 fue incorporada al municipio de San Juan– es conocida por ser la sede de la principal universidad del país, la Universidad Pública de Puerto Rico.

¹²⁰ El archivo de Juan Ramón Jiménez en Puerto Rico fue digitalizado en el 2010 gracias a un convenio firmado por la Junta de Andalucía, la Diputación de Huelva, la Residencia de Estudiantes y los herederos de Juan Ramón.

España¹²¹. Por este motivo, en agosto de 2015 decidimos viajar a San Juan de Puerto Rico a fin de poder consultar dichos volúmenes, especialmente los poemarios de Pedro Salinas que Jiménez leía y anotaba.

Más que un archivo, la Sala debería ser considerada como un auténtico museo dedicado a preservar la memoria de Juan Ramón. Sin embargo, lo cierto es que hoy en día la Sala permanece cerrada y, para acceder a ella, se requiere un permiso especial que en pocas ocasiones se concede. A fin de conseguir este permiso, en enero de 2015 nos pusimos en contacto con la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en Moguer. Desde la Fundación, nos informaron de que, anteriormente, la Sala admitía la visita de investigadores siempre y cuando contasen con la autorización de Carmen Hernández Pinzón –sobrina del poeta y su heredera literaria-, presentasen una carta de recomendación del director de la tesis e informasen a la directora de la Sala.

Asimismo, nos dijeron que la última directora de Sala de la que tenían constancia era Lili Busquets, quien se jubiló hace ya varios años. Carmen Hernández Pinzón, nos confirmó que Lili Busquets ya no ocupaba el cargo de directora de la Sala y que la bibliotecaria que la sustituyó en el cargo, Aura Díaz López, también había sido cesada, tras lo cual la Sala había quedado cerrada y sin nadie que la atendiera¹²². No obstante, nos sugirió que contactásemos con Ada Myriam Felice, encargada de todo el sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico, no sin antes advertirnos sobre el hecho de que ella le había escrito en numerosas ocasiones sin obtener respuesta alguna.¹²³

¹²¹ Durante nuestra visita a la Sala, Aura López Díaz, bibliotecaria encargada de la misma, me informó de que los herederos de Juan Ramón habían solicitado digitalizar las anotaciones que el poeta hizo en los libros de su biblioteca personal. Sin embargo, la Universidad de Puerto Rico no lo autorizó alegando que los derechos de autor no pertenecían a Juan Ramón, sino a los autores de dichos libros.

¹²² Carmen Hernández Pinzón me informó de que, en noviembre de 2015, había presentado una crítica formal ante el Rector de la Universidad y la respuesta que recibió no podía ser más negativa: la Universidad no estaba obligada a mantener la Sala ya que se trataba de una donación por parte del poeta.

¹²³ La página web de la Sala no ha sido actualizada desde hace años, por lo que en ella sigue apareciendo el correo electrónico de su antigua directora, Lili Busquets. Intenté contactar con ella pero no obtuve respuesta. Contacte también con la Dra. Sunny Cabrera, Decana

Sin embargo, en esta ocasión nosotros sí que obtuvimos respuesta ya que, tres meses después, en mayo de 2015, la Dra. Ada Myriam Felice se puso en contacto con nosotros a través del Dr. Miguel Ángel Santiago Rivera, Director Auxiliar del Departamento de Colecciones del Recinto de Río Piedras, quien nos informó de que la Sala estaba abierta y que disponía de un horario de servicio establecido. Nos ofreció su ayuda y colaboración. Sin embargo, tras responder a su correo agradeciéndole su ayuda y comunicándole los días en los que teníamos previsto viajar a Puerto Rico, no volvió a responder a nuestros mensajes.

A mediados de julio, días antes de nuestra llegada a Puerto Rico, recibimos un correo de Aura Díaz López, última encargada de la Sala, quien nos informó de que volvía a ocupar la dirección de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez y nos pidió que contactásemos con ella a nuestra llegada a la isla.

Visitamos la Sala durante los días 17, 18 y 19 de agosto del 2015. Lo cierto es que, desde un principio, Aura Díaz López nos recibió con amabilidad y se mostró dispuesta a ayudarnos activamente en la búsqueda de los libros y los documentos. Aura es una bibliotecaria no docente que, además de atender la Sala de Juan Ramón, debe ocuparse también de la Sala de Libros Raros y de la Colección Puertorriqueña. Nos explicó que, en realidad, ella nunca había abandonado su cargo como directora de la Sala porque continuaba al cargo de esta aun cuando, por motivos presupuestarios, cada cierto tiempo la Universidad le rescindía el contrato.

La entrada de la Sala Zenobia y Juan Ramón está presidida por un busto del autor. Nada más entrar, uno tiene la sensación de estar invadiendo la protegida intimidad de Juan Ramón. La sobria elegancia de la Sala parece evocar la personalidad del autor. Todas las paredes están decoradas con fotografías enmarcadas en las que se ve al poeta sonriente, acompañado de Zenobia, rodeado de niños, paseando por los claustros de la Universidad de Río

Auxiliar de Asuntos Estudiantiles y Orientación; con la Dra. María de los Ángeles Castro, Secretaria Ejecutiva de la Oficina del Decanato de la Facultad de Humanidades de la UPRRP y con la Dra. Snejanka Penkova, directora del Sistema de Bibliotecas de Río Piedras. No obtuve respuesta alguna.

Piedras, posando al lado de Antonio Machado, Paul Valéry, Ortega y Gasset y otros escritores puertorriqueños. En una de ellas, cuelga el hermoso retrato que Sorolla realizó al poeta.

El archivo de Río Piedras atesora la biblioteca personal del autor, los volúmenes que el autor leía y anotaba, y que ahora se custodian, por expreso deseo del poeta, en amplias estanterías de madera oscura. Al lado de la biblioteca, la escultura antiquísima de una Virgen que Zenobia, amante de las antigüedades, restauró. Fue la propia Zenobia quien dispuso la organización de los libros, gran parte de los cuales son de poesía contemporánea y muchos de ellos son poemarios de los autores del veintisiete. Ello se debe a que Jiménez leía y releía los versos de esta generación de poetas buscando en ellos el eco de su voz. Lápiz en mano, Juan Ramón subrayaba versos e incluso poemas enteros y luego, en los márgenes, escribía sus iniciales [J.R.] o bien dibujaba una cruz. También podemos leer algunas de sus anotaciones, tales como: ¡*mío!*, ¡*mi eco mejor!*, ¡*influencia mía!*, etc. o el título y versos de algunos de sus poemas. Jiménez sabía que esos poetas que tanto le criticaban, sobre todo Guillén y Salinas, en el fondo, seguían inspirándose en sus versos. Así se lo confiesa a su amigo y confidente Juan Guerrero Ruiz¹²⁴:

Este grupo, que ha realizado con talento cosas que están bien, a veces muy bien, formará un cancionero muy interesante, pero nada más. Siento decirlo, pero una gran promesa, una gran figura, no se ve entre ellos [...] Lo de Guillén es mitad francés, mitad español; su libro está todo entre Valéry y mis libros. Podía citar muchos ejemplos. Salinas, no digamos; poesías enteras, verso por verso, puede demostrarse de dónde han salido.

[op.cit.: GUERRERO, 1961: 434-435]

¹²⁴ En 1961, Juan Guerrero Ruiz publica en Ediciones Ínsula el libro *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, un volumen en el que el editor relata, con todo detalle, cada una de sus visitas a Juan Ramón Jiménez, desde 1915 hasta 1936. El libro nos ofrece una clara imagen del modo de trabajar del poeta moguerense, ya que Guerrero solía ayudarlo en el proceso de ordenación y clasificación de sus versos. Asimismo, en el libro quedan descritas las visitas que los jóvenes poetas hacían a Juan Ramón, así como las crisis que sufría el poeta, relatos de sus viajes, detalles de su relación con Zenobia, sus planes editoriales, el proyecto de *Obra en marcha*, etc. En definitiva, estas páginas escritas por Guerrero tienen un gran valor testimonial en tanto que nos permiten conocer a Juan Ramón *de viva voz*, en diálogo íntimo con su amigo.

La Sala también conserva gran parte del mobiliario de la casa en la que el matrimonio vivió durante su estancia en la isla: sofás, sillas, una mesa de madera, una elegante vitrina en la que se exponen algunos de los objetos que Zenobia vendía en la tienda de cerámica y arte popular que abrió en Puerto Rico, un viejo fonógrafo sobre el cual, meses antes de morir, Juan Ramón arañó la inicial de Zenobia, etc.

La correspondencia de Juan Ramón, así como todos sus originales, están clasificados en amplios archivadores de cajones metálicos, cada uno de ellos atestado de documentos. Clasificarlos parece una tarea imposible: hay listas, horarios, borradores, hojas en las que sólo hay una frase escrita y luego tachada, notas de agradecimiento, dibujos, infinitos recortes de periódicos, cartas, palabras escritas en servilletas o en el reverso de un billete, etc.

Por todos es conocido el carácter meticuloso y extremadamente organizado de Juan Ramón Jiménez, así como su desmesurado afán de perfeccionismo, el cual le llevaba a revisar continuamente todos sus poemarios: anotándolos, modificándolos, reordenando los poemas y clasificando todas sus versiones. El arduo y sistemático trabajo de Juan Ramón queda reflejado en los miles de documentos que se conservan en la Sala¹²⁵.

¹²⁵ Ricardo Gullón, en su libro *Conversaciones con Juan Ramón*, recuerda como, en una de sus largas conversaciones con el poeta, éste le habla sobre su rigurosa metodología de trabajo: «Yo- insiste en el yo- no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí; me siento frente al campo y sin pensarlo llega un verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera y la corrección está hecha por sí misma. Escribo siempre de un tirón, a lápiz, y luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí.» [GULLÓN, 1958: 82-83].

También la esposa del poeta, Zenobia Camprubí, relató en más de una ocasión cómo era y en qué consistía su trabajo junto a Juan Ramón. Por citar un ejemplo, el 11 de marzo de 1937, en una carta que Zenobia envía desde La Habana a Inés Muñoz, leemos: «Descanso al mediodía, después de una mañana de tanto escribir a máquina. Juan Ramón está feliz después que trabajamos juntos. Esta mañana dijo: “Esto es lo único que vale la pena, este trabajo que hacemos juntos”, y parecía muy contento. Qué bendición tenerlo suficientemente aislado como para que no piense en esta terrible tragedia que nos llena a los dos de inquietud. Él está acostumbrado a trabajar sobre el manuscrito primero y luego coge la copia inicial a máquina,

Tanto Zenobia como Juan Ramón, conservaban todas y cada una de las páginas escritas por el autor: los borradores de las cartas que enviaba, las críticas a los libros que leía, las correcciones a sus poemarios, los fragmentos autobiográficos que pensaba incluir en *Vida* e incluso pequeños trozos de papel en los que el poeta organizaba su día y escribía sus horarios. Así pues, se trata de un legado riquísimo que, tal y como advierte Joaquín Llansó en un artículo publicado en el periódico *Público*, tiene más valor cualitativo que cuantitativo porque «en esta sala se encuentra casi todo lo que no se ha editado aún de su obra y supone hasta un tercio de toda su producción¹²⁶».

En efecto, el valor de la Sala es inmenso y el hecho de haber tenido la posibilidad de acceder a ella ha resultado de gran utilidad para nuestra investigación. Sin embargo, al visitar el archivo de Río Piedras, es inevitable sentir tristeza, ya que resulta evidente que el legado del mejor poeta del s. XX no se trata con el respeto y la seriedad con la que debería ser tratado.

El estado en el que se conserva la Sala no es óptimo: el techo gotea¹²⁷ desde hace años, por lo que los muebles han sido arrinconados y las estanterías han sido cubiertas por lonas de plástico para evitar de este modo que el agua dañe los libros. Además, algunos de los objetos que Juan Ramón y Zenobia decidieron donar a la sala han sido almacenados en cajas de cartón porque los responsables de la Sala consideraban que estaba “demasiado llena”. La medalla del Premio Nobel, que antes se exponía al público, ahora está, dicen, custodiada en una bóveda. Las máscaras mortuorias de Juan Ramón y la de Zenobia se

vuelve sobre ella y a menudo dicta una tercera vez; ya que las páginas a máquina son más claras y es más fácil repasarlas, aunque el manuscrito se ve mucho más atractivo desde un punto de vista estético. Me gustaría conservar estos manuscritos. Es muy interesante estudiar las etapas progresivas de su trabajo, pero mientras va dictando tacha las palabras una a una, o al final, rompe el papel en pedacitos con deleite, como si fuera un trabajador quitando el andamio.» [op.cit.: Arturo del Villar, 1987: 23].

¹²⁶ El artículo, titulado «El legado oculto de Juan Ramón Jiménez», fue escrito por la periodista Paula Carroto y se publicó en el periódico *Público* el 26 de abril del 2009.

¹²⁷ El techo de la Biblioteca nunca fue bien sellado, por lo que las filtraciones de agua abundan, no sólo en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, sino también en otras salas como la de Libros Raros o la Colección Puertorriqueña. Además, el sótano donde se conservaban valiosos libros fue clausurado porque quedó completamente anegado.

conservan en cajas. Asimismo, los miles y miles de documentos del poeta no se encuentran debidamente clasificados: se amontonan en cientos de carpetas repletas de hojas, y su ordenación requeriría una amplia y minuciosa labor de ordenación por parte de un grupo de filólogos expertos en el análisis de textos. Si bien es cierto que Ricardo Gullón¹²⁸ llevó a cabo la clasificación de los documentos que se custodian en la Sala y que, posteriormente, las bibliotecarias Raquel Sárraga y Lili Busquets trabajaron arduamente para mantener vivo el legado del poeta, lo cierto es que hoy en día la Sala se halla sumida en un incomprensible letargo.

Resulta evidente que, desde la Universidad de Puerto Rico, no se está haciendo todo lo necesario para trabajar por la conservación del importante patrimonio documental de Juan Ramón Jiménez, ya que no hay ningún proyecto de investigación destinado a catalogar los documentos, ni siquiera a velar por su buena conservación, por lo que los manuscritos que el poeta donó a la Sala se hallan inevitablemente expuestos al paso del tiempo y a diversos factores de deterioro – el principal de ellos es la excesiva humedad de la Sala - que ponen en serio riesgo la conservación del legado del poeta.

Además, cuando un investigador consigue acceder a la Sala, puede consultar libremente los documentos con el único requisito de abandonar el bolígrafo antes de acceder al archivo. No son necesarios los guantes, por lo que los agentes externos que pueden dañar el estado de los documentos – tales como la grasa, el sudor o el uso de crema de manos - entrar directamente en contacto con ellos. Asimismo, al pasar los folios, es fácil que éstos puedan trasapelarse e incluso llegar a extraviarse.

Resulta difícil encontrar, y aún más entender, los motivos por los que la Sala se encuentra en este estado. Sorprende la cantidad, y sobre todo la calidad, de los originales juanramonianos que, hasta el momento, no han sido suficientemente estudiados. Por ello, la visita de la Sala deja una sensación

¹²⁸ Ricardo Gullón mantuvo siempre una fuerte amistad con Juan Ramón Jiménez. En 1953 viajó a Puerto Rico para visitar al poeta y permaneció en la isla durante tres años. Sus conversaciones con el poeta quedaron recogidas en un libro que lleva por título *Conversaciones con Juan Ramón*, y que fue publicado en 1958.

agridulce porque se tiene la certeza de que, si no se hace nada por proteger este inmenso y a la vez frágil legado de Juan Ramón Jiménez, éste se verá gravemente dañado y muchos de los proyectos que el poeta dejó sin terminar acabarán perdiéndose para siempre.

IV.III.: Obras de Pedro Salinas en la biblioteca personal de J.R. Jiménez

Todo gran escritor, es, a su vez, un gran lector. Por norma general, las grandes plumas suelen atesorar enormes bibliotecas, estanterías repletas de libros en las que las obras maestras de la literatura se mezclan con libros firmados y dedicados, primeras ediciones, libros inéditos, etc. Cada biblioteca es, en definitiva, un fiel reflejo de la vida de su propietario, una extensión de su persona: de sus intereses, de sus pasiones lectoras, de sus viajes, etc. Es por ello por lo que, en muchas ocasiones, las bibliotecas personales se convierten en la base sólida sobre la que se construirá la obra del autor.

Como bien advierte Soledad González Ródenas en su Tesis doctoral titulada *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca en Moguer. Lecturas y traducciones de poesías en lengua francesa e inglesa*¹²⁹, las bibliotecas privadas de los grandes autores son «el andamiaje sobre el que ese lector ejemplar se elevó hasta convertirse en autor y construir su propia obra» [GONZÁLEZ RÓDENAS, 1999: 5]. Por lo tanto, conocer las lecturas de un autor equivale a conocer su formación intelectual y, en este sentido, un riguroso análisis del fondo bibliográfico de un escritor puede resultar tan interesante como leer las explicaciones que él mismo hace de su poética. Citando nuevamente a González Ródenas: «[las bibliotecas personales de los autores permiten] el conocimiento del juego de oposiciones entre tradición y renovación del cual resulta el proceso evolutivo que marca el pensamiento y la estética de una época» [ídem].

¹²⁹ Tesis dirigida por la Dra. Pilar Gómez Bedate. Programa Teoría de la Literatura y Literaturas Comparadas, Universidad Pompeu Fabra (Departamento de Humanidades).

Estos conceptos resultan básicos a la hora de entender la importancia de analizar la biblioteca personal de Juan Ramón Jiménez, un poeta que, sin lugar a duda, marcó un antes y un después en la historia de la literatura del siglo XX.

La biblioteca del autor se conserva en tres archivos: el Archivo Histórico de Madrid, la Fundación Juan Ramón Jiménez, en Moguer, y la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en Río Piedras (San Juan, Puerto Rico). Mientras que en España se conservan los libros que el poeta adquirió antes del estallido de la Guerra, en Puerto Rico se custodian los poemarios posteriores a su obligado exilio.

En muchas ocasiones, los libros están anotados, subrayados o marcados, y estas anotaciones resultan valiosísimas porque de ellas nacen muchos de los proyectos que el poeta se propuso emprender a lo largo de su vida¹³⁰.

Juan Ramón, tal y como hemos visto en los primeros apartados de nuestro estudio, fue el poeta que creó poetas. Su maestría le llevó no sólo a perfeccionar su obra hasta límites insospechados, sino que, además, le impulsó a encontrar en los tempranos versos de sus coetáneos ese atisbo de genio y magia creadora tan necesario en poesía. Lejos de ser un ermitaño, un poeta fanfarrón siempre encerrado en sí mismo, Jiménez se esforzó siempre por descubrir a los nuevos talentos de la literatura española e hizo posible la existencia de toda una generación de excelentes poetas.

Si bien el distanciamiento de Jiménez con los miembros del 27 se produjo muchos años antes al estallido de la guerra civil española, en el archivo de Río Piedras abundan los poemarios de Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Bergamín,

¹³⁰ Citando nuevamente a Ricardo Gullón: «En libros de poesía de otros autores hay a veces indicaciones puestas por Juan Ramón para registrar la filiación de ciertos poemas, en donde advierte o cree advertir la huella de su paso. Declarémoslo sin rodeos: rara vez se equivoca. Su instinto no solía fallarle. Reunía en carpetas separadas copias de poemas en los cuales reconocía claros precedentes de su obra o, en otro caso, prolongaciones de ella. Los primeros, bajo el título: Fuentes de mi escritura. Nunca pensó el poeta que pudieran negar su estirpe y menos que, al declararla, se disminuyera en modo alguno. En esto se diferenciaba de líricos ulteriores con la sensibilidad y nervios de *prima dona* en cuanto a “influencias” se refiere. Del mismo modo tampoco comprendía que el hecho de señalar en ciertos poemas la legítima filiación que cualquier observador imparcial podía descubrir en ellos, fuese motivo de aversiones incontrolables» [GULLÓN, 1958: 74].

Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, etc. En mayor o menor medida, todos los miembros del veintisiete tienen un lugar privilegiado en la biblioteca personal de Juan Ramón. En concreto, los libros de Pedro Salinas sobresalen de modo indiscutible. En la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, se pueden consultar las primeras ediciones de muchos de los poemarios y libros ensayísticos del poeta madrileño que Juan Ramón Jiménez poseía. Son un total de nueve libros cuyas referencias cito a continuación:

- SALINAS, P.: *Seguro azar*, Revista de Occidente, Madrid: 1929.
- SALINAS, P.: *Fábula y signo*, Editorial Plutarco, Madrid: 1931.
- SALINAS, P.: *La voz a ti debida*, Los Cuatro Vientos, Signo, Madrid: 1933
- SALINAS, P.: *Razón de amor*, Editorial Cruz y Raya, Ediciones del árbol, Madrid:1936.
- SALINAS, P.: *Poesía junta*, Editorial Losada S.A., colección dirigida por Amado Alonso y Guillermo de la Torre, Buenos Aires:1942.
- SALINAS, P.: *Literatura española del siglo XX*, segunda edición, Editorial Séneca, México D.F.:1941.
- SALINAS, P.: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Editorial Sudamérica, Buenos Aires: 1947.
- SALINAS, P.: *Literatura española del siglo XX*, segunda edición, Editorial aumentada, Antigua Librería Robredo, México: 1949.

Juan Ramón leía con mucha atención los poemarios de Salinas porque tenía la convicción de que el poeta madrileño se había inspirado en muchos de sus versos para componer los suyos propios, de hecho, Jiménez solía decir que *La voz a ti debida* debería haberse llamado, en realidad, *La voz a mí debida*. Por ello, son muchos los versos de Salinas que aparecen subrayados o marcados con cruces y con las iniciales J.R.J.

Además, Jiménez estaba convencido de que Pedro Salinas, más que ningún otro poeta, era el principal responsable de que todos los miembros del 27 se hubiesen vuelto en su contra. Quizás por esto, se empeñó tanto en demostrar que, a pesar de la dureza con la que Salinas le había tratado, el autor de *La voz a ti debida* seguía siendo deudor directo de su poética.

En efecto, tal y como hemos señalado en los anteriores apartados de nuestra investigación, Salinas se peleó con el hombre, no con el poeta¹³¹. El escritor madrileño admiraba la calidad poética de los versos juanramonianos, pero, aun así, nunca llegó a reconocer el magisterio que dichos versos habían ejercido sobre los suyos propios. Esta falta de reconocimiento por parte de Salinas hirió profundamente el ego de Juan Ramón y fue precisamente esto lo que impulsó al autor a idear el proyecto de «Mi eco mejor». Sabedor de que sus versos habían revolucionado la poesía española contemporánea, Juan Ramón pretendía justamente ser reconocido por ello.

Así pues, un análisis de las anotaciones que el autor moguerense hizo en los poemarios de Salinas que guardaba en su colección personal nos permitirá aproximarnos a la concepción que el poeta moguerense tenía de los versos salinianos.

A lo largo de este capítulo, nos proponemos ofrecer una imagen lo más fidedigna posible de este minucioso análisis que Jiménez llevó a cabo. Para ello, seguiremos un orden cronológico y dividiremos este apartado de nuestra investigación tomando como referencia la tradicional división de la poética de Salinas en tres etapas. La primera etapa abarca desde 1923 hasta 1931 y corresponde a los tres primeros poemarios del autor: *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y Signo* (1931); la segunda etapa va desde 1933, fecha en la que sale a la luz el poemario *La voz a ti debida*, hasta 1938, cuando Salinas compone *Largo Lamento*, poemario que únicamente verá la luz tras la muerte del poeta. *Razón de amor*, segundo eslabón de esta trilogía amorosa, se publica en 1936. Por último, la tercera etapa poética de nuestro autor comprende otros tres poemarios: *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (1955).

¹³¹ En su libro titulado *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Graciela Palau de Nemes sostiene que, a pesar de sus numerosas disputas y las continuas faltas de respeto, ambos poetas siguieron admirándose mutuamente: «Salinas siempre vio en Juan Ramón al maestro y le admiró como poeta, pese a las diferencias personales que existieron entre ambos [...] Y Juan Ramón, en la intimidad de sus clases de seminario o en su misma casa, fuera del alcance de la entrevista o la publicidad torcida, se seguía interesando como siempre en la obra del que fue uno de sus discípulos. » [PALAU DE NEMES, 1974: 125].

IV.III. I.: Primera etapa poética: 1923-1931

Tal y como hemos señalado en los anteriores apartados de nuestro estudio, Juan Ramón Jiménez tuvo una importancia crucial en el despertar poético de Pedro Salinas. Fue el poeta moguerense quien le descubrió, quien le ofreció consejo y quien le animó a publicar su primer poemario. Por lo tanto, la influencia juanramoniana en la primera etapa poética de Pedro Salinas es evidente, sobre todo en su primer poemario, *Presagios*, ya que fue el propio Juan Ramón quien se encargó de revisar, corregir y publicar el libro.

La presencia juanramoniana en esta primera obra de Pedro Salinas se refleja, sobre todo, en el afán humanizador que desde un primer momento advertimos en los versos de *Presagios*: el poeta examina las formas exteriores de los distintos objetos y, a través de ellas, aspira a descubrir lo esencial, lo que no cambia, aquello que permanece eternamente perpetuándose a lo largo de los siglos. Hay materia en lo real, pero también alma, espíritu, ser extra temporal; así pues, lo que el hombre percibe a través de los sentidos es solo un reflejo de la verdad última que cada ser guarda tras sí. En esta clara afirmación de la dimensión trascendente de la vida, Salinas se une a Juan Ramón en su propósito de ir más allá, de interiorizar la mirada a fin de superar lo anecdótico para ahondar en lo esencial, en la realidad profunda de cada ser.

La fuerte presencia de la naturaleza en el poemario también refleja el influjo de Juan Ramón sobre Salinas: la naturaleza aparece humanizada ante los ojos del lector, colma de vida. Asimismo, los símbolos de la noche, de la ventana, del jardín y de la fuente, tan presentes en los versos de Jiménez, adquieren una gran importancia también en los versos de Salinas.

Sin embargo, en la biblioteca personal de Juan Ramón, en Río Piedras, no se conserva ninguna edición de *Presagios*¹³². Ello se debe, tal vez, a que el propio Salinas reconoció la innegable impronta que J.R. Jiménez tuvo sobre el poemario, llegando a afirmar que *Presagios* era más obra de su maestro que de él mismo. Quizás por ello, Jiménez vio innecesario justificar su influencia sobre la obra.

En cuanto al siguiente poemario se refiere, *Seguro azar* (1929), en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez se conserva su primera edición, publicada en Madrid por la Revista de Occidente. En la primera página del poemario encontramos la siguiente dedicatoria de Pedro Salinas fechada el 11 de enero de 1929:

A Juan Ramón Jiménez allí,
en su poesía eterna,
aquí, en mi agradecida amistad.

Pedro Salinas

El distanciamiento definitivo entre ambos poetas no se produce hasta 1931, año en el que Jiménez envía a Salinas el siguiente telegrama: «He censurado duramente sus últimos versos y a usted. Esto quiere decir que no puedo seguir con su amistad ni aceptar su libro» [JIMÉNEZ, 2005: 526]; por lo que, en 1929, cuando se publica *Seguro Azar*, la relación entre los poetas sigue siendo cordial. La dedicatoria que Salinas escribe a Jiménez así lo demuestra. Sin embargo, justo debajo de esta dedicatoria, Juan Ramón Jiménez ha anotado: «Eco mío: 11,13,35,48,115, ¡etc.!». El poeta se refiere a aquellos poemas en los que su influencia sobre Salinas resulta más evidente. Cabe pensar que, con toda probabilidad, Juan Ramón pretendía incluir estos poemas en su proyecto «Mi eco mejor».

¹³² No sólo no se conserva ninguna edición de *Presagios* en la biblioteca personal de Juan Ramón, sino que, además, dicho poemario es el único que no aparece subrayado ni anotado en la antología saliniana *Poesía Junta* (Editorial Losada, Buenos Aires:1942), que Juan Ramón Jiménez guardaba en su biblioteca personal.

Como ya hemos señalado en las páginas anteriores de nuestro trabajo, el propósito de Jiménez no era el de acusar directamente a Salinas de plagio sino, más bien, el de poner de manifiesto su propia condición de maestro de poetas y de precursor de tendencias literarias. Por lo tanto, señalar la influencia de Jiménez en Salinas no supone, en modo alguno, demeritar los versos del poeta madrileño, sino todo lo contrario. T. S. Eliot, poeta que tanto Juan Ramón Jiménez¹³³ como Pedro Salinas¹³⁴ conocían bien y admiraban, escribió un ensayo titulado *La tradición y el talento individual* en el que afirmó que: «Ningún poeta, ningún artista de cualquier clase que sea, tiene por sí solo su sentido completo. Su significado, su apreciación, es la apreciación de sus relaciones con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos»¹³⁵ [ELIOT, 1944: 540].

Debemos de tener en cuenta que, en poesía, es difícil hablar de plagio o de imitación; es mejor hablar, tal y como hace Juan Ramón Jiménez, de ecos e influencias. Citando al Nobel: «Todo en la vida es una cadena. Nadie puede negar antecedenencias ni consecuencias» [JIMÉNEZ, 1999: 43]. Asimismo, en sus memorias, Pablo Neruda, al abordar el tema de la imitación en la literatura, escribe: «Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentimiento de la creación artística.» [NERUDA, 1974: 369]. La poesía, como todo el arte en general, nace del sentimiento: del amor, del desamor, del temor a la muerte, de la angustia ante el paso del tiempo, etc. Por lo tanto, dado que la capacidad de sentir es universal,

¹³³ Howard T. Young ha escrito un breve pero interesante ensayo titulado «Juan Ramón y T.S. Eliot: gustos y disgustos» en el que analiza el temprano interés que los versos del poeta británico suscitaron en Jiménez, así como los notorios paralelismos entre las poéticas de ambos autores. [YOUNG, Howard: 2008; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].

¹³⁴ Ver en: «Pedro Salinas y T.S.Eliot: Dos posturas ante la modernidad», de Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sanudo; publicado en: *Pedro Salinas: Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1992: 75-95.

¹³⁵ El ensayo de Eliot ha sido recopilado en la *Antología de escritores contemporáneos de los EEUU*, dirigida por

la forma de expresar el propio sentimiento no puede ser totalmente original, ya que todos, en mayor o menor medida, nos enamoramos del mismo modo, experimentamos felicidad y tristeza, conocemos el dolor, nos emocionamos, etc. Nuestro bagaje emocional es, pues, compartido por toda la colectividad humana, por lo que, los poetas, al escribir sobre una determinada emoción, se enfrentan a un gran reto: por un lado, deben ser capaces de expresar el sentimiento con autenticidad, es decir, con emoción, y, por otro lado, tienen que aprender a hacerlo de un modo contenido, ya que si el poema carece de esta necesaria contención del sentimiento sería fácil caer en el patetismo. Es por ello por lo que el poeta chileno niega la plena originalidad en poesía y prefiere hablar de espontaneidad dirigida. Citando nuevamente a Neruda:

Creo que la obra poética puede llegar a un dominio más substancial de las emociones. Creo en la espontaneidad dirigida. Para esto se necesitan reservas que deben estar siempre a disposición del poeta, digamos en su bolsillo, para cualquier emergencia. En primer término, la reserva de observaciones formales, virtuales, de palabras, sonidos o figuras, ésas que pasan cerca de uno como abejas. Hay que cazarlas de inmediato y guardarlas en la faltriquera.

[NERUDA, 1974: 121]

Según el planteamiento de Neruda, los poetas heredan -o toman prestadas- determinadas imágenes y metáforas de las que se sirven para ir formando su propia reserva de emociones. En este sentido, es lógico que los versos de Juan Ramón Jiménez hayan sido leídos y asimilados por Salinas sin por ello incurrir en el plagio. Por lo general, se tratan de imágenes comunes o de temas recurrentes que han sido tratados de un modo similar por ambos poetas.

Así pues, si bien será en el próximo apartado de nuestro estudio donde estudiemos en mayor profundidad los motivos juanramonianos más significativos en los versos de Salinas, en este apartado nos proponemos analizar las anotaciones que Juan Ramón realizó en los poemarios salinianos, ya que serán precisamente estas anotaciones las que nos acercarán, del modo más preciso posible, a la visión que Juan Ramón tenía de su propia influencia sobre Salinas, tanto a nivel temático como a nivel estilístico.

Volviendo a la edición de *Seguro Azar* que Jiménez guardaba en su biblioteca de Río Piedras, el primer poema al que Jiménez se refiere, el de la página 11, lleva por título «Figuraciones» y es precisamente el que da nombre al poemario *Seguro azar*. («Parece el azar. Flotante/ en brisas, olas, caprichos, / ¡qué disimulado va, / tan seguro, a la deriva»). Muy posiblemente, Juan Ramón entrevió su eco en este poema ya que en él Salinas aborda uno de los temas más recurrentes en la poética de Jiménez: la influencia del azar en la creación artística. Estamos ante un azar caprichoso y aleatorio, pero no por ello turbador. El azar, tanto para Juan Ramón Jiménez como para Pedro Salinas, supone el reconocimiento de la dimensión misteriosa y poética de la vida, es decir, la constatación de que no todo puede ser racionalizado o medido con precisión. Vivir, como señala Salinas en «Figuraciones», significa, al mismo tiempo, ir seguro e ir a la deriva; sin embargo, ese “ir a la deriva” no tiene un sentido negativo, sino todo lo contrario: significa estar abierto a la aventura de la vida, a su ritmo desatado y emocionante. Nos encontramos, por lo tanto, ante una visión positiva y optimista del azar.

El poema de la página 13 al que se refiere Juan Ramón Jiménez es «Otra tú». Tal y como se deduce del propio título, en este poema Pedro Salinas introduce tímidamente un tema que desarrollará en profundidad en su segunda etapa poética: el tema de la dualidad de la persona amada, es decir, la escisión que se da entre la amada aparente, esa a la que todos pueden ver, y la amada esencial, que sólo el poeta conoce y a la que únicamente él tiene acceso. Es un tema que, como veremos, está muy presente en los versos juanramonianos. Asimismo, en este poema hay un aspecto clave que nos permite relacionarlo directamente con la poética de Juan Ramón: el poeta huye de la presencia física de la amada y prefiere buscarla en el silencio, en la quietud del agua y en la infinitud del cielo. Esa voluntad de Salinas a buscar a la amada en la naturaleza, sobre todo en el agua: («No te veo la mirada/ si te miro aquí a mi lado. / Si miro al agua la veo») [SALINAS, 2007: 153], es una actitud claramente juanramoniana: sólo la introspección y el aislamiento que ofrece la naturaleza permitirán llegar a lo profundo del ser amado. No obstante, cabe señalar que en los poemarios que siguen a *Seguro azar*, Salinas abandonará este planteamiento y, si bien intensificará más que nunca el conflicto entre amada

esencial y amada aparente no renunciará en modo alguno a la presencia física de la amada.

El poema número 35 se titula «Busca, encuentro». Nos hallamos nuevamente ante un poema cuyo tema central es la búsqueda de la amada esencial, esa que sólo se encuentra en el interior del poeta. Para sentir su presencia, no sirven los ojos sino todo lo contrario, es preciso cerrarlos: («Llevo los ojos cerrados. No te veo, ya te siento, / ya te tengo. Mía. / Estás, estoy, a tu lado:/ estás dentro de la niebla»). La amada no puede ser vista, sino sólo intuida, por lo que pretender llegar hacia ella a través de los sentidos, sobre todo el sentido de la vista es inútil, de nada sirve: («La mirada ¿para qué? / y la voluntad inútil»). Esta misma idea está presente en los versos de Juan Ramón Jiménez: hay que mirar con el alma más que con los ojos, porque los sentidos, por sí mismos, son engañosos. Años después, en 1943, se publica *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Una de las máximas más célebres de la obra del escritor francés resume a la perfección la necesidad de ver a través de los ojos del alma porque «L'essentiel est invisible pour les yeux¹³⁶».

El poema de la página 48 lleva por título «Valle». En él, Juan Ramón ha señalado los siguientes dos versos: («Cielo azul, verde, tierra/ el puente ¡qué negro!»). En este poema, Salinas se refiere al violento contraste que se da entre la dureza de la creación humana –en este caso, el puente- y el paisaje, tierno, puro. La rectitud y la negrura férrea del puente se oponen a la «vida en curvas» de las colinas y a su colorida presencia; de este modo, mientras que el puente sólo puede avanzar en dirección rectilínea, la naturaleza puede expandirse libremente, ajena a todo condicionamiento formal. La metáfora con la poesía es evidente: la poesía, igual que la naturaleza, no puede estar sujeta a una forma estricta y férrea, sino que necesita una forma cambiante, maleable.

136

«Lo esencial es invisible a los ojos».

Por último, el poema número 115 corresponde a «Los despedidos»¹³⁷. En este poema, la sombra de Juan Ramón Jiménez se advierte más que en ningún otro poema de *Seguro azar*. Ya desde los versos iniciales, Salinas nos sumerge en una atmósfera muy parecida a la que el poeta moguerense dibuja en sus poemas: nos sitúa en el atardecer, momento del día propicio a la introspección, pero no es una tarde tranquila y serena, sino una («Tarde afilada y seca/ corta como un cuchillo»). Estamos, por lo tanto, ante una tarde violenta e hiriente que crea el clima propicio para lo que va a acontecer: la inevitable separación de los amantes. En efecto, la violencia de la tarde anticipa una separación que ya viene profetizada en el mismo título del poema, «Los despedidos». Esta separación, además, es doble: por un lado, advertimos una separación temporal entre el ayer y el mañana: («el tiempo, que era un siempre, / partido: ayer, mañana.»); por otro lado, la despedida sentimental entre el poeta y la amada: («Y aquella sombra sola, / única, por la arena, / troncada en dos: tú y yo»). En cuanto a la primera separación se refiere, el conflicto de la temporalidad escindida está muy presente en los versos de Pedro Salinas y, muy especialmente, en los de Juan Ramón Jiménez. El hecho de no poder concebir un tiempo esencial presente, un «siempre» en el que la temporalidad quede detenida, angustia a los poetas, que ven como cada instante lleva implícito una despedida. En cuanto a la segunda despedida, la de la separación de los enamorados, es también un tema constante en la poética de ambos autores. La posesión plena de la amada, igual que la posesión plena del tiempo, es imposible, no es más que un sueño irrealizable en la mente de los poetas.

El tercer poemario que completa esta primera etapa de la poesía saliniana es *Fábula y signo*. En la biblioteca de Río Piedras, se conserva una primera edición de este poemario, editada en Madrid, en el año 1931, por la editorial Plutarco. En la primera página del poemario, encontramos nuevamente una dedicatoria de Pedro Salinas a Juan Ramón Jiménez: «A Juan Ramón, en su poesía eterna, en la amistad fiel de Pedro Salinas».

¹³⁷ Mientras que Juan Ramón señaló los anteriores tres poemas con las iniciales J.R.J, el poema «Los despedidos» fue marcado con una cruz.

Sin embargo, a pesar de la amable dedicatoria de Salinas, días después de que Jiménez recibiese el poemario iba a tener lugar un hecho que ocasionaría el distanciamiento definitivo entre ambos poetas. Como ya adelantamos en las páginas anteriores, Salinas, en una de sus visitas a Guerrero, le comenta que ya no quiere participar en los proyectos que Juan Ramón Jiménez le propone porque sabe que el difícil carácter del poeta le lleva a pelearse con todos sus colaboradores. Traicionando su confianza, Guerrero acude a casa de Jiménez y le cuenta lo que Salinas ha dicho sobre él. Entonces, Jiménez envía a Salinas el siguiente telegrama: «He censurado duramente sus últimos versos y a usted. Esto quiere decir que no puedo seguir con su amistad ni aceptar su libro» [J.R.J,2005:526]. Con este tajante telegrama, Jiménez pondrá fin a la amistad que le unió con Salinas y, tras él, se irá distanciando de casi todos los demás miembros de la generación.

Quizás precisamente porque Jiménez tenía pensado devolver el poemario a Salinas, el autor no marcó ninguno de los poemas; sin embargo, en la antología *Poesía Junta* sí que señaló uno de los poemas, concretamente el poema «París, abril, modelo». En dicho poema, Salinas identifica la llegada de la primavera, la estación perfecta, con el hallazgo de la amada única, esa que ha de desterrar a todas las demás: («En ellas/ sobraba siempre algo [...] Tú, tú eres la primavera»).

IV.III.II.: Segunda etapa poética: 1933-1938

La segunda etapa de la producción poética de Pedro Salinas es, sin lugar a duda, su etapa más célebre. La temática amorosa se impone con fuerza y se convierte en la fuente principal de inspiración poética. *La voz a ti debida* se convertirá en uno de los principales poemarios amorosos del siglo XX español.

La mejor etapa poética de Salinas se enmarca en lo que ha sido denominado segundo momento generacional del 27. Tras la celebración del homenaje de Góngora, los jóvenes poetas abandonan las diversas estéticas neopopulistas, creacionistas y futuristas y se disponen a avanzar hacia la definición de su propia estética. Ello coincide, a su vez, con el ya definitivo distanciamiento de los miembros del 27 –sobre todo Salinas, Guillén y Bergamín– con Juan Ramón Jiménez.

Es precisamente en esta etapa poética saliniana, donde el poeta moguerense advierte de una forma más evidente la impronta que sus versos tienen sobre los de Salinas. En el archivo de la Universidad de Río Piedras, se conservan dos volúmenes de la misma edición de *La voz a ti debida*, publicada por la editorial madrileña Los Cuatro Vientos, Signo, en 1933. Uno de ellos está intacto y sin anotar, el otro, en cambio, está muy anotado. Casi todos los poemas de la primera mitad del libro han sido señalados; sin embargo, la segunda mitad del libro no aparece subrayada, ello sugiere que, tal vez, Juan Ramón Jiménez no terminó de anotar este poemario.

Ya en la primera página del poemario, encontramos una anotación de Juan Ramón Jiménez que, debido a la difícil caligrafía del autor y al hecho de que está escrita con tinta clara, resulta difícilmente legible. No obstante, podemos descifrar algunas palabras:

La escasez de Voz a ti debida
 Sin voz, sin acento, sin tono, sin personalidad.
 [ilegible] poético [ilegible]
 Poesía sobrepuesta, sin voz
 Encaje de bolillos.¹³⁸

En dicha edición, Juan Ramón Jiménez señala los versos iniciales del poema de las páginas 12 y 13: («No, no dejéis cerradas/ las puertas de la noche, / del viento, del relámpago, / de lo nunca visto. Que estén bien abiertas»). En la parte superior de la hoja, anota unos versos suyos en los que pensaba que Salinas podría haberse inspirado: («dejad las puertas abiertas/ esta noche, por si él/ esta noche, venir»).

Las puertas, al igual que las ventanas, tienen una simbología muy concreta en los versos de Juan Ramón Jiménez: separan lo de dentro y lo de fuera, el mundo –el campo abierto, la vida- y el recinto cerrado –la estancia, la interioridad-; por lo tanto, son marcos divisorios entre el mundo interior del poeta y el mundo exterior. Así pues, el hecho de que las puertas –o las ventanas- estén cerradas, simboliza que el poeta se recoge en su mundo interior; por el contrario, que estén abiertas, significa que se halla en un estado de apertura plena a los grandes misterios de la vida: al amor y a la muerte¹³⁹.

¹³⁸ En una de las clases que Juan Ramón Jiménez impartió sobre el Modernismo en la Universidad de Río Piedras, el poeta criticó el poemario *La voz a ti debida* en términos semejantes; en su opinión, al poemario le falta, no sólo cohesión, sino también coherencia: «La idea de Salinas en sus libros es que sean poemáticos -fragmentos de un poema grande-. El verso libre vive a fuerza de un gran estilo y una gran arquitectura. Los versos de Salinas podrían compararse con fugas musicales. El Guadalquivir es el mismo aunque su agua varíe. Una fuga sin coherencia -unidad-. Son como hormigueros. Lo que diga Salinas, por su amor o lo que sea, va a la deriva.» [JIMÉNEZ, 1999: 158].

¹³⁹ Uno de los poemas inéditos de Federico García Lorca se titula precisamente «Puerta abierta»: («La puerta es puerta/ hasta que un muerto/ sale por ella [...] ¡Qué trabajo nos cuesta/ traspasar los umbrales/ de todas las puertas»).

Si bien es cierto que los versos de Salinas parecen haberse inspirado en los de Juan Ramón, la imagen de la puerta no es originaria del poeta moguerense: en la poesía mística española, el símbolo de la puerta abierta o cerrada es recurrente. Los siguientes versos pertenecientes al poema *Noche oscura*, de San Juan de la Cruz (1542-1591), así lo demuestran: («Porque la angosta *puerta* es esta noche del sentido, del cual se despoja y desnuda el alma para entrar en ella») [II *Noche*, 11, 4]. También los versos del poema «Alma, buscarte has en Mí», de Santa Teresa, está presente la simbología de la puerta: («Porque tú eres mi aposento/ eres mi casa y morada, / y así llamo en cualquier tiempo, / si hallo en tu pensamiento/ estar la puerta cerrada»).

El siguiente poema marcado por Juan Ramón Jiménez corresponde al poema de la página 17, que inicia con los versos: («¡Si me llamas, sí/ si me llamas!»). Es un poema de temática amorosa en el que Salinas se lamenta por la indiferencia de la amada y se declara dispuesto a renunciar a todo por ella. Sin embargo, a pesar del lamento, el tono del poema es positivo, ya que el poeta presiente la llegada de la amada esencial y está receptivo a su llegada: («por espejos, por túneles, / por los años bisnietos/ puede venir. No sé por dónde. / Desde el prodigio, siempre»). La amada lo llama desde el milagro, desde lo incógnito. Muy posiblemente, Juan Ramón entrevió su influencia en estos versos de Salinas por una cuestión estilística: el uso del condicional que utiliza el poeta para expresar su deseo. Tal y como bien ha señalado José Antonio Expósito en el artículo «Voces comunicantes», al que anteriormente nos hemos referido, en los versos («¡Si me llamas, sí/ si me llamas!»), resuenan los de Jiménez: («Si me quisieras por siempre») y («¡Si tú supieras - ¡no! / que esta alegría abierta / es apretado llanto; / que no nos inclinamos, dulces, / a tu futuro, sino a tu pasado»). Nos remiten también a otro lamento que, si bien no fue escrito por Juan Ramón, sí que fue inspirado por él: el que dejó escrito la escultora Marga Gil justo antes de suicidarse sabiendo que su amor por el poeta no era correspondido: («Si tú, espontáneamente, me dieras un beso y me atraieras así, estrechamente»).

Del poema de la página 22 («Miedo. De ti. Quererte/ es el más alto riesgo»), el poeta ha marcado los siguientes versos:

Miedo. De ti. Quererte
 es el más alto riesgo.
 Múltiples, tú y tu vida.
 Te tengo, a la de hoy;
 yo la conozco, entro
 por laberintos, fáciles
 gracias a ti, a tu mano.

Nos encontramos, nuevamente, ante un poema de temática amorosa pero, en este caso, el sentimiento de amor aparece unido al miedo que despierta en el poeta la permanente mutabilidad de la amada: su ser de hoy, no es el mismo que su ser de ayer, ni tampoco que su ser de mañana; sin embargo, a pesar de este miedo, el tono del poema es esencialmente optimista porque el poeta se muestra confiado: sabe que, en ese misterioso laberinto que le descubre su amada, no hay riesgo de pérdida porque ella es su guía, le toma de la mano y le anima a adentrarse en lo desconocido.

El laberinto es uno de los símbolos más recurrentes en los versos de Juan Ramón Jiménez, tal es así, que incluso uno de sus poemarios lleva por título *Laberinto* (1913). La imagen del laberinto la encontramos en diversos poemas juanramonianos y, por su misterio y complejidad, se identifica siempre con el alma. Por citar algunos ejemplos: en *Elejías* (1908), leemos: («laberinto sin clave, sin fin y sin sentido, que nace con la locura y muere con la tristeza!») [JIMÉNEZ, 2005: 550]; en *Poemas mágicos y dolientes* (1909), Jiménez exclama: («Oh, vago laberinto/ de mi alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 1028]. A su vez, por su complejidad, el laberinto también se identifica con la figura femenina. Así, en uno de los versos de *Melancolía* (1910-1911), leemos: («¡Mujer jardín carnal de tristes laberintos, / que ensangrientas el sol de las tardes felices») [JIMÉNEZ, 2005: 1209]. Al referirnos a la imagen del laberinto en los versos juanramonianos, resulta

imposible no evocar las secretas galerías de Antonio Machado: («Y dijo: Las galerías/ del alma que espera están/ desiertas, mudas, vacías:/ las blancas sombras se van»); («En esas galerías,/ sin fondo, del recuerdo»); («Tú sabes, las secretas galerías/ del alma, los caminos de los sueños,/ y la tarde tranquila»); («Y hoy miro a las galerías/ del recuerdo, para hacer/ aleluyas de elegías/ desconsoladas de ayer»), etc.

Es muy posible que Salinas asimilase la imagen juanramoniana del laberinto y decidiese incorporarla a sus poemas. Lo cierto es que, a pesar de que en los versos de *La voz a ti debida* subrayados por Juan Ramón Jiménez Salinas nos habla de un laberinto *fácil* y tranquilizador que recorre de la mano de su amada y que, aparentemente, nada tiene que ver con la simbología del laberinto en los versos de Jiménez, a medida que avanzamos en la lectura de los poemas, éste mismo laberinto va transformándose en un lugar cada vez más angustioso y limitante. Si inicialmente el laberinto aparece descrito como un lugar alegre en el que tiene lugar el encuentro de los amantes, en los poemas sucesivos va adquiriendo connotaciones negativas: («Por eso existe piel, y si se mira/ se ve el gran laberinto donde sufre/ por las venas, arriba, abajo, siempre, / la sangre, condenada/ a retornar al mismo centro triste, / el corazón, entristecido/ de verla allí volver, si que ella pueda/ darse a otro ser como ella y él querrían.» [SALINAS, 2007: 203]. Los enamorados, a medida que se adentran en este laberinto, van tomando conciencia de que, en realidad, el laberinto no es el camino que ellos pensaban que era, sino todo lo contrario:

¿Te acuerdas del laberinto?

Circunstancias, condiciones.

murallas de verde mirto,

a la izquierda, a la derecha,

tristemente regulares,

encauzaban nuestra ansia

con sus rectas inflexibles

nos quitaban lo infinito

[SALINAS, 2007:540]

Finalmente, la única preocupación de los amantes acaba siendo la de encontrar una salida al laberinto¹⁴⁰: («Que a mi lado te tenía/ no tu alegría gozosa, / no, ni tu alegre albedrío, / sino un penoso buscarle/ salidas al laberinto») [SALINAS, 2007: 540].

La imagen del laberinto es recurrente en literatura. Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, señala que esa intrincada telaraña de callejones sin salida que es el laberinto puede simbolizar, entre otras muchas cosas, el interior del ser humano: «El laberinto conduce al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana» [CHEVALIER y CHEERBRANT, 1988: 622]. Son muchos los autores que han convertido el símbolo del laberinto en uno de los ejes centrales de sus obras, Borges es claro ejemplo de ello. Los laberintos literarios están formados de obsesiones, de decepciones, de miedos, de falsas esperanza, etc. Son, por lo tanto, laberintos mucho más angustiosos que aquellos contruidos por los hombres, ya que, a diferencia de éstos, los laberintos que aparecen en literatura no siempre tienen salida. Así, en los poemas salinianos vemos como los enamorados se adentran en el laberinto fuertes y esperanzados, confiados en que, a pesar de las dificultades, lograrán abrirse camino; sin embargo, a medida que avanzan, encrucijada tras encrucijada el temor se apodera de ellos hasta que, finalmente, acaban perdiéndose el uno al otro y quedan solos en medio de una nada amenazante.

El siguiente poema señalado por Juan Ramón Jiménez corresponde al de la página 28: («Mañana. La palabra»). De este poema, el autor ha marcado únicamente los versos finales:

¹⁴⁰ Salinas encuentra en el laberinto la imagen perfecta para poetizar sobre la secreta historia de amor que vive con Katherine R. Whitmore. En un primer momento, los amantes son felices y se adentran sin temor en el laberinto que acabará siendo su relación: («Las sendas del laberinto/ nos parecían caminos/ y todo era andar, doblar»). Finalmente, ninguno de los dos es capaz de encontrar la salida del laberinto y acaban separándose. Y Katherine acabará poniendo fin a una relación que marca para siempre la vida de Pedro Salinas y que engendra su célebre trilogía amorosa.

Cuerda del arco donde
 tú pusiste, agudísima,
 arma de veinte años,
 la fecha más segura
 cuando dijiste: «Yo»

En estos versos advertimos el afán de Salinas de *vivir en los pronombres*. En el prólogo a las *Poesías Completas*, de Pedro Salinas, Jorge Guillén considera que la acentuada presencia de los pronombres en los versos salinianos se debe a que éstos «nos sitúan frente a los amantes en una profundidad de esencia que jamás abandona su existencia» [GUILLÉN, 1971: 20]. El «Yo» de la amada se convierte, metafóricamente, en la flecha que atraviesa el corazón del poeta. Muy posiblemente, Jiménez ha entrevisto el eco de su poesía en esta metáfora saliniana. En efecto, el símbolo de la flecha – unido siempre al símbolo del arco-, aparece en diversos poemas juanramonianos. Así, citando algunos ejemplos, el poema «A mí alma», que se incluye en *Sonetos espirituales* (1913-1915), inicia con los siguientes versos: («andas alerta/ siempre, el oído cálido en la puerta/ de tu cuerpo, a la flecha inesperada»). El alma del poeta se halla en un estado de total apertura –siempre en alerta- hacia la revelación del misterio de la vida, esa flecha inesperada que en cualquier momento puede alcanzar al poeta. Asimismo, en el poema que lleva por título «Jardín», incluido en *Estío* (1916), vemos como el poeta nuevamente recurre al símbolo de la flecha, esta vez para confrontar la naturaleza voluble de la amada con su propia naturaleza: firme y siempre recta, igual que una flecha:

Tú no te puedes ir...
 Siempre estarás más cerca. Yo más lejos.
 Redondo y blando es tu camino por la
 tierra,
 -sierpe interior y múltiple-.
 El mío, cielo arriba, es firme –flecha única
 y sin retorno-y recto.

[JIMÉNEZ, 2005: 1444]

En otro poema del mismo libro, el símbolo de la flecha reaparece representando el amor de la amada atravesando el pecho del poeta:

La luz, que se ríe,
cantando, en el sol,
y traspasa de oro
mi infinito amor;
la luz, flecha pura
de tu exaltación-.

[JIMÉNEZ, 2005: 1414]

La flecha simboliza, en todos los poemas de Jiménez, lo maravilloso, aquello que surge de repente e irrumpe en la vida del poeta como si de un estadillo se tratase. Citando nuevamente el *Diccionario de símbolos de Chevalier*, la flecha se identifica con el relámpago, con el rayo: «El Arco significa la tensión de la que brotan nuestros deseos ligados a lo inconsciente» [CHEVALIER y CHEERBRANT, 1988: 622].

Los siguientes versos que Jiménez subraya en el poemario, son las estrofas finales del poema «Y súbita, de pronto». Desde («Me iré, me iré con ella»), hasta el último verso. En estos versos, el poeta fantasea con escapar junto a su amada y proyecta un futuro junto a ella, los dos libres, viviendo deprisa, ajenos a todo y a todos, incluso a los mismos límites del tiempo: («segundos, siglos, siempre, / nada»). La amada personifica la alegría misma: («toma forma de besos/ de brazos, hacia mí;/ pone cara de mía»). «Mía», este pronombre posesivo es constante tanto en los versos de Salinas como en los de Jiménez: el afán de posesión de la amada se concreta en la voluntad de sentirla suya y de saber que ya nadie podrá arrebatársela: («es su dueño... era suya, / ella, cuando la lleven/ dócil, a su destino, / volverá la cabeza/ mirándome. Y veré/que ahora sí es mía»).

El afán de posesión de versos salinianos tiene mucho en común con el que advertimos en los versos de Juan Ramón, ya que ambos poetas parten de una misma idea: la amada exterior, esa a la que todos ven, no es la amada verdadera; la amada real se encuentra escondida, se protege tras múltiples apariencias y sólo es posible acceder a ella conociendo bien su interior, es decir, accediendo a su alma. Tanto Juan Ramón como Salinas convierten este planteamiento en una idea constante en sus versos: sólo ellos conocen la dimensión profunda de la amada, por lo que ni siquiera ella misma es consciente de cuál es su verdadero ser. Los siguientes versos de Juan Ramón, pertenecientes a su poemario *Estío*, así lo demuestran: («Jamás el que te ame/ te amaré a ti, mujer, amaré a otra;/ tú eres tú solamente/ para mí») [JIMÉNEZ, 2005: 1443]. Será en el próximo apartado de nuestro estudio donde analicemos con detenimiento el tema de la posesión de la amada en los versos de Juan Ramón y en los de Salinas.

El siguiente poema señalado por Jiménez en la edición de *La voz a tí debida* que conserva en su biblioteca personal es el poema de la página 33, que inicia con el verso: «¡Ay! cuántas cosas perdidas». Jiménez ha marcado los siguientes versos:

de joven paciencia honda,
 ligera sin que pesara
 sobre tu cintura fina,
 sobre tus hombros desnudos,
 el pasado que traías
 tú, tan joven, para mí.
 Cuando te miré a los besos
 vírgenes que tú me diste

La simbología de la desnudez de la amada («sobre tus hombros desnudos») en estos versos salinianos, recuerda a la estética de la poesía desnuda juanramoniana: («¡Oh pasión de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre!»). La amada -iluminada, joven, ligera y desnuda- libera al poeta de la nada en la que se encuentra y le impulsa a un vivir tan intenso cuan frenético.

Juan Ramón Jiménez ha subrayado también toda la primera estrofa del poema «Ahí, detrás de la risa», desde el primer verso del poema hasta «queriendo ser tú otra». En este poema, Salinas desarrolla el tema de la dualidad existente entre la amada aparente, la «otra tú», esa que se oculta detrás de la risa y a la que todos conocen –la momentánea, la alegre, la extrovertida-; frente a la amada auténtica, esencial, que sólo él conoce.

Los siguientes versos de *La Voz a ti debida* señalados por el poeta muguereño corresponden a los primeros tres versos del poema de la página 51, titulado «Todo dice que sí»: («Todo dice que sí/ Sí del cielo, lo azul/y sí, lo azul del mar»). La naturaleza descrita por Salinas en estos versos se nos presenta en permanente comunicación con el mundo espiritual del yo poético: es una naturaleza que habla, escucha y aconseja.

Los versos juanramonianos de *Diario de un poeta recién casado*, resuenan inconfundibles en estos de *La voz a ti debida* en los que el yo poético abandona los espacios interiores y cerrados –su habitación, el jardín- y se abre a lo eterno, a lo infinito, al mundo sin límites ni horizontes, simbolizado por el mar y el cielo. Asimismo, la simbología del azul es fundamental. Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, en su *Diccionario de símbolos*, señalan que: «El azul es el más profundo de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta hecho de transparencia, es decir, de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante [...] Una superficie azul no es ya una superficie, un muro azul deja de ser un muro» [CHEVALIER y CHEERBRANT, 1988: 163]. El azul es, precisamente, el color que mayor presencia tiene en los versos de Juan Ramón: no sólo el cielo («Cielo que miro azul y oro») [JIMÉNEZ, 2005: 561]; («El cielo azul cada instante/ es más azul») [JIMÉNEZ, 2005: 168]; o el agua («al agua azul con tus pechos») [JIMÉNEZ, 2005: 794], son azules; sino que también lo son los ojos de su amada («Me clavó el corazón/ con su mirada azul... Eternamente») [JIMÉNEZ, 2005: 1046]; el silencio: («y el silencio era azul y profundo») [JIMÉNEZ, 2005: 405]; el jardín: («deja en el triste azul de mis jardines») [JIMÉNEZ, 2005: 646]; la mañana («Mañana azul. El mar/ sereno tiembla») [JIMÉNEZ, 2005:1031]; la tarde («más que esta tarde azul») [JIMÉNEZ, 2005: 771] y la noche («y he visto la noche azul») [JIMÉNEZ, 2005: 945] e incluso Dios: («¡Dios está azul!») [JIMÉNEZ, 2005: 704].

En los versos de Juan Ramón, el color azul adquiere cualidades sensoriales que van más allá de la vista: («fragancia de lo azul en la tarde divina») [JIMÉNEZ, 2005: 773]; («¡Calla! Aspira el azul») [JIMÉNEZ, 2005: 402] y aparece descrito con adjetivos que lo personifican: («Es de un azul libre») [JIMÉNEZ, 2005: 1466]. Así pues, el hecho de que Salinas insista en afirmar la eterna presencia del azul en la naturaleza: («Sí del cielo, lo azul/ y sí, lo azul del mar»), nos remite nuevamente a los versos juanramonianos.

Ángel Crespo, en su libro *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, ha analizado en profundidad el pensamiento pictórico del poeta. La sensibilidad artística de Juan Ramón va más allá de la literatura; de hecho, inicialmente nuestro autor quiso ser pintor. El interés de Juan Ramón por las artes pictóricas se refleja directamente en su obra poética y se traduce en un profundo sentido visual que, como bien advierte Ángel Crespo, Juan Ramón ejercitó sobre todo en comunión con la naturaleza. Juan Ramón empieza siendo el poeta del color y acaba convirtiéndose en el poeta de la luz; los colores intensos de sus primeros poemarios -azul, amarillo, violeta, rojo¹⁴¹- van perdiendo intensidad hasta que se tornan en colores pasteles y, finalmente, ceden su protagonismo al color blanco, un blanco luminoso símbolo de pureza, eternidad y, por supuesto, espiritualidad: «nos encontramos con la luz natural del impresionismo convertida en cambiante iluminación -en cambiante humor- espiritual. Es el sentimiento el que, en última instancia, confiere un sentido a la obra de arte.» [CRESPO, 1999: 153].

Juan Ramón también ha marcado con una cruz la página 62 del poemario de Salinas. Se trata del poema que lleva por título «Extraviadamente» y que inicia con los siguientes versos: («Extraviadamente/ amantes, por el mundo. / Amar ¡Qué confusión/ sin par! ¡Cuántos errores!»). En este poema, Salinas describe el amor como un «universo de equívocos», un «descarrío»; los amantes se encuentran perdidos y confusos, sin saber nunca qué hacer ni qué camino escoger: («¿Este camino, el otro/ aquél? Los mapas, falsos, / trastornando los rumbos»). Sin embargo, en medio de todo este caos de *días y de besos*

¹⁴¹ En sus apuntes autobiográficos, Juan Ramón advierte que su interés por el color empieza por el amarillo y el azul: «Empiezan mi amarillo y mi azul, mi “dios azul” y mi tristeza amarilla. Lo morado vendrá luego con los nazarenos de mi pueblo.» [JIMÉNEZ, 2014: 179].

equivocados, los enamorados no desisten en su voluntad de amar, sino todo lo contrario: avanzan decididos y llenos de fe, sin preguntar nada y sin dejarse amedrentar por el riesgo que conlleva amar: («Con el júbilo único/ de ir viviendo una vida/ inocente entre errores»). De este modo, los enamorados se elevan: («en la gran altitud/ de un amor [...] que va ya por encima de triunfos o derrotas»). En estos versos de Salinas, el amor se presenta como una lucha en la que, sin embargo, no siempre es necesario vencer: basta con no abandonar y seguir luchando porque, no rendirse, es ya de por sí una victoria. El amor, por lo tanto, es una búsqueda constante, un continuo avanzar hacia un lugar del que tampoco se tienen certezas: basta con seguir juntos y con no desistir. Así, los amantes aceptan el sufrimiento porque saben que éste, igual que la felicidad, es transitorio. El continuo vaivén de los enamorados: que pasan de la alegría a la tristeza, de la esperanza al desaliento, nos recuerda a los versos del poemario *Estío*, que Juan Ramón publica en 1915.

El tema central de *Estío* es el sufrimiento amoroso y la frustración del amante por no poder transformar a su amada en la mujer que él había idealizado. La amada real es mundana y mudable, a veces superficial e inconstante. El amor se transforma entonces en sufrimiento, pero es un sufrimiento al que el enamorado no pretende renunciar: («¡Ansia de la presencia, / que lleva siempre en sí/ el porvenir, la ausencia...! / Perdí, gané... perdí de nuevo») [JIMÉNEZ, 2005: 1430]. En el fondo, como leíamos en los versos de Salinas, siempre hay la esperanza de ascender, de elevarse: («¡Alto, lejos; lejos, alto! / Solo yo por los espacios, / de mí mismo reencarnado, / y de ti resucitado») [JIMÉNEZ, 2005:1461].

Los siguientes versos señalados por Juan Ramón Jiménez en su edición de *La voz a ti debida* son los de la primera estrofa del conocido poema («¡Qué alegría vivir/ sintiéndose vivido»):

¡Qué alegría vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre,

oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí,
muy lejos,
me está viviendo.

Mientras que en el anterior veíamos reflejada la parte más amarga del amor: la lucha, las dudas, los continuos equívocos, las incertidumbres, etc., en estos versos el poeta nos presenta el lado más amable del sentimiento amoroso: la alegría del enamorado al saberse completado en la persona amada. Aún en la distancia, los enamorados consiguen formar una unidad tal, que los lleva a perder su propia individualidad: los pronombres «Yo» y «Tú», que antes aparecían bien diferenciados, ahora se funden y el poeta consigue vivir a través de la amada: («ignorancia/ de lo que son mis actos, que ella hace, / en que ella vive, doble, suya y mía»). Son muchos los poemas salinianos en los que los enamorados logran vencer la distancia que los separa, y lo hacen principalmente a través del soñar. Así, durante la noche, cuando el poeta duerme, su amada, lejos de él, vive por los dos: («y allí/ estoy besando flores, luces, hablo. / Que hay otro ser por el que miro el mundo»). También en los poemas de Juan Ramón los enamorados se encuentran a través del sueño; así, en *Eternidades*, leemos: («No duermes. No. No duermo. / Nos estamos hablando en las estrellas») [JIMÉNEZ, 2005: 385] y («Mi corazón, después, soñando/ te devolverá, doble, el agua de tu beso, / por el cauce del sueño por debajo/ de la vida») [JIMÉNEZ, 2005: 401].

Sin embargo, hay veces en las que el sueño se presenta en un modo muy diverso. Es el caso del poema que inicia con los versos: («El sueño es una larga despedida de ti»). Cuando los amantes, al fin, consiguen vencer la distancia física que les separa, el sueño se convierte en algo amenazante, un ensayo de futuras despedidas. Precisamente de este poema –que se encuentra en la página 82 de la edición que Juan Ramón conserva- el poeta moguerense ha señalado dos únicas palabras: «cuerpo limpio». Son dos palabras que, si bien por separado, aparecen de forma recurrente en los versos del poeta andaluz. El cuerpo de la amada, su presencia física, turba al poeta porque plantea el conflicto

entre carnalidad y espiritualidad: («¿El cuerpo tiene más hambre/ o el alma? ¿Y de qué?»), escribe Juan Ramón en *Estío*. Asimismo, el adjetivo «limpio» es recurrente en los versos del poeta y se relaciona con su anhelo de pureza: («el verdor del jardín está limpio y sonoro»), leemos en *La soledad sonora*; («El cielo era limpio/ y azul»), escribe en *Jardines lejanos*; «ese azul que es más limpio, de incomparable desnudez azul...», leemos en la prosa lírica *Espacio*¹⁴². Lo limpio se identifica con lo desnudo, y esta es, precisamente, la máxima principal de la poesía desnuda, definitivamente depurada, defendida por Juan Ramón: una poesía descarnada en la que se llega a la expresión más exacta de la verdad del alma.

El siguiente verso marcado por Juan Ramón Jiménez en el poemario es uno de los versos del poema de la página 84: («Que hace ya veinte años»). Posiblemente, el autor señaló este verso porque consideró que Salinas podía haberse inspirado en un fragmento de su prosa lírica titulada *Tiempo*: «Estábamos hablando hace un instante: “dentro de veinte años, cuando yo tenga cuarenta y cinco...” Y de pronto, malestar, la mano por los ojos: y sin saber cómo, nos encontramos diciendo: “Hace veinte años cuando yo tenía veinticinco...”».

Los últimos versos señalados por el poeta son los dos versos iniciales del poema («Lo que eres/ me distrae de lo que dices»). De nuevo, advertimos el conflicto que se da en la amada entre su esencia -lo que eres- y su apariencia -lo que dices-. Muy probablemente, Juan Ramón Jiménez no terminó de anotar este poemario porque, si bien las páginas de la primera mitad del libro están anotadas por el autor, las páginas restantes no han sido señaladas. No obstante, el poeta sí que marcó el índice final del libro, señalando con una cruz cinco

¹⁴² *Espacio* es precisamente uno de los textos que mejor representan el concepto de prosa poética defendido por Juan Ramón. Tal y como el propio autor sostiene: «No hay prosa y verso; lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa [...] La poesía puesta en verso no ayuda al lector a comprenderla mejor ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa. [...] La poesía pierde por arquitectura; por el empeño de darle una forma determinada, una construcción. Así ocurre en Góngora. La música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer. Al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana.» [op. cit.: GULLÓN, 1958: 114-115].

poemas: «Extraviadamente», «¡Qué probable eres tú!», «Perdóname por ir así buscándote», «Tú no las puedes ver» y «Las oyes cómo piden realidades».

El poemario que sigue a *La voz a ti debida* es *Razón de amor*. El libro fue publicado en Madrid, el año 1936, por Ediciones del Árbol, Cruz y Raya. En la biblioteca personal de Juan Ramón Jiménez en Río Piedras se conserva la primera edición del poemario.

En la primera página del libro, el poeta andaluz anotado algunas de sus impresiones sobre la lectura de *Razón de amor*:

Gran literatura poética.
 Carencia de emoción, de éxtasis
 de voz
 Números poéticos
 Falta [ilegible] bellos
 Versos sin calidad
 Profundidad de conceptos
 Prisa
 Dinamismo sin tacto
 Sentidos pobres
 Exceso de importancia escrita al amor
 Amor espectacular
 Demasiada razón de amor
 Discreto
 Escritura del amor, no poesía del amor

Jiménez considera que este poemario saliniano tiene una calidad poética inferior respecto a *La voz a ti debida* porque los poemas que en él se incluyen son más dinámicos y descriptivos y, por consiguiente, están faltos de la emoción que caracterizaba los anteriores poemas del autor.

En esta edición de *Razón de amor*, Jiménez ha señalado diversos versos, estrofas e incluso poemas enteros. El primer verso subrayado por Juan Ramón Jiménez es el verso inicial del poema («¿Acompañan las almas? / ¿se las siente?»), que se encuentra en la página 44 del poemario. Mediante este verso, Salinas introduce nuevamente el conflicto existente entre cuerpo y alma; un conflicto que, como hemos visto, es recurrente en los versos de Juan Ramón. Si bien, la mayoría de las veces, cuerpo y alma se presentan como dos principios separados, en algunos poemas ambos se integran formando una unidad plena: el alma cobra corporeidad –acompaña, se la siente- y la materia, a su vez, aparece dotada de alma: («Torna la carne a ser el alma de la vida») [JIMÉNEZ, 2005: 782], leemos en uno de los versos de *La soledad sonora*.

Los siguientes versos de *Razón de amor* en los que Jiménez ha sabido entrever su influencia pertenecen al poema que inicia con los versos («Aquí/ en esta orilla blanca»), que se encuentra en la página 70 del poemario y en el cual Jiménez ha marcado dos estrofas:

Estoy al borde mismo
de tu sueño. Si diera
un paso más caería,
en sus ondas, rompiéndolo
como un cristal. Me sube
el calor de tu sueño
hasta el rostro. Tu hálito.
[...]
Miro. Veo la estofa
de que está hecho tu sueño.
La tienes sobre el cuerpo
como coraza ingrávida.
Te cerca de respeto.
A tu virgen te vuelves
toda entera, desnuda,
cuando te vas al sueño.

De nuevo, aparece el motivo del sueño. El sueño es, casi siempre, la vía que da acceso a la dimensión misteriosa de la realidad, esa que los sentidos no consiguen alcanzar. El poeta vela el sueño de su amada, la observa en su resbaladizo descenso hacia el mundo del subconsciente; pero no la acompaña, se queda en el *borde*, es decir, en la duermevela, ese lugar perdido entre la vigilia y el sueño.

La amada, a través del sueño, se reconcilia con su esencia pura, con esa amada esencial, desnuda de apariencias y convencionalismos, a la que sólo el poeta alcanza a ver.

Así pues, posiblemente Juan Ramón Jiménez ha señalado estos versos salinianos por su temática onírica: el sueño como vía de acceso al mundo de las esencias y, por consiguiente, como lugar de unión de los enamorados. Jiménez dedica muchos poemas al mundo de los sueños¹⁴³, lo onírico es un motivo constante en su obra poética y, en este sentido, el poeta moguerense se aproxima a la poesía surrealista. Antonio Vilanova, en *Poesía española del 98 a la posguerra*, se refiere a la importancia que lo onírico tiene en la lírica de nuestro autor:

Por lo que respecta a su actitud espiritual y a la visión lírica y subjetiva de sus paisajes interiores, el motivo central de la poesía juanramoniana es la tenaz y deliberada reclusión en el mundo de los sueños [...] El sueño en que se sume el poeta es una mezcla de idealismo nostálgico y de misticismo quietista y algo morboso, que él llama sueño del alma y también sueño del corazón, y que no es otra cosa que la inmersión del poeta dentro de sí mismo para entregarse a la contemplación del propio yo y para abandonarse también a las vagas ensoñaciones del sentimiento y de la fantasía.

[VILANOVA, 1998: 98]

¹⁴³ En el verano de 2003, Teresa Gómez Trueba publicó en el volumen 71 de la revista *Hispanium Review* un interesante estudio titulado «El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo» [GÓMEZ TRUEBA, Teresa: *Hispanic review*; Nº3, pp.393-413].

Juan Ramón Jiménez ha marcado con sus iniciales [J.R.J] el poema de *Razón de amor* que inicia con los versos: («Pensar en ti esta noche/ no era pensarte con mi pensamiento»). Se trata, en efecto, de un poema de clara influencia juanramoniana en el que Salinas se imagina paseando, siempre de la mano de su amada, por diferentes atmósferas y paisajes muy característicos de los poemas del autor de *Eternidades*: una noche tranquila, un cielo azul y estelado, un mar silencioso, una arboleda trémula, un camino de piedras, etc. Toda esa naturaleza inanimada, cobra vida y acude a la llamada del poeta, poniéndose al servicio de la amada:

[...] Todo acudía
 dócil a mi llamada, a tu servicio,
 ascendido a intención y a fuerza amante.
 Concurrían las luces y las sombras
 a la luz de quererte; concurrían
 el gran silencio, por la tierra, plano,
 suaves voces de nube, por el cielo,
 al cántico hacia ti que en mí cantaba.

En este poema, advertimos el marcado carácter descriptivo y reflexivo que Juan Ramón Jiménez supo entrever en los poemas de *Razón de amor*. Hábilmente, Salinas logra fundir la descripción paisajística con la reflexión amorosa, dando lugar a poemas mucho más narrativos – y menos intensos, quizás- que los de *La voz a ti debida*, de ahí que Jiménez considerase que la calidad poética de la obra era inferior.

El siguiente poema de *Razón de amor* señalado por el autor con sus iniciales es el de la página 85: («No, nunca está el amor»). El autor ha señalado los tres primeros versos de este poema en el que Pedro Salinas desarrolla el tema de la fugacidad del amor y expone su carácter volátil y caprichoso: («No, nunca está el amor. / Va, viene, quiere estar/ donde estaba o estuvo»). El amor no se deja apresar fácilmente porque es, por esencia, libre y huidizo; va y viene,

regresa donde estuvo para luego escapar de nuevo. Estos versos de Salinas recuerdan a los del poema «Amor», de Juan Ramón Jiménez: («No, no has muerto, no./ Renaces»).

El autor de *Platero y yo* también ha marcado con una [X] el verso final del poema de la página 112: («Mundo de lo prometido, / agua»). Se trata del siguiente verso: («con el alma, por el agua»). La concepción del agua como medio conductor del alma del mundo es una de las imágenes más recurrentes en la poética de Juan Ramón Jiménez, así como en la de Pedro Salinas. Son muchos los poemas juanramonianos en los que el agua del río o de la fuente cobra un fuerte valor simbólico al ser vista por el autor como un correlato del alma. Es lógico, pues, que Jiménez advierta el eco de sus versos en este verso saliniano. En el siguiente capítulo de nuestro estudio analizaremos en mayor profundidad, la simbología del agua en los versos de ambos autores.

En los siguientes versos de *Razón de amor* marcados con Jiménez también está presente el símbolo del agua: («Entre el trino del pájaro/ y el son grave el agua»). Se trata de los dos primeros versos del poema de la página 139. A la simbología del agua, se le suma ahora el símbolo del pájaro, otro símbolo constante en los poemas de Juan Ramón Jiménez. Son numerosos los versos en los que el autor hace referencia al canto del pájaro, un animal que, por su condición de ser alado, se presenta en los versos juanramonianos como un perfecto mediador entre el mundo de la esencia y el mundo de la presencia: («¿Qué ser de la creación sabe el misterio;/ el pájaro, la flor, el viento, el agua?»).

Asimismo, el pájaro simboliza, igual que la fuente, el alma del mundo intentando comunicarse con el alma del poeta. Nuevamente, dada la importancia de este símbolo en la poética de ambos autores, será en el próximo apartado donde nos detendremos a estudiar la simbología que cobra este animal.

El canto del pájaro en representación del alma del mundo también aparece representado en los versos que Juan Ramón ha subrayado en el poema de la página 156: («No canta el mirlo en la rama»). En concreto, de este poema Jiménez ha señalado los versos que se encuentran casi al final de este: («Nuestro proyecto cantante, / empinado, irresistible, / de su embriaguez en el alma»).

Muy diferentes son los siguientes versos marcados por el poeta en el poema de la página 196, que inicia con este contundente verso: («Por eso existen manos largas, sólidas»). Se trata de los siguientes versos: («Si no existieran ellos, ellos, ellos/ los labios y los ojos y la sangre y la felicidad, / desgracia no tendrían/ donde saciar su sed de carne y de vida»). En estos versos, Salinas reivindica la dimensión sensual y carnal de la vida: la sensualidad de los labios, la intensidad de la mirada, la violencia de la sangre y el éxtasis de la felicidad. Por su parte, Juan Ramón, escribe en *Rimas*: («¡Nadie me besa, y a veces/ nostalgia de labios siento») [JIMÉNEZ, 2005: 65].

El ser humano aspira a vivir en cuerpo y alma y, para ello, necesita de estas pasiones –tanto las positivas como las negativas- porque, sin ellas, le sería imposible saciar su sed de vida. Así pues, el anhelo de pureza y espiritualidad entra a menudo en conflicto con una necesidad de contacto físico, de vivencia de la carne. La tensión entre materia y espíritu, entre cuerpo y alma, resulta especialmente evidente en los versos de Juan Ramón Jiménez, quien se siente culpable de no ser capaz vivir en un mundo hecho sólo de esencias puras y etéreas: («Es que hay besos en mí que no tienen/ unas alas para irse volando;/ pobres besos que sueñan con ojos, / con mejillas, con pechos y labios») [JIMÉNEZ, 2005: 220].

Juan Ramón Jiménez también ha marcado con dos cruces tres versos del poema que inicia con los versos «Sin andar, ya, / despedidas las plantas de los pies»: («Lo supuesto es la vida y es el mar/ y por eso desnudos, voluntarios, / los vamos a buscar»). Los amantes, desnudos, liberados ya de todo lo que les ataba al mundo de lo terreno, se deshacen de sus apariencias y, desnudos al fin, se elevan en su búsqueda de lo esencial y eterno, lo supuesto: el mar y la vida.

El último verso subrayado por Jiménez en el poemario *Razón de amor* pertenece al largo poema «La felicidad inminente»: («este pecho eligió para romperse en él/ igual que escoge cada mar/ su playa o su cantil para quebrarse»). Como el propio título del poema nos indica, en estos versos Pedro Salinas describe el momento exacto en el que la felicidad, como si de una ola se tratase, lo encuentra y consigue atravesar su pecho. Se trata de una felicidad hasta el momento desconocida, si bien presentida; el poeta esperaba su llegada

y se preparaba para ello: («Es la felicidad/ está ya cerca. / Pegando el oído se la oiría [...] Para que llegue/hay que irse separando, uno por uno, / de costumbres, caprichos, / hasta quedarnos/ vacantes, sueltos»). Estos versos de Salinas recuerdan a los siguientes versos de *Diario de un poeta recién casado* en los que Juan Ramón Jiménez poetiza sobre la inminente llegada de la felicidad presentida, el esperado encuentro con su amada: («¡Qué cerca ya del alma/ lo que está tan inmensamente lejos/ de las manos aún») [JIMÉNEZ, 2005: 59].

En la biblioteca personal de Juan Ramón Jiménez en el Recinto de Río Piedras, se conserva también una edición de *Poesía Junta* de Pedro Salinas, publicada por la Editorial Losada, en 1942, dentro de la colección dirigida por Amado Alonso y Guillermo de la Torre. Juan Ramón Jiménez ha señalado algunos de los poemas incluidos en esta edición. De nuevo, es significativo el hecho de que el poeta no haya marcado ninguno de los poemas de *Presagios*.

Del poemario que le sigue, *Seguro Azar*, el autor ha marcado con las iniciales J.R.J los poemas: «La difícil», «Lo olvidado» y «Busca, encuentro» y, con una [X], el poema «Los despedidos». Si bien los dos últimos poemas ya habían sido señalados por Jiménez en la edición de *Seguro Azar* que se conserva en su biblioteca, los dos primeros poemas no habían sido marcados. En el primero de ellos, «La difícil», Salinas poetiza sobre la necesidad de buscar a la amada más allá de los límites físicos; la amada se encuentra en la Nada, en el silencio, y de allí que su hallazgo sea difícil: («Para dar contigo, cerca, / qué lejos habrá que ir»). En el otro poema, titulado «Lo olvidado», Salinas logra recrear en pocos versos una imagen de gran significación poética: un pájaro decide posarse en la palma de su mano y, confundido, permanece allí unos instantes. El poeta siente los latidos de su pequeño corazón y la suavidad de sus plumas. Cuando, finalmente, el pájaro decide alzar de nuevo el vuelo, el calor de ese breve contacto permanece.

Del poemario *Fábula y Signo*, el poeta ha marcado con sus iniciales un único poema: «París, abril, modelo», poema que ya había señalado en la edición de *Fábula y Signo* que conservaba en su biblioteca.

En el apartado correspondiente a *La voz a ti debida*, Jiménez ha subrayado versos concretos, algunos de los cuales no habían sido señalados en las ediciones del poemario anteriormente comentadas. Los primeros versos marcados por el poeta moguerense ya habían sido marcados en el poemario, son los versos iniciales del poema de la página 142: («No, no dejéis cerradas/ las puertas de la noche, / del viento, del relámpago, / la de lo nunca visto»). Los siguientes versos, por el contrario, no habían sido señalados; pertenecen al poema («Para vivir no quiero»), de la página 157: («¡Qué alegría tan alta/ vivir en los pronombres!»). Para Pedro Salinas, vivir en los pronombres significa vivir en el Tú, en el Yo y en el Nosotros; es decir, en la esencia misma de las personas, sin artificios, más allá de todo nombre y de toda circunstancia. También en los versos juanramonianos los pronombres cobran una gran importancia; en uno de los poemas del poemario *Estío* leemos: («No lo pienso, no lo sientes;/ yo y tú somos ya tú y yo») [JIMÉNEZ, 2005:1407].

Los siguientes versos marcados por Juan Ramón Jiménez en este apartado de *La voz a ti debida* pertenecen al poema «Afán»: («Lucha/ por no quedar en donde quieres tú:/ aquí, en los alfabetos, / en los amores, en los labios») [JIMÉNEZ, 2005: 281]. Estos versos tampoco habían sido señalados en ninguna de las ediciones de *La voz a ti debida* que Jiménez conservaba en su biblioteca personal. De nuevo, advertimos en estos versos la necesidad de los amantes de abandonar el mundo que les rodea, el universo conocido, para adentrarse en la creación de un universo propio.

Jiménez ha marcado también toda la primera estrofa del poema «Despierta. El día te llama», un poema vitalista en el que Salinas anima a su amada a abandonar el mundo de las sombras, la noche, y abrir sus ojos al nuevo día:

Despierta. El día te llama
a tu vida: tu deber.
Y nada más que a vivir.
Arráncale ya a la noche
negadora y a la sombra
que lo celaba, ese cuerpo

por quien aguarda la luz
de puntillas, en el alba.

«Horizontal, sí, te quiero. / Mírale la cara al cielo» son otros versos salinianos que Jiménez ha señalado en esta edición de *Poesía Junta*. La horizontalidad tiene un gran simbolismo en los versos salinianos. Lo horizontal es lo que va de izquierda a derecha en un movimiento paralelo al del horizonte: horizontal es el suelo, el cielo, la noche, el mar, etc. Así, frente a la violencia de lo vertical, lo horizontal representa lo seguro, armónico y lo eterno.

Los siguientes versos marcados por Juan Ramón Jiménez en la antología pertenecen al poema «La rosa pura», que se encuentra en la página 181 del libro. En concreto, Jiménez ha subrayado estos dos versos: («Cuando dices: “me quieren” / los tigres o las sombras»). En este poema, Salinas presenta a la amada como un ser capaz de infundir amor a todo cuanto ella toca: («tú sí que estás queriendo/ el amor que te sobra/ se lo reparten seres y cosas que tú miras, que tú tocas»). A ojos del poeta, ella es la personificación misma del amor, por lo que nunca nadie podrá amarla con la misma intensidad con la que ella ama: («tú siempre ganarás queriendo al que te quiera/ amante, amada no»). Lo significativo de este poema es que, por primera vez, el poeta reconoce la autosuficiencia de la amada: («Y lo que yo te dé, rendido aquí/ adorándote/ tú misma te lo das»). Mientras que en los anteriores poemas el poeta se veía en el deber moral de ayudar a la amada a descubrir su verdadero ser -la amada pura, la amada esencial- en estos versos pone de manifiesto que ella misma, por sí sola, es capaz de vivir de forma plena.

Los últimos versos marcados por Juan Ramón en esta edición de *Poesía Junta* ya habían sido subrayados en la edición de *La Voz a ti debida* que Jiménez guardaba en su biblioteca: («Lo que eres/ me distrae de lo que dices»).

En la antología *Poesía Junta* también se incluye el poemario *Razón de amor*; sin embargo, Juan Ramón Jiménez no ha señalado ningún verso.

En la Sala de Río Piedras no sólo se conservan los diversos poemarios salinianos, sino también algunos libros ensayísticos escritos por el autor, en

concreto tres de ellos: *Literatura española del siglo XX*, publicado en 1941 por la editorial Lucero (México); *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, publicado en 1947 por la Editorial Sudamérica (Buenos Aires) y la segunda edición de *Literatura española del siglo XX*, publicada en 1949 por la editorial Antigua Librería Robredo (México).

En la portada de la primera edición de *Literatura española del siglo XX*, Juan Ramón Jiménez no ha señalado ningún fragmento del libro, únicamente ha dejado escrita una breve anotación en la página inicial:

Críticos y líricos. Notas y respuestas a este libro. Buscar el artículo que no está aquí [ilegible] en la Antología de Onís¹⁴⁴

[ilegible]

Sin embargo, en la segunda edición del libro, la publicada en 1947, Jiménez ha señalado las páginas de aquellos ensayos en los que el poeta madrileño se refiere a él: «El problema del modernismo en España. O un conflicto entre dos espíritus», «El signo de la literatura española del siglo XX», «Valle-Inclán visto por sus coetáneos», «Una antología de poesía española contemporánea» y «Un poeta y un crítico».

Por último, del libro ensayístico que Salinas dedica a Jorge Manrique, Jiménez ha señalado únicamente el apartado «El tiempo, desesperación y esperanza». Como el propio título indica, en este apartado, Salinas analiza el tópico del tempus fugit presente en los versos manriqueños.

A partir de todas estas anotaciones que Juan Ramón Jiménez realiza en los poemarios salinianos, llegamos a una idea muy clara de qué poemas el autor pretendía incluir el autor en el apartado de «Mi eco mejor» dedicado a Salinas. Además, en el archivo de Río Piedras se conserva una carpeta titulada precisamente «Mi eco mejor» en la que el poeta guardaba recortes de algunos

¹⁴⁴ Se refiere al volumen *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882 – 1932) publicado por Federico de Onís en 1934.

de los poemas de Salinas que pretendía incluir en el proyecto¹⁴⁵. Son un total de doce poemas, la mayoría de los cuales pertenecen a *Presagios*, un poemario en el que, como ya hemos señalado, Jiménez tuvo un papel decisivo. De *Presagios*, Jiménez ha seleccionado poemas en los que, a su parecer, su influencia sobre Salinas es decisiva. El primero de ellos inicia con los versos: («No te veo. Bien sé/ que estás aquí, detrás»); en él, aparece la imagen de la amada intuida, presagiada, cerca del poeta y, al mismo tiempo, lejana y distante.

El segundo poema es («¡Soledad, soledad, tú me acompañas/ y de tu propia pena me liberas»); Ricardo Gullón, en un artículo titulado *La poesía de Pedro Salinas*, refiriéndose a este poema, escribe: «Viviente en compañía, fervoroso de la amistad, Salinas era también el cantor de la soledad [...] Su voluntad de comunicación y amor entró en conflicto con este consuelo de la soledad que en la contradicción le completa¹⁴⁶». En efecto, el tema de la soledad, tan presente en los versos de Juan Ramón Jiménez, está también presente en los versos salinianos: («Sin mirar y sin tocarte. / No vaya a ser que descubra/ con preguntas, con caricias/ esa soledad inmensa/ de quererte solamente yo»), leemos en *La voz a ti debida*.

El siguiente poema señalado por Juan Ramón inicia con los versos: («El alma tenías/ tan clara y abierta/ que yo nunca pude/entrarme en tu alma»). Ya desde esta primera estrofa advertimos la fuerte paradoja sobre la que se sustenta el poema: el poeta trata en vano de entrar en el alma de la amada, pero lo intenta por caminos difíciles y angostos, esforzándose inútilmente por encontrar la llave de una puerta que, en realidad, nunca ha estado

¹⁴⁵ La carpeta «Mi eco mejor» figura en el catálogo de documentos custodiados en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez; sin embargo, durante mi visita a la Sala no pude consultarla porque la carpeta se había extraviado entre los muchos documentos del autor. No obstante, gracias al proceso de digitalización que se llevó a cabo a petición de Carmen Hernández-Pinzón, tanto la carpeta como el resto de los documentos del autor pueden ser consultados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁴⁶ Ricardo Gullón: *La poesía de Pedro Salinas*, publicado en Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2007. Edición digital a partir de *Asomante*, Año 8, núm. 2 (abril-julio 1952), pp. 32-45. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía de los herederos del autor.

completamente cerrada porque no tiene cerrojo y bastaría con un simple empujón para abrirla. Ella, la amada, lo está esperando en espacios abiertos, anchos, claros y accesibles.

Juan Ramón Jiménez ha seleccionado también el poema: («Mi tristeza/ me la ha robado la noche, / era mía, era bien mía»). En dicho poema, el poeta se complace en su tristeza y no quiere desprenderse de ella porque la siente suya; es una tristeza que le consuela y que le acompaña en su hiriente soledad. En estos versos, el eco de Juan Ramón Jiménez resuena inconfundible: («¡Tengo una tristeza/ dentro de mi alma! / ¡Siento unos deseos/ de ahogarme en mis lágrimas») [JIMÉNEZ, 2005: 64]. El dolor es visto como algo deseable porque confiere autenticidad al sentimiento, lo hace más intenso.

Del poemario *Presagios*, Juan Ramón Jiménez también advierte su influencia en el poema, de resonancias lorquianas: («El agua que está en la alberca/ y el verde chopo son novios»). Nos encontramos ante un poema de marcado carácter descriptivo en el que la naturaleza cobra un protagonismo absoluto. El agua, con su temblor, se encarga de dinamizar la naturaleza que en ella se refleja, en este caso el chopo, que cobra vida y alma: («Y el alma del chopo tiembla/ dentro del alma del agua»). Este poema de Salinas recuerda a este otro poema de Juan Ramón Jiménez: («Chopos de música verde/ van con el agua; la llevan/ de un eterno manantial/ a una claridad eterna») [JIMÉNEZ, 2005: 803].

El siguiente poema señalado por el poeta es el que inicia con los versos: («Cayó el papel al fuego. Tú bien sabes/ que eso es mentira»). En este poema, Salinas plantea una imagen tan original cuan ingeniosa: un hombre deja caer, intencionadamente, un papel al fuego y, mientras las llamas lo consumen, el sentimiento de vergüenza enciende en el interior de este hombre otro fuego. Finalmente, ambos fuegos, el exterior y el interior, acaban uniéndose: («Así las dos vergüenzas se besaron/ en tu mejilla»).

Otro de los poemas seleccionados por el poeta es: («Crepúsculo. Sentado en un rincón»). En estos versos, la voz de Juan Ramón Jiménez resuena con fuerza ya que en ellos Salinas introduce tres símbolos recurrentes y muy importantes en los versos del poeta moguerense: el crepúsculo, el espejo y la

ventana. El crepúsculo, es el momento de la soledad y, por lo tanto, es el momento del día más propicio para la reflexión; la ventana, es el marco que divide -pero a la vez comunica- el mundo interior del poeta con el mundo exterior; y el espejo, por su parte, se relaciona con la dualidad del ser, es decir, con la conciencia de ese *otro* que habita dentro de uno mismo. En el próximo capítulo nos detendremos a analizar en profundidad el valor que cobran estos símbolos en los versos de ambos poetas.

El último poema marcado por Juan Ramón en el poemario *Presagios* es: («Posesión de tu nombre, / sola que tú permites, / felicidad, alma sin cuerpo»). Simplemente con pronunciar su nombre, el poeta experimenta la felicidad, la siente dentro del pecho, tanto que incluso desea poder abrazarla: («¡Y mis brazos abiertos!»).

Del poemario *Fábula y signo*, Juan Ramón Jiménez ha guardado en esta carpeta dedicada a «Mi eco mejor» un único poema: («Si no es el mar, si es su imagen»). Se trata de un breve poema saliniano que el poeta no había sido señalado en la edición de *Fábula y signo* que guardaba en su biblioteca personal, ni tampoco en la antología *Poesía Junta*. Es un poema dedicado al mar y claramente influenciado por los versos de *Diario de un poeta recién casado*. El mar representa lo eterno, lo que no tiene fin; sin embargo, el mar no tiene conciencia de su propio existir, por lo que necesita de una conciencia externa que lo cree, que lo piense y que lo nombre, de ahí que Salinas escriba: («Si no es el mar, si es su nombre [...] Si no es el mar, si es su idea»). Esta idea está muy presente en los versos juanramonianos de *Diario de un poeta recién casado*, donde nombrar supone crear conciencia: («En ti estás todo, mar, y, sin embargo/ ¡qué sin ti estás, qué solo, / que lejos, siempre, de ti mismo!») [JIMÉNEZ, 2005:77]. En los siguientes apartados de nuestro estudio nos detendremos a analizar esta concepción del mar como fuente de revelaciones profundas y del nombre como origen de la conciencia humana.

Por último, Juan Ramón Jiménez ha seleccionado otros dos poemas. El primero de ellos pertenece al poemario *La voz a ti debida*: («Despierta. El día te llama»), y ya había sido señalado por el autor en *Poesía Junta*. El otro poema, sin embargo, a pesar de que aparece fechado en el año 1933, no forma parte

del poemario *La voz a ti debida* y tampoco se encuentra en los poemarios posteriores del autor. Se trata de un poema inédito de Salinas que transcribo a continuación¹⁴⁷:

Es vida o muerte
si te deshaces tú, si faltas?

Tu color se va a los colores
tu palabra se vuelve al silencio;
si te marchas es que retornas
a lo elemental puro, a lo que eras
antes de venir.

Al principio no fue en ti
en donde estuvo lo que en ti queremos.
¡Cómo erraban
antes de tú nacer
los primores del mundo
dispersos, enemigos,
sin encontrarse nunca,
en esa esclavitud
del no servir a nadie, sin señor!
Y tu viniste: coincidencia pura
de estrella y hueso, encuentro prodigioso
de ángulo y risa: tú.

¹⁴⁷ En el 2013, Montserrat Escartín Gual publicó en la editorial Cátedra la *Poesía inédita* de Pedro Salinas. El libro recoge un total de 142 textos entre los que se encuentra este poema.

Y ya
faltaba en todo algo.
La aurora se quedó
sin su mejor color, tu carne.
Tus ojos, tu sonrisa, tu paso
¡qué gran echar de menos de los mundos!

¿Qué merma inmensa
de la belleza pura, alta anónima,
tu primer beso! No.
Si te deshaces
el mundo
se sentirá completo
con lo que le devuelves, asombrado
de que digamos que nos falta algo:
tú, lo que faltabas y volvió.

Si la amada faltase, si se tuviera que ir, su belleza pura iría a completar el Universo, se integraría a lo *elemental puro* y restituiría al mundo aquello que, con su nacimiento, le ha quitado: su carne, sus ojos, su sonrisa, sus pasos, etc.

CAPÍTULO V

APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS PRINCIPALES TEMAS POÉTICOS EN LA OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y DE PEDRO SALINAS

V.I.: Introducción

Tal y como hemos señalado en los anteriores apartados de nuestro estudio, el magisterio que Juan Ramón Jiménez ejerció sobre los jóvenes poetas de la generación del veintisiete se ve reflejado, principalmente, en las poéticas de Pedro Salinas y de Jorge Guillén. Tal es así, que en numerosas ocasiones Juan Ramón acusó directamente a ambos poetas de haber plagiado algunos de sus versos.

Pedro Salinas y Jorge Guillén se unen al ideal de poesía desnuda defendido por Juan Ramón: una poesía que se caracteriza por ser esencialmente poética, es decir, por estar desprovista de todos aquellos elementos que pueden ser considerados como anecdóticos, confesionales o sentimentales en exceso. Esta voluntad de desnudar a la poesía de todo cuanto no forma parte de su esencia, nos remite a la poesía de los franceses Baudelaire, Mallarmé y Valéry y, en el ámbito hispánico, a los versos de Gustavo Adolfo Bécquer y Antonio Machado.

Frente al carácter rupturista de las corrientes de Vanguardia, el grupo del veintisiete asume como propia la tradición hispana y vuelve los ojos hacia ella; los jóvenes poetas reivindicarán la necesidad de una poesía depurada, controlada por la racionalidad y escrita desde el máximo rigor poético. Nos alejamos, por lo tanto, del carácter intrascendente y destructivo del arte de vanguardias para adentrarnos plenamente en un arte constructivo, creacional y nominalista, en el que el nombre tiene una importancia crucial porque nombrar supone poseer.

Así pues, como bien advierte José Luis Cano en su libro *Introducción a la Antología de los poetas del veintisiete*, a pesar de que los poetas del veintisiete consiguieron modernizar la poesía española, lo hicieron siempre desde la fidelidad a una tradición:

Aquellos poetas no venían a romper ninguna tradición, sino a continuarla [...] Su poesía se inserta en una corriente lírica hispánica que viene de muy atrás, y en la que son hitos importantes el cancionero popular anónimo, Garcilaso y Lope, San Juan y fray Luis, Góngora y Quevedo, Bécquer, Antonio Machado y Juan Ramón.

[CANO: 1982, 22]

Este afán de continuidad por parte de los miembros del grupo poético del veintisiete ya había sido señalado por Dámaso Alonso en su *Antología de la poesía española*:

Desde la implantación del modernismo hasta nuestros días –advierte el autor–, no ha habido ningún rompimiento definitivo de la tradición poética. Cada grupo, cada generación, trae elementos nuevos, de modo que, en cada escalón, la técnica y los temas se modifican bastante. Pero siempre hay otros elementos que, transmitidos, aseguran la continuidad.

[ALONSO: 1969, 10]

Asimismo, Dámaso Alonso advierte que la originalidad de un poeta no tiene por qué estar necesariamente reñida con la posibilidad de que dicho poeta se enriquezca con las aportaciones de otros: «Lo cierto es que un poeta, y aún en uno tan grande y original como Bécquer, pueden concurrir los más variados influjos. El poeta se está nutriendo sin cesar de lo que la realidad le ofrece, para reverterlo al mundo exterior convertido en materia de arte» [ALONSO: 1944, 18].

Dado que uno de los objetivos que persigue la poesía es el de suscitar en el lector un determinado estado emocional, el poema, si es bueno, deja siempre una enseñanza en el alma del lector. Si este lector es, a su vez, poeta, sabrá plasmar en sus propios versos esa enseñanza, pero lo hará pasándola por el filtro de su sensibilidad. Ello explica los evidentes paralelismos que existen entre las poéticas de Juan Ramón Jiménez y las de Pedro Salinas.

Así pues, antes de abordar el debate sobre si la influencia que ejerce Juan Ramón Jiménez sobre los versos salinianos es tal de poder considerar a Pedro Salinas como un imitador de Juan Ramón, conviene señalar que, en poesía, la originalidad plena no existe. Ello se debe a que el poeta nunca crea a partir de la nada, sino que parte siempre de una base común, esto es, de un lenguaje colectivo y un sistema compartido de referencias, imágenes y metáforas. La originalidad, por lo tanto, existe sólo dentro de unos límites. Pese a ello, lo cierto es que algunos autores parecen superar dichos límites y se aventuran hacia la creación de algo nuevo y revolucionario. Estos autores se convierten entonces en modelos, referentes y maestros. Juan Ramón es, sin lugar a duda, un claro ejemplo de este tipo de escritores.

Citando al escritor mejicano Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo*: «El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, hace» [PAZ, 2008: 67]. La poesía invita al recogimiento, a la reflexión y a la quietud, por lo que supone siempre un descenso hacia la interioridad del hombre. Según esta concepción, el poeta, cuando crea, interviene sobre la realidad, inventa una nueva visión del mundo, un nuevo modo de enfrentarse a la realidad. No se trata, por lo tanto, únicamente de estética, sino también de ética, ya que, al interpretar la realidad, el poeta reinterpreta el mundo y ofrece una nueva visión de lo ya creado. Siempre hay, por lo tanto, un poeta que innova y da un paso más en su voluntad de reinterpretar el mundo y, sucesivamente, de un modo natural, se van creando conexiones entre los distintos modos de concebir el mundo creándose de este modo las tradiciones y las tendencias poéticas.

Juan Ramón Jiménez, en su afán por modernizar la literatura española, avanzó hacia la creación de una poesía depurada, libre de los excesos modernistas; una poesía íntima y personal, basada en la búsqueda de esencias, a la que tanto Salinas como Guillén quisieron y supieron adherirse.

Así pues, cuando hablamos de la influencia de Juan Ramón sobre Pedro Salinas, no nos referimos a una influencia de tipo superficial, sino a una influencia plena: Juan Ramón Jiménez comunicó a Salinas todo un universo poético, un determinado modo de ver y entender la poesía y, por consiguiente, la realidad. El poeta moguerense leyó bien a los simbolistas franceses y asimiló gran parte de sus enseñanzas, tales como: la introducción del verso libre, la conciencia de la realidad interior frente a la realidad exterior, la tendencia a lo simbólico y sensorial, etc. Tal y como señala Bernardo Gicovate en su ensayo titulado *La poesía de Juan Ramón Jiménez*: «De la decadencia de fin de siglo, a la cual permanece la poesía simbolista, le vienen los intereses nuevos por las sinestesias, las imágenes vagas, los colores de esfumino y, también, la decisión.» [GICOVATE, 1973: 71]. Sin embargo, Juan Ramón no se limitó a trasladar el simbolismo francés a la poesía española, sino que supo adaptarlo y hacerlo suyo¹⁴⁸.

El poeta se rebeló en contra del arte deshumanizado que defendían los simbolistas franceses y se propuso re-humanizar la literatura creando una poesía en la que prevalece el sentimiento. Pedro Salinas se une a este modo juanramoniano de entender la poesía según el cual la modernidad poética no debe traducirse en un afán deshumanizador, sino todo lo contrario.

¹⁴⁸ Como bien advierte Gustavo Correa en su artículo «El otoñado de Juan Ramón Jiménez»: «El simbolismo desemboca en una actitud nihilista, por cuanto la arquitectura del poema sólo conducía a la intuición de la nada y el vacío. Juan Ramón, y con él otros poetas españoles de la vertiente simbolista, entre los cuales se encuentran Pedro Salinas y Jorge Guillén, imprimieron un movimiento reversible a dicha tradición nihilista convirtiéndola en un proceso lírico e intelectual de afirmación. El poder creador de la palabra pasa, así, a ser un instrumento de aprehensión del universo, y la poesía se constituye en vía de conocimiento y de exploración de los contenidos afirmativos de conciencia.» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981:141-142].

Por todo ello, más allá de plantearnos si Salinas imita al maestro o bien se inspira en sus poemas, a lo largo de este capítulo nos proponemos estudiar en qué medida el universo poético juanramoniano se ve reflejado en la obra poética de Pedro Salinas. Ahora bien, somos conscientes de que el concepto de universo poético, tan utilizado en los ámbitos literarios, puede resultar algo ambiguo; por universo poético entendemos una determinada concepción de la poesía que viene dada por la fidelidad a una voz propia o a una tradición, así como por el uso de un lenguaje poético concreto, el conocimiento de la realidad exterior por parte del poeta y su voluntad de interpretar dicha realidad, la capacidad de recrear atmósferas poéticas sugerentes, la recurrencia a unos símbolos poéticos recurrentes, el compromiso con unos determinados valores, etc. A fin de poder estudiar todos estos aspectos, a lo largo de este capítulo analizaremos los tres temas poéticos que mayor presencia tienen en los versos de Juan Ramón y de Pedro Salinas. Ello nos permitirá comparar y establecer relaciones de semejanza u oposición entre el universo poético de Juan Ramón y el de Salinas. Los principales bloques temáticos a los que nos referiremos son tres: la naturaleza, el amor y el nominalismo.

Como veremos, dichos bloques engloban, a su vez, múltiples subtemas. Así, por ejemplo, al hablar de la naturaleza, nos referiremos inevitablemente al conflicto que se establece entre el mundo interior y el mundo exterior; al analizar el tema del amor, haremos alusión, entre muchos otros aspectos, a la tensión que se da entre el plano físico y el plano espiritual; y cuando tratemos el tema del nominalismo aludiremos al papel del poeta como creador-dios.

Un análisis exhaustivo de los principales motivos temáticos que conforman el universo literario de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas nos permitirá aproximarnos al pensamiento poético de ambos autores y a su personal modo de entender la poesía como un camino hacia la desnudez y una vía de acceso a lo esencial. Asimismo, será determinante para sentar las bases sobre las cuales poder analizar la influencia de la poética juanramoniana en los versos de Pedro Salinas.

V.II: EL TEMA DEL PAISAJE Y DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y DE PEDRO SALINAS

V.II.I.: LA NATURALEZA EN LOS VERSOS DE JUAN RAMÓN

V.II.I.a.: Evolución del tema de la naturaleza en la primera etapa de la poesía juanramoniana: etapa sensitiva (1898-1916)

Si bien Juan Ramón Jiménez solía afirmar que los temas de su poesía eran fundamentalmente tres: la muerte, la mujer y la obra, hay otro tema que tiene una presencia constante en sus versos: el tema de la naturaleza y del paisaje. De hecho, muchas veces el tema de la naturaleza se fusiona con estos tres temas centrales de su poética.

En los versos juanramonianos, el paisaje se presenta como un espacio íntimo y plenamente interiorizado; no estamos, por lo tanto, ante una naturaleza confidente, sino ante una naturaleza que consigue mimetizarse a la perfección con el estado anímico del poeta. Así pues, para nuestro autor, la naturaleza es una fuente de inspiración poética, pero no es sólo eso, sino que es también el mejor reflejo posible de su mundo interior.

- o ***Rimas (1902), Arias Tistes (1903) y Jardines lejanos (1904)***

Ya en los poemas de *Rimas* (1902), el tema de la naturaleza adquiere un gran protagonismo. Los diferentes elementos del paisaje, tales como: el campo de Moguer¹⁴⁹, el mar, el jardín, el crepúsculo, entre otros, actúan como correlato

¹⁴⁹ Como bien advierte Gilbert Azam en su libro titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*, el pueblo de Moguer es para Juan Ramón un pueblo íntimo, el pueblo de su infancia y de sus recuerdos: «Para Juan Ramón, su pueblo está en él, más no fuera de él [...] Juan Ramón experimenta un sentimiento de armonía y la revelación de una permanencia y una profunda

directo de la conciencia atormentada del poeta, y de ahí que en estos versos de Juan Ramón predominen los paisajes tristes, melancólicos y dolientes. Estamos, por lo tanto, ante un paisaje que, más que descriptivo, resulta anímico; un paisaje que acompaña al poeta y dialoga con él en una comunicación permanente con su mundo espiritual.

Profundamente influenciado por los poetas simbolistas franceses¹⁵⁰, Juan Ramón refleja en *Rimas* una naturaleza pictórica cargada de sensaciones y sentimientos que se transmiten directamente a su alma: («¡Qué fría dejó mi alma/ aquel despertar de invierno!») [JIMÉNEZ, 2005: 82] y de matices: («y la nostalgia de mayo/ de esta tarde, sus serenos/ matices primaverales/ y sus íntimos misterios») [JIMÉNEZ, 2005: 54].

Así, tal y como hicieron los poetas simbolistas, Juan Ramón poetiza sobre los *íntimos misterios* de la naturaleza; es decir, sobre esas secretas y misteriosas correspondencias que se dan entre los elementos naturales y que, en última instancia, son reflejo de un orden superior que va más allá de lo material: el alma del mundo.

La dimensión mágica o trascendente de esta realidad, se evidencia en los versos del poemario *Rimas*:

No es terror, no es tristeza
 esa sombra que vaga;
 es la hermosura de lo viejo, la esencia
 que en el mundo dejaron otras flores, la música
 de otras liras, la ronda de las áureas bellezas

identidad. Moguer no es para él una existencia, sino un ser que se confunde con su infancia y que, al igual que ella, goza de todas sus virtudes en su pureza original») [AZAM, 1983: 43]

¹⁵⁰ Juan Ramón Jiménez compuso el poemario durante su estancia en el sanatorio Castel d'Andorte, cerca Burdeos, donde el poeta estuvo internado como consecuencia de una fuerte crisis nerviosa motivada por el repentino fallecimiento de su padre. Fue allí donde Juan Ramón conoció e hizo amistad con el doctor Lalanne, quien le hospedó en su casa. A través de la biblioteca personal del doctor Lalanne, Juan Ramón tuvo la oportunidad de leer y conocer en profundidad la obra de los principales poetas simbolistas, en particular los poemarios de Paul Verlaine y de Mallarmé.

que se van; es la vida que respira muerte,
es la luz de la niebla...

La dulcísima luna ha embriagado el jardín
con sus besos de sueño y de amor. Por las sendas
hay suspiros, sonrisas y canciones... ¡distantes
armonías; ¡hay almas!

[JIMÉNEZ, 2005: 33]

Ahora bien, aunque la influencia de la poesía simbolista francesa¹⁵¹ es innegable, hay en *Rimas* una voz que resuena con mayor fuerza que ninguna otra, la de Gustavo Adolfo Bécquer¹⁵² (1836-1870). De hecho, el propio poeta reconoció que el poemario, compuesto íntegramente en Burdeos, fue escrito como una reacción al modernismo de sus primeras obras y un regreso a la

¹⁵¹ Más allá de las influencias del impresionismo sensorial, resulta especialmente significativa la influencia que sobre Juan Ramón Jiménez ejerce Jean Moréas. Hacia 1913, nuestro autor descubre la poesía de Moréas y esto le lleva a comprender un aspecto del simbolismo que pocos habían advertido: el orgullo del creador. Como bien señala Bernardo Gicovate: «Jiménez descubrió en el simbolismo una revaloración de la creación poética [...] La actitud de Jiménez a este respecto es bien conocida; sus teorías y su práctica que supeditan lo vivido a lo creado, la naturaleza a la poesía, lo concreto al pensamiento, son partes del patrimonio corriente del que piensa en español. » [GICOVATE, 1973: 87].

¹⁵² Afortunadamente, son muchas las fuentes de las que disponemos a la hora de aproximarnos a una posible definición de lo que es la poesía según Bécquer. El autor sevillano fue sin lugar a duda un artista inspirado, pero también un autor profundamente consciente que reflexionó sobre el hecho poético y dejó constancia de sus reflexiones en su producción, tanto en verso como en prosa. Así, a través de sus *Rimas*, de las *Narraciones* y también de sus ensayos sobre poesía, podemos llegar a formarnos una visión muy clara sobre cuál es su concepción del poema. De hecho, la reflexión sobre qué es la poesía es precisamente el eje vertebrador de una de sus obras claves: *Cartas literarias a una mujer*. Es en este libro donde Bécquer establece una identificación directa entre poesía y mujer; así, en la carta inicial leemos: «¿Qué es poesía? Poesía eres tú [...] La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto» [BÉCQUER, 1995: 351]. Asimismo, en la segunda carta Bécquer retoma nuevamente esta idea: «Tú [la mujer] eres la más bella personificación del sentimiento, y el verdadero espíritu de la poesía no es otro» [BÉCQUER, 1995: 353] y en la tercera carta, leemos: «[La poesía son] todos aquellos fenómenos inexplicables que modifican el alma de la mujer cuando despierta al sentimiento y la pasión» [BÉCQUER, 1995: 359]. Esta identificación directa entre poesía y mujer se convertirá en una constante en los poemas de Juan Ramón Jiménez y en los de Pedro Salinas.

poesía de Bécquer. Allen W. Phillips, en su ensayo titulado «Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez», escribe a propósito de *Rimas*: «Lo mismo Jiménez que Antonio Machado hacia la misma época fueron desnudándose y, al distanciarse de un solo aspecto de la poesía del maestro Darío, se acercaron fatalmente a la de Bécquer y al intimismo lírico.¹⁵³» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 107].

En efecto, el autor de *Rimas y Leyendas* es, sin lugar a duda, uno de los principales referentes de la modernidad poética en España. El mérito de dicho poeta radica en haber sido capaz de concebir lo que él mismo denomina *poesía de los poetas*:

Una poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía¹⁵⁴.

Con esta definición de la poesía, el poeta sevillano inicia la senda de la poesía pura y se convierte en un precedente clave de la concepción poética juanramoniana a la que luego se adscribirán los poetas del 27, entre ellos Pedro

¹⁵³ En la misma línea que Aurora de Albornoz, Jorge Urrutia, en el prólogo a su edición de los apuntes juanramonianos recopilados en el volumen *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, escribe: «Juan Ramón y Antonio Machado, saben bien que la poesía debe caminar por el desentrañamiento de lo íntimo. Pero no importa sólo desentrañar, sino cómo se consigue el desentrañamiento. La poesía es, al fin y al cabo, un problema de lenguaje. Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado encuentran, fundamentalmente en la poesía en lengua francesa de los últimos veinte años del siglo XIX, muy especialmente en la de Verlaine, pero también en la poesía popular española, en la de los místicos y en la evolución de la poesía española decimonónica, un procedimiento adecuado: el símbolo» [URRUTIA, 1999: 12].

¹⁵⁴ Prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer a *La Soledad* de Augusto Ferrán. Consultado en Cervantes Virtual: <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena.htm> (21/6/16).

Salinas¹⁵⁵. Frente a los excesos modernistas, Bécquer defiende ese ideal de poesía formalmente sencilla y depurada, breve y tradicional.

Gustavo Adolfo Bécquer es el primer poeta que establece una relación directa entre poesía y naturaleza. El autor considera que la poesía es inmortal porque nace de la naturaleza misma, de todo cuanto ha sido creado, por eso: («Mientras haya en el mundo primavera / habrá poesía») [Rima IV]. Así, la poesía es todo cuanto es inefable: es la belleza¹⁵⁶, es el sentimiento, es la emoción, y es, en definitiva, todo aquello que mantiene viva la pugna entre cerebro y corazón. Hay poesía en una mirada, en una sonrisa, en un beso; pero también en un atardecer, en el fluir del agua o en el cantar de un pájaro. Por lo tanto, afirmar que la poesía existe en todo lo creado, supone, a su vez, afirmar que tiene una existencia libre e independiente a la del poeta que la percibe. Para Bécquer, la poesía es sustancia inicial en tanto que posee una existencia objetiva e independiente del poeta que capta: la poesía vive con autonomía óptica, trasciende al ser y abarca la totalidad del universo creado, de modo que: («Podrá no haber poetas en el mundo/ pero siempre habrá poesía») [Rima IV]. Tal y como advierte Rafael de Balbín: «Para Bécquer la realidad poética, una vez creada, es mucho más que el reflejo o la sombra de una personalidad humana» [BALBÍN: 1969, 24].

La función del poeta no es, por lo tanto, la de crear la poesía, sino la de extraer de la naturaleza la esencia poética que en ella se oculta. La naturaleza, por su parte, dialoga con el poeta y le ayuda a alumbrar los misterios de la vida, la fuerza espiritual presente en todo lo creado. Así pues, la naturaleza no sólo participa activamente de los sentimientos del poeta, sino que, además, es una

¹⁵⁵ No es gratuito el hecho de que el tercer poemario que compone la célebre trilogía amorosa de Salinas lleve por título *Largo Lamento*; un título que, tal y como advierte Jorge Guillén en el prólogo a *Poesías Completas*, proviene de uno de los versos de Bécquer, que aparece concretamente en la rima XV: («Largo lamento, del ronco viento»).

¹⁵⁶ Tal y como advierte Gilbert Azam en su ensayo titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*: «[Bécquer] piensa que la Belleza es el único dominio legítimo de la poesía, que la contemplación de dicha Belleza debería bastar para colmarnos de un placer que no procede del intelecto, ni del corazón sino del alma, aquella alma que en la música está más cerca del desenlace final por el que viene luchando, cuando está inspirada por el sentimiento poético; la creación de la Belleza suprema.» [AZAM, 1983: 125]

fuerza creadora y transformadora capaz de alumbrar dichos sentimientos. Así, en la rima X, leemos:

Los invisibles átomos del aire
 en derredor palpitan y se inflaman,
 el cielo se deshace en rayos de oro,
 la tierra se estremece alborozada,
 oigo flotando en olas de armonía
 rumor de besos y batir de alas,
 mis párpados se cierran... ¿qué sucede?
 -¡Es el amor que pasa!

Los poemas del primer poemario juanramoniano, *Rimas*, evidencian esta misma concepción becqueriana de la naturaleza entendida como una potencia capaz de alumbrar esos sentimientos universales que son, a su vez, los sentimientos más íntimos del poeta. Por lo tanto, no se trata únicamente de establecer un simple paralelismo entre el mundo interior y sentimental del poeta y los fenómenos de la naturaleza: («Y mi corazón helado/ con la nieve del recuerdo») [JIMÉNEZ, 2005: 93]; («¡Qué fría dejó mi alma/ aquel despertar de invierno!») [JIMÉNEZ, 2005: 82]; sino también de canalizar las propias emociones a través de una naturaleza que acaba convirtiéndose en un camino de introspección y de conocimiento interior.

Así, en los poemas que Juan Ramón incluye en *Rimas*, vemos como la naturaleza consuela al yo poético: («El cielo azul manda un rayo/ de su sol a mi ventana, / y el dulce rayo de sol/ quiere secarme las lágrimas») [JIMÉNEZ, 2005: 19]; al tiempo que le acompaña y guía sus pasos: («Mar adentro voy llorando, / y el mar, llorando, me lleva») [JIMÉNEZ, 2005: 98]. Es tal el vínculo entre la naturaleza y el poeta que incluso llegan a fusionarse: («¡Hay primavera en la noche, / en mi cuerpo hay primavera») [JIMÉNEZ, 2005: 27].

Nuestro autor, inspirado por los versos becquerianos, se pasea por una naturaleza llena de presencias fantasmagóricas que pueblan su soledad: («Por las sendas/ hay suspiros, sonrisas y canciones... ¡distantes/ armonías; hay almas!») [JIMÉNEZ, 2005: 33]; («Los jardines están llenos de visiones;/ hay visiones en mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 41].

Pero no sólo la naturaleza, que de por sí es dinámica, cobra vida en los versos de Juan Ramón, sino que incluso algo tan estático y cerrado en sus formas como es un castillo o una iglesia aparece vivificado a ojos del poeta. Encontramos en los versos de *Rimas* imágenes netamente románticas, es el caso del poema «Castillo», donde leemos: («El alma del castillo fue surgiendo./ Era el alma viviente entre la sombra [...] Una luna de plata iluminaba/ la niebla de mortecina de los sueños;/ palpitaba la vida entre la sombra,/ todo era paz, dulzura y silencio») [JIMÉNEZ, 2005: 44-46]; y en el poema titulado «A mis penas»: («Me perdí en la penumbra de la iglesia; su honda/ vaguedad de misterios me llamó con amor») [JIMÉNEZ, 2005: 95] La huella de Gustavo Adolfo Bécquer en estos versos de Juan Ramón resulta innegable: el poeta de Moguer considera que la obra becqueriana es el puente necesario entre la poesía mística española y él mismo.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una naturaleza dinámica, poblada de almas capaces de ver, de oír e incluso de hablar en susurros; almas que encarnan sentimientos, esos mismos sentimientos que invaden el mundo interior del poeta, y de ahí que Juan Ramón se sienta acompañado e incluso amado por ellas. Así, en el poema que lleva por título «Paisaje», leemos: («Oigo una voz distante que llorando me llama») [JIMÉNEZ, 2005: 80]. Por lo tanto, son espíritus que calman la soledad del poeta y que le ayudan a alcanzar un estado de sensibilidad suprema; sin embargo, a veces dichos espíritus se tornan amenazantes e incluso llegan a infundir temor: («en la sombra me amenazan mil espectros») [JIMÉNEZ, 2005: 41]. Pese a ello, el poeta no desiste en su afán por perseguir estas almas que se esconden en la naturaleza porque sabe que ellas, en susurros, le comunicarán la esencia de lo poético. Así, tal y como hiciera Bécquer, Juan Ramón anima a los poetas a estar atentos a lo que los espíritus quieren comunicar: («Yo amo a los soñadores cuyas almas/ tienen sus ojos a la

nada abiertos, / esperando que pasen las quimeras/ para brindarles vida y sentimiento.») [JIMÉNEZ, 2005: 45].

Estamos viendo cómo, tanto Bécquer como Juan Ramón Jiménez, parten de la creencia de que todos los elementos que conforman la naturaleza hablan un lenguaje que es preciso descifrar si se quiere llegar a un conocimiento profundo del mundo; así pues, en dos de los poemas incluidos en *Rimas*, leemos: («¡Cómo cae la bruma en el alma,/ ¡qué tristeza de vagos misterios/ en sus nieblas heladas esconden/ esas tardes sin sol ni luceros») [JIMÉNEZ, 2005: 29]; («Y cantan los pájaros y cantan los niños y las brisas cantan./ ¡Ay, tanta alegría/ destroza mi alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 64]. Sin embargo, hay veces en las que este lenguaje secreto resulta indescifrable incluso para el propio poeta: («Parece que las estrellas/ compadecidas me hablan;/ pero como están tan lejos, / no comprendo sus palabras.») [JIMÉNEZ, 2005: 31]. Este es, en definitiva, el principal reto que debe asumir todo poeta: ser capaz de dar nombre a lo que, hasta el momento era incomprensible y, por consiguiente, inenunciable.

La noche, asociada siempre a un estado de tristeza y de melancolía, tiene un importante valor simbólico en el poemario. Ese momento del día en el que salen a la luz las sombras y las luces espectrales es también el momento en el que el corazón melancólico del poeta encuentra refugio y consuelo: («Tibia noche, perfumada/ de jazmines, ¡por qué llenas/ mi corazón solitario/ de dolor y de tristeza.») [JIMÉNEZ, 2005: 21]; («Está la noche tan clara, / tan dulcemente serena, / que mi corazón sonrío/ en su infinita tristeza») [JIMÉNEZ, 2005: 25]. Este último verso pone de manifiesto la complacencia de Juan Ramón en su propio sufrimiento. Como bien señala Allen W. Phillips:

En la poesía de *Rimas*, Juan Ramón se complace evidentemente en sus eternas lágrimas y en sus penas de vivir. Goza más con ellas, siempre sus fieles amigas, que con las alegrías; el solitario poeta se entrega con resignación a este dolor embellecido. También son de raíz romántica los otros motivos suyos: las mujeres muertas en la flor de la vida, los amores lejanos o soñados, los besos dulces e inocentes, las hojas secas y las flores marchitas. El poeta, triste y solo con la pena de su alma, oye en el crepúsculo las romanzas melancólicas de un viejo piano o recuerda con emoción las quejas de las esquilas pueblerinas.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 108]

Durante la noche, el alma del poeta se serena y descansa: («Conmigo duermen mis penas/ por la noche, fatigadas/ de la lucha que en el día/ sostuvieron con mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 74]. Por el contrario, el amanecer, imagen de alegría y vitalidad, hiere al autor porque no entiende cómo la creación entera puede permanecer tan ajena a su dolor: («y cantan los pájaros y cantan los niños y las brisas cantan. / ¡Ay, tanta alegría/ destroza mi alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 64].

Junto al simbolismo de la noche, el agua está dotada de un gran protagonismo en el poemario: la fuente, el lago, el mar y la lluvia actúan como correlato del alma del autor y se funden con su conciencia atormentada: («Formado por sus lágrimas/ con márgenes de espinas,/ un lago guarda el hombre/ el lago del dolor») [JIMÉNEZ, 2005: 80]; («Mar adentro voy llorando,/ y el mar, llorando, me lleva,/ aburrido de la vida/ y de sus largas tristezas») [JIMÉNEZ, 2005: 97].

En definitiva, en *Rimas* advertimos como el ensimismamiento fruto de la observación atenta del entorno natural engendra en Juan Ramón un pensamiento reflexivo que, unido a la capacidad intuitiva del poeta, le permite avanzar hacia el descubrimiento de la realidad trascendente que subyace tras lo aparente. La observación se descubre, pues, como la vía de acceso al mundo de las esencias. Ya en «Las tardes de enero», uno de los poemas iniciales de *Rimas*, encontramos este aspecto ejemplificado:

Va cayendo la noche; la bruma
ha bajado a los montes el cielo;
una lluvia menuda y monótona
humedece los árboles secos.

El rumor de sus gotas penetra
hasta el fondo sagrado del pecho,
donde el alma dulcísima esconde
su perfume de amor y recuerdos.

[JIMÉNEZ, 2005, 29]

Solo, en medio de la oscuridad de la noche, el poeta escucha el monótono sonido de la lluvia al caer y, de repente, un halo de tristeza invade su alma. Es

entonces cuando se da cuenta de que la lluvia no sólo ha alimentado a los árboles secos, sino que también ha penetrado *hasta el fondo sagrado del pecho*, despertando su memoria y avivando tristes recuerdos que creía olvidados.

La mirada, que inicialmente se proyectaba sobre lo exterior, se ha interiorizado y ha acabado generando un estado poético en el alma del autor. Se ha producido, por lo tanto, una simbiosis perfecta entre la naturaleza y el mundo íntimo de Juan Ramón.

Lo mismo sucede en «Nocturno», uno de los más conocidos poemas de Juan Ramón Jiménez. En este poema la mirada del joven poeta se dirige hacia unos árboles que, pese a estar en la más absoluta quietud, desprenden vida y humanidad:

Los árboles no se mueven;
es tan humana su calma,
que así parecen más vivos
que cuando *ajitan* las ramas.

La quietud, la detención del movimiento -y por consiguiente también del tiempo-, es esencial para que el poeta encuentre ese estado de paz interior que tanto ansía y que le permitirá entablar contacto con el alma de los distintos seres. Estos versos de Juan Ramón Jiménez recuerdan al poema «Hermosura», de Miguel de Unamuno, ya que ambos autores identifican la idea de movimiento con todo cuanto es fugaz y temporal; por el contrario, la quietud y el reposo se asocia con lo eterno.

Con luz inmoble;
Inmoble se halla todo.
El agua inmoble,
Inmóviles los álamos,
quietas las torres en el cielo quieto.
Y es todo el mundo;
detrás no hay nada.
Con la ciudad enfrente me hallo solo
y Dios entero
respira entre ella y yo toda su gloria.
El tiempo se recoge.

El poemario que sigue a *Rimas* lleva por título *Arias Tristes* y fue publicado en 1903. Tal y como el propio título nos indica, el tono melancólico de *Rimas* se

mantiene en este segundo poemario escrito por Juan Ramón; asimismo, el tema de la naturaleza sigue teniendo un protagonismo casi absoluto. En palabras de Palau de Nemes:

Los poemas de la primera y segunda parte¹⁵⁷ de *Arias tristes* tienen que ver predominantemente con el paisaje, y este paisaje es como el de los alrededores del sanatorio del Rosario, de las afueras de Madrid, y de la Sierra del Guadarrama. En la primera parte el paisaje es diurno, triste y a veces lluvioso; en la segunda es un paisaje nocturno de lunas blancas, también triste.

[PALAU DE NEMES, 1974: 240]

Lejos de disminuir, el pesimismo, ya presente en las páginas de *Rimas*, aumenta considerablemente en este segundo poemario. Juan Ramón se abandona por completo a su profunda tristeza: («Yo tengo mucha tristeza/ y pienso en alguien, en alguien/ que vive en el mundo, un alma/ que nunca vendrá a besarme») [JIMÉNEZ, 2005: 193]. Es una tristeza catártica, en cierto modo complaciente y consoladora, a la que el poeta no desea renunciar porque le permite alcanzar un estado superior de sensibilidad poética.

Tal y como sucedía en *Rimas*, la naturaleza, sobre todo el espacio privado del jardín crea la atmósfera adecuada para que Juan Ramón pueda sumergirse libremente en su pesar. Citando algunos ejemplos: («veo/ temblar a las hojas secas, / y los jardines enfermos/ se inundan para mi alma/ de músicas y aleteos») [JIMÉNEZ, 2005: 168]; («la luna camina muerta, / sin luz, sin besos ni lágrimas/ amarilla entre la niebla») [JIMÉNEZ, 2005: 192]. En palabras de Graciela Palau de Nemes: «La misma nostalgia que aparece en los poemas de amor está en las descripciones del paisaje, impregnando de la tristeza del poeta que identifica con el paisaje sus sentimientos de soledad, muerte, sufrimiento, belleza» [PALAU DE NEMES, 1974: 248]. En efecto, se produce una identificación plena entre la tristeza del poeta y la propia naturaleza, una naturaleza que, a pesar de todo,

¹⁵⁷ El poemario *Arias Tristes* presenta una estructura tripartita; consta de tres secciones que llevan por título: «Arias otoñales», «Nocturnos» y «Recuerdos sentimentales». Son muchos los poemarios juanramonianos que siguen esta estructura tripartita típicamente petrarquista, entre ellos: *Jardines lejanos*, *Elegías*, *La soledad sonora*, *Pastorales*, *Sonetos espirituales*, *Piedra y cielo* y *Belleza*.

aparece descrita como amiga: («Los árboles son amigos/ de mi alma, y se diría/ que tienen para mi alma/ no sé qué copas idílicas») [JIMÉNEZ, 2005: 187].

La identificación entre tristeza y naturaleza es tal, que Juan Ramón llega a asociar directamente a la naturaleza con la muerte, una muerte que define en términos de descanso y liberación: («Yo me moriré, y la noche/ triste, serena y callada, / dormiré en el mundo a los rayos/ de su luna solitaria») [JIMÉNEZ, 2005: 203]. La alusión a la propia muerte es un tema recurrente en la primera etapa de la poesía juanramoniana. Antonio Vilanova, en su libro *Poesía española del 98 a la posguerra*, advierte como es precisamente este temor constante a la muerte lo que priva al poeta del goce del amor y de la vida: «Es evidente que es el miedo a la muerte lo que aparta a Juan Ramón del amor y la vida, del deseo y la carne, y de todo cuanto dependa de su existencia física.») [VILANOVA, 1998: 99].

Sin embargo, a pesar de este constante sentimiento de tristeza, la belleza es otra de las notas que predominan en la naturaleza descrita por Juan Ramón. Nos encontramos ante un paisaje en el que abundan los árboles altos y frondosos, los campos, los valles verdes y floridos, los ríos caudalosos y las noches esteradas; de hecho, como bien señala Ricardo Gullón:

Subsiste la impresión de nostalgia, y la ambigüedad en los sentimientos provocados por la hermosura del mundo, porque esa belleza es también un enigma, expresión de un misterio que el hombre nunca podrá desentrañar. La tristeza y la alegría se funden hasta cierto punto; el triste se consuela con la belleza y cuenta con ella para transfigurar y sublimar su sentimiento.

[GULLÓN, 1960:109]

En efecto, aunque el adjetivo «triste» aparece de manera recurrente en casi todos los poemas referidos a la naturaleza, se asocia siempre a un estado de sueño o ensoñación que viene motivado por la propia belleza del paisaje¹⁵⁸:

¹⁵⁸ El 24 de enero de 1904, José Martínez Ruiz (Azorín) publicó en el segundo número de la revista *Alma española* un artículo titulado «Poesía». En dicho artículo, el novelista español escribió a propósito del poemario *Arias Tristes*: «Juan R. Jiménez es quizás, entre toda esta generación, el más recogido sobre sí mismo, el más puro y el más efusivo en sus amores a la Belleza. Es el poeta de las delicadezas, de los gestos imperceptibles, de las tonalidades suaves, del ritmo callado y sugestivo, de los detalles diminutos que nos revelan de pronto el alma de las cosas. ¡El alma de las cosas! Sólo los poetas y los filósofos poseen el secreto de encontrarlas

(«Y esa luz de ensueño y oro/
que muere en las hojas secas,/ alumbr
a en mi corazón/
no sé qué vagas tristezas») [JIMÉNEZ, 2005: 182]; («El valle tiene un
ensueño/
y un corazón;
sueña y sabe/
dar con su sueño un son triste/
de flautas y de cantares») [JIMÉNEZ, 2005: 172].

Ahora bien, el paisaje no sólo crea el ambiente propicio para la ensoñación del poeta, sino que, además, es capaz de soñar por sí mismo: («Es un paisaje sin voces/
triste paisaje que sueña, /
con sus álamos de humo/
y sus brumosas riberas») [JIMÉNEZ, 2005: 169]. A lo largo del poemario, el álamo, por su simbolismo funerario, se asocia con la tristeza y con el deseo de muerte; por ello, la imagen de dicho árbol, envuelto en niebla y en misterio, está muy presente en los versos de *Arias tristes*: («Y en la ribera olvidada,/ llena de vago misterio,
parecen humo flotante,
los blancos álamos secos») [JIMÉNEZ, 2005:176]; («Éramos sombras de niebla/
en la tristeza del campo,
sombras vagas que escuchaban/
al ruiseñor de los álamos») [JIMÉNEZ, 2005:192]. Esta idea, la de escuchar a los árboles, es constante en todo el poemario: hay que escuchar a los árboles porque, en su lenguaje misterioso, tratan de comunicarse con el alma del poeta: («Quiso mi alma el secreto/
de la arboleda fantástica;/
llega... el secreto se ha ido/
a otra arboleda lejana») [JIMÉNEZ, 2005: 219]. Este secreto que el alma lucha por descifrar es precisamente el objeto de los poemas de Juan Ramón.

Como no podría ser de otro modo, la ensoñación del poeta trae consigo la aparición de sombras misteriosas, seres extraños y presencias que podrían definirse como fantasmagóricas:

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

en el caos ruidoso y frívolo de la vida, y de mostrarnos como una partícula de ella en sus ensueños».

sin atreverme a abrir, veo
ese siniestro fantasma
que me hace ronda en silencio.

[JIMÉNEZ, 2005: 210]

El poeta, siente desfilar en su interior fantasmas, seres incorpóreos y confusos que pugnan por salir a la luz. Estos espíritus, portadores de emociones y de sentimientos, se adueñan de la mente del poeta y reclaman materializarse por medio de la palabra¹⁵⁹: («Hay visiones en la fuente, / hay suspiros, hay fragancias») [JIMÉNEZ, 2005: 211]; («Mi sombra extiende los brazos/ y sonrío, y se levanta.../ y yo he pensado: esta sombra.../ ¿será esta sombra mi alma?») [JIMÉNEZ, 2005: 211]. En estos versos en los que Juan Ramón nos habla de la aparición de estos seres evanescentes y fantasmagóricos, los versos de Gustavo Adolfo Bécquer se hacen nuevamente muy presentes: («Negros fantasmas,/ nubes sombrías,/huyen ante el destello/ de la luz divina¹⁶⁰»), leemos en la Rima LXXXIII; y en la conocida Rima XI, la mujer ideal becqueriana aparece descrita en unos términos muy semejantes a los que bien podría usar Juan Ramón: («Yo soy un sueño, un imposible,/ vano fantasma de niebla y luz;/ soy incorpórea, soy intangible/ no puedo amarte»).

Junto a esta influencia becqueriana, las descripciones paisajísticas presentes en los versos de *Arias Tristes* mantienen claros tintes impresionistas: («El cielo gris y violeta/ de la tarde fría daba, / no sé qué ensueño al jardín/ sin amor y sin fragancia») [JIMÉNEZ, 2005: 170].

¹⁵⁹ El siguiente aforismo de Ideología refleja a la perfección este aspecto: «No se debe escribir en el idioma de las palabras, sino en el de los sentimientos.» [JIMÉNEZ, 1990: 81].

¹⁶⁰ Las nubes tienen una importancia fundamental en la concepción de la poesía pura. juanramoniana Tal y como el propio autor advierte en *Vida*: «El primer afán de poesía pura, con la vaguedad que eso entonces significaba para mí, me lo dieron unas nubecillas rosas y doradas -borreguitos decía mi madre-, que todas las tardes se encendían en el cenit.» [JIMÉNEZ, 2014: 211]; «La primera ansia de poesía pura recuerdo que me la dieron, a mis quince años, unas nubes rosas que sobre mi pueblo se desvanecían una tarde de oro, en el azul. Yo quería hablar con ellas, sin relacionarlas con nada, de ellas sólo, con color y música de ellas; algo muy tenue, muy puro, sin palabras, fugaz. ¡Qué lucha! Miraba y miraba las nubes y luego quería que el papel fuese el cielo y mi poesía las nubecillas. No recuerdo ya los versos, pero recuerdo, entre el papel y mis ojos, el color, la luz, el ideal.» [JIMÉNEZ, 2014: 212].

En definitiva, en *Arias Tristes* Juan Ramón nos presenta una naturaleza que, pese a presentarse en toda su belleza, inspira un profundo sentimiento de tristeza y de melancolía. Estamos ante una naturaleza humanizada, cómplice y amiga, que acompaña al poeta en su dolor, al tiempo que enmarca sus momentos de ensoñación poética. Por lo tanto, como no podría ser de otro modo, la luna, novia blanca y principal confidente del yo poético, está muy presente en los versos del poemario: («Luna, mis lágrimas son/ para ti, para ese encanto/ -visión, sombra, novia blanca-/ que mi pobre corazón/ marchito no sabe cuándo») [JIMÉNEZ, 2005: 179]; («Y esta noche que sufro y que pienso/ libertar de esta carne a mi alma,/ me he quedado mirando a la luna/ a través de las finas acacias») [JIMÉNEZ, 2005: 208]; («Después de mirar la luna/ he cerrado mi ventana;/ fuera se queda la noche/ con su lumbre verde y blanca») [JIMÉNEZ, 2005: 221]. La presencia constante de este astro opaco en los versos de Juan Ramón se debe a que la luna ejerce, a nivel anímico, una importante fuerza propulsora.

Así, como bien señala Gilbert Azam en su libro titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*, la atracción que ejerce la luna sobre Juan Ramón: «No corresponde a una actitud pasiva sino activa y tersa. No sólo supone inspiración sino aspiración, impulso hacia algo que le supera, le exalta, le consuela y finalmente le causa alegría» [AZAM, 1983: 159]. En efecto, en la primera etapa de la poesía juanramoniana, la luna no sólo representa la belleza y el misterio, sino que crea un estado de inspiración lírica que impulsa al poeta a avanzar hacia el hallazgo de la esencia de lo real.

La naturaleza descrita en *Jardines Lejanos*, poemario que Juan Ramón publica en 1904, un año después de haber publicado *Arias Tristes*, presenta una clara continuidad respecto al poemario anterior. De nuevo, nos encontramos con tristes crepúsculos: («Crepúsculo triste con,/ estrellas verdes») [JIMÉNEZ, 2005: 344]; jardines melancólicos: («yo estoy solo, y el jardín/ melancólico y enfermo,/ es, a la luna, un jardín/ de pesadilla o de cuento») [JIMÉNEZ, 2005: 381] y apariciones fantasmagóricas: («músicas de otoño, llantos/ sin saber por qué, calladas/ tristezas que tienen nieve/ y espinas... no sé... fantasmas/ de cosas que nunca han sido...») [JIMÉNEZ, 2005: 387]. Asimismo, en los poemas de *Jardines lejanos*, vivimos el drama de la conciencia atormentada de un yo poético

que se debate entre los placeres carnales que ofrecen los jardines galantes: («La primavera me pone/ siempre más roja la boca») [JIMÉNEZ, 2005: 347]; la paz, serenidad y el deseo de espiritualidad que evoca la quietud de los jardines místicos: («Los árboles no se mueven¹⁶¹; / todo está en éxtasis: quietos/ están los dulces cristales/ de las fuentes») [JIMÉNEZ, 2005: 381], («Todo estaba mirando las bellas/ ilusiones del sueño del mundo.../ Como yo siempre hablé a las estrellas/ y el silencio era azul y profundo») [JIMÉNEZ, 2005: 405]; y la tristeza honda y complaciente que le inspiran los jardines dolientes: («Estas tardes, cuando mueren,/ parecen que lloran y hablan.../ Yo siempre he dejado abiertos/ mis balcones a las lágrimas») [JIMÉNEZ, 2005: 435].

El yo atormentado del poeta, busca amparo en el paisaje, un paisaje íntimo y personal con el que Juan Ramón consigue comunicarse de forma directa y afectuosa: («Tú siempre estarás florido/ a la paz de mi canción;/ no sabrás lo que es olvido, / jardín de mi corazón») [JIMÉNEZ, 2005: 404]. En efecto, el espacio del jardín consigue representar a la perfección el mundo íntimo del poeta, por lo que aparece descrito como un refugio: («Cuando nieva y cuando llueve, / mi jardín sabe curarme/ de la lluvia y de la nieve») [JIMÉNEZ, 2005: 389].

Tal y como sucedía en *Arias Tristes*, en *Jardines lejanos* Juan Ramón insiste en la necesidad de refugiarse en el silencio y la soledad del jardín para poder escuchar a la naturaleza, sobre todo a los árboles, portadores de ese misterioso secreto que el alma debe descifrar: («Y es tan dormido el silencio/ que las palabras más sordas/ de los árboles resuenan/ como cristales de bocas.») [JIMÉNEZ, 2005: 442].

¹⁶¹ Esta imagen de los árboles estáticos estaba ya presente en un verso de *Rimas*: («Los árboles no se mueven, / y es tan medrosa su calma, / que así parecen más vivos/ que cuando agitan las ramas») [JIMÉNEZ, 2005: 32].

o ***Olvidanzas I - Las hojas verdes (1909), Elejías (1909) y Baladas de primavera (1910)***

1909 se convierte en uno de los años más fecundos en la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez. Este año, tras casi cinco años de silencio poético, el autor ve publicados dos de sus poemarios: *Olvidanzas - Las hojas verdes* y *Elejías*.

Cabe señalar que, a pesar de que no se publica hasta 1909, Juan Ramón compone el poemario *Olvidanzas I - Las hojas verdes* cuatro años antes, en 1906 - 1907. Tal y como se deduce del propio título, el tema de la naturaleza sigue teniendo un gran protagonismo; de hecho, los poemas que Juan Ramón incluye en *Olvidanzas I - Las hojas verdes* se aproximan mucho a las églogas bucólicas propias del género pastoril: el poeta se sitúa ante un paisaje armónico e idealizado desde donde evoca el triste recuerdo de un amor perdido: («Era la primavera.../lloraba un cantar/ Por una pradera/ la miré pasar.../ ¡Ay, Dios!, si yo fuera/ galán de cantar/ porque ella me diera/ su dulce besar») [JIMÉNEZ, 2005: 605]. En palabras de Javier Blasco, muchos de los poemas de *Olvidanzas I - Las hojas verdes* «se acogen a un disfraz pastoril que tiene mucho de elogio de la vida retirada; canciones de añoranza, como “Aires de Bandolín”, que rememoran la tristeza, vieja compañera (con luna como testigo) del poeta¹⁶²».

En los versos de *Olvidanzas I - Las hojas verdes*, la tristeza desmedida y el deseo de muerte que advertíamos en los anteriores poemarios cede paso a un tono que, si bien sigue siendo triste, se torna más contenido y sosegado. Asimismo, algunos de los poemas que Juan Ramón incluye en este poemario tienen un marcado carácter irónico y vitalista que los aleja del pesimismo extremo de los anteriores poemarios: («No acabó el pecho de rosa/ de mostrar su rubí mágico/ al señor barba negra/ que quería acariciarlo») [JIMÉNEZ, 2005: 603]; («Yo le tiré al idea,/ creyendo que no le daba./ -¡Tiro negro, cómo abrió/ tu

¹⁶² La cita procede del prólogo que Javier Blasco escribe para el poemario *Las hojas verdes* en la edición de las *Poesías completas* de Juan Ramón Jiménez publicada por la editorial Espasa.

culatazo mi alma-») [JIMÉNEZ, 2005: 625]; («Florece, ríe,/ sé de pasión,/ ¡que tú estás hecho/ para el amor! ») [JIMÉNEZ, 2005: 625].

El poeta encuentra en la naturaleza la paz y la plenitud que tanto buscaba: («¡Qué quietas están las cosas/ y qué bien se está con ellas!») [JIMÉNEZ, 2005: 686]; («¡Qué importa nada, / teniendo mi cuerpo y mi alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 636], («¡Qué paz y qué frescura! El alma va extasiada.../ pasa una brisa azul de tarde y primavera...») [JIMÉNEZ, 2005: 618], por lo que el vitalismo y la sensualidad manifiesta se imponen por vez primera sobre el deseo de muerte y la sensualidad apenas evocada: («Se abrieron todos los besos/ floridos, de labio a labio») [JIMÉNEZ, 2005: 601]. Citando nuevamente al profesor Antonio Vilanova: «en este libro se inicia por una parte el culto egolátrico del yo, que habrá de convertir el pensamiento del poeta en fuente de todo su impulso creador, del que mana toda la belleza del mundo» [VILANOVA, 1998: 106].

Sin embargo, a pesar de que Juan Ramón Jiménez parece haber superado momentáneamente la tristeza endémica que le acompañaba, son muchos los poemas en los que dicha tristeza reaparece en forma de recuerdo: («Por el jardín anda el otoño. Hay/ un crujir de hojas secas y de rasos;/ los recuerdos dolientes han venido/ a sentarse en las piedras de los bancos») [JIMÉNEZ, 2005: 610]; («¿De qué estrella blanca viene/ esta doliente olvidanza? / Mi alma está muerta, y no tiene/ ni una flor ni una esperanza») [JIMÉNEZ, 2005: 620]. La tristeza del poeta responde siempre a un sentimiento de soledad que se deriva del recuerdo de los amores perdidos: («Estoy más solo que nunca/ -ni la quiero, ni me quiere...-. / ¡Ay, Dios mío! ¡cuántas cosas/ que se van y que no vuelven») [JIMÉNEZ, 2005: 630]; («... ¡Oh, cómo miraban; cómo/ besaban y cómo hablaban! / ¡Y sus ojos se han cerrado, / y sus bocas ya no hablan, / ya no besan; pues que han vuelto/ hacia otros sus miradas») [JIMÉNEZ, 2005: 630]. Por lo tanto, en este poemario el tono existencial de muchos poemas va de la mano con un marcado tono elegíaco; el espíritu del poeta oscila permanentemente entre la dicha y el pesimismo, la ilusión y el cansancio, la alegría y la melancolía, la vida y la muerte. Precisamente de esta tensión que nace al confrontar sentimientos opuestos surge el impulso creativo del poeta.

Tal y como sucede en las églogas de Garcilaso de la Vega, la sensación de soledad del poeta se agudiza al entrar en conflicto con la alegría de una naturaleza que, adornada con los colores vivos de la primavera, parece ser totalmente ajena la sufrimiento del poeta: («la primavera ríe, entre los dones/ del azul,/ y yo no puedo salir de estas prisio-/ nes de tul [...] O dame fuerzas para echar a olvido/ la pasión.../ ¡O que se rompa ya mi dolorido/ corazón!») [JIMÉNEZ, 2005: 623]. La luna, gran protagonista de este poemario, se convierte entonces en la única confidente posible: («Luna ¿no has oído/ que mi corazón/ anda mal-herido/ de desilusión? [JIMÉNEZ, 2005: 605]; («Oye, luna, el llanto/ de mi bandolín/ duérmeme con una/ flor de tu jardín») [JIMÉNEZ, 2005: 607]; («¡Háblame tú con tu voz/ de musmé fresca y gentil, / luna de nardo, de arroz/ y de marfil») [JIMÉNEZ, 2005: 616].

El segundo poemario que Juan Ramón ve publicado ese año es *Elegías*; el libro consta de tres secciones: *Elegías puras*, *Elegías intermedias* y *Elegías lamentables*. Sin duda, uno de los aspectos más significativos de este poemario es la notable influencia que sobre Juan Ramón ejercen los versos de los principales poetas simbolistas¹⁶³, algo que resulta evidente gracias a las coloridas descripciones que el poeta hace de los elementos naturales¹⁶⁴. Así, desde los primeros versos de *Elegías*, el autor poetiza sobre la *hiedra verde*, la *noche azul*, el *sol amarillo*, las *rosas de oro*, el *cielo gris*, la *primavera blanca*, las *rosas rojas*, los *lirios blancos*, el *paisaje verde*, los *pájaros negros*, y un largo etcétera. No hay un solo poema de *Elegías* en el que el color no esté presente

¹⁶³ Resulta significativo el hecho de que Juan Ramón inicie la primera parte del poemario, *Elegías puras*, citando a Stéphane Mallarmé, poeta simbolista por excelencia. Mallarmé, en su concepción de la poesía como una sucesión de imágenes, renuncia al contenido intelectual del poema en favor de la belleza estética y el placer de los sentidos. Si bien Juan Ramón nunca llega a adoptar por completo los postulados poéticos del poeta francés, sí que se deja influenciar por su voluntad de trasladar a la palabra poética emociones y sensaciones que, por vía del placer estético, influyen directamente sobre el estado anímico del lector.

¹⁶⁴ Estas coloridas descripciones están también muy presentes en los apuntes autobiográficos que Juan Ramón pensaba incluir en *Vida*. Así, en un texto que significativamente lleva por título «Primeros recuerdos», Juan Ramón se expresa en los siguientes términos: «Unos buques negros, entre los pinos, en el puerto de Huelva. Álamos blancos de invierno, como humo redondo de ramas de plata, por el borde de un arroyo. La luna grande y redonda, blanca, roja, amarilla.» [JIMÉNEZ, 2014: 157].

y, tal y como cabría esperar, los adjetivos referidos a los colores no cumplen con una mera función descriptiva, sino que cada uno de ellos aparece asociado a un determinado estado anímico, a una emoción o a un recuerdo¹⁶⁵; así, la *noche azul*¹⁶⁶ se convierte en una *noche triste* [Elegía I]; las *rosas rojas* son rosas de sangre y, por consiguiente, rosas dolientes [Elegía IV]; la luz de la luna infunde sobre los campos una blanca tristeza [Elegía XV]; el sol pone en la senda su llorar amarillo [Elegía XVIII]; la melancolía es una fuente de hilo eterno de plata [Elegía XXXII]; la sensualidad es un veneno azul [Elegía LVI]; la infancia es el recuerdo de un campo verde, de un cénit azul y de una caricia rosa [Elegía LXXV]. Como si de una pintura se tratara¹⁶⁷, cada recuerdo y cada estado emotivo aparecen asociados a un determinado color.

La siguiente estrofa, en la que el poeta imagina el día de su propia muerte, así lo evidencia: («Iré blanco, en la caja de negro terciopelo, / -una equívoca tarde de cielo azul y brillo/ de elegía-, podrido bajo el cristal del cielo, / a una música triste de metal amarillo...») [JIMÉNEZ, 2005: 553].

El libro que sigue a *Elegías* es *Baladas de primavera* y fue publicado en 1910. Se trata de un poemario ambientado en el pueblo natal del poeta, Moguer, por lo que los recuerdos de la infancia¹⁶⁸ tienen una importancia crucial en el

¹⁶⁵ Citando uno de los aforismos escritos por el autor en *Estética y ética estética*: «Los colores, los olores, los sabores naturales de las cosas son sus pensamientos y sus sentimientos.» [JIMÉNEZ, 1967: 280].

¹⁶⁶ En los poemas de Juan Ramón Jiménez el color azul aparece dotado de un enorme valor simbólico. Si bien es un color que, por sus tonalidades frías, se identifica a menudo con la tristeza y la nostalgia, el azul es también un color que transmite paz y serenidad en tanto que simboliza lo eterno, lo inmenso –el océano y el horizonte-, por lo que se convierte en el color más adecuado para representar todas aquellas emociones que escapan a los límites temporales y espaciales. Asimismo, el azul -junto con el blanco- es también símbolo de pureza e inocencia.

¹⁶⁷ El siguiente aforismo de *Estética y ética estética* resulta muy representativo de esta concepción pictórica que Juan Ramón tiene de la naturaleza: «Este mar azul, que no sé quién es, es hoy solo pintura azul preparada por el mar para pintar el mar azul.» [JIMÉNEZ, 1967: 187]; «El mar tranquilo no es más débil que el mar desencadenado; ni el mar rosa, malva, amarillo más infantil ni femenino que el mar azul, morado, negro.» [JIMÉNEZ, 1967: 201];

¹⁶⁸ Como bien señala Gilbert Azam: «La presentación de Moguer implica constantemente la noción de pureza original y la evocación del niño que fue Juan Ramón, con lo cual podemos notificar que el complejo Moguer-pureza-infancia constituye el elemento psíquico de fondo que rige toda la creación juanramoniana.» [AZAM, 1983: 55].

libro: («¡Tenía una fuente mi vida de niño,/ la tarde era rosa, con sol y campanas,/ detrás de las flores, estaba el cariño/ en una ilusión de ventanas abiertas») [JIMÉNEZ, 2005: 691]; («Castillo arruinado de la infancia,/ que surges en la sangre de mi ocaso,/ lo eres todo, el cariño, la fragancia,/ el esplendor, la música y el raso!») [JIMÉNEZ, 2005: 704]; («¡Nadie ríe aquí de ver/ a este niño grandullón/ mecerse, quieto, en su vieja/ cuna, a la antigua canción») [JIMÉNEZ, 2005: 716].

A pesar de esta evocación constante de la infancia, los versos de *Baladas de primavera* son menos personales que los de los anteriores poemarios, menos íntimos, y en ellos tiene mucho peso la descripción sensorial del paisaje: sus olores, sus colores y sus sonidos.

La naturaleza aparece a menudo asociada con la figura de la mujer, que se presenta como alegoría de la primavera: («Desnuda, en medio de la pradera, / me pareciste la primavera...») [JIMÉNEZ, 2005: 689]. Los meses de primavera son para Juan Ramón los meses más idóneos para el romance, y de ahí que la sensualidad cobre un papel muy importante¹⁶⁹: («Te besaría toda, y diera/ mi corazón por tus favores, / ahora que está la primavera/ llena de pájaros y flores») [JIMÉNEZ, 2005: 683]. La mujer se identifica con una fruta: («Ábrete toda como una dulce fruta») [JIMÉNEZ, 2005: 699], con la luna: («[Luna] ¿Tu agua surge de ti? ¿eres agua? ¿eres pena? / ¿tienes una mujer en tu linfa doliente?») [JIMÉNEZ, 2005: 779], o con una flor: («Rosa vestida de carne de azucena, / samaritana radiante de pasión») [JIMÉNEZ, 2005: 706]; («Novia alegre de la boca roja, / mariposa de carmín en flor, / amapola, gala de la vida, / ¡amapola de mi corazón!») [JIMÉNEZ, 2005: 686]; («Agua, amapola, rosal de sangre loca,/ vida de música, gitana cristalina,/ ¡dale a mi boca la fruta de tu boca,/ tu boca roja de sol y coralina») [JIMÉNEZ, 2005: 699]; («Ahí la tienes, violeta fresca de olor./ (La violeta también tiene amor)./ Si no le hueles las hojas ricas hasta su alma, qué mal harás./ (La muchacha también tiene olor)./ Ahí la tienes, muchacha llena de amor») [JIMÉNEZ, 2005: 713].

¹⁶⁹ «El arte -escribe Juan Ramón Jiménez en *Ideología*- ha de ser, ante todo, “conscientemente sensual”, halagador de los “sentidos inteligentes”.» [JIMÉNEZ, 1990: 64].

En los versos de *Baladas de primavera*, Juan Ramón centra su atención en los olores y en los colores de la naturaleza, por lo que la influencia impresionista resulta fácilmente apreciable. De todos los colores a los que el poeta hace referencia, el azul es, sin lugar a duda, el que tiene una presencia más relevante en el poemario. No es casual que el poemario inicie con el siguiente verso: («Dios está azul») [JIMÉNEZ, 2005: 681] y ese mismo verso reaparezca completado casi al final del poemario: («¡Dios está azul, la vida está serena, / todo se ríe de luz y de ilusión») [JIMÉNEZ, 2005: 706]. El azul es un color cargado de simbolismo para Juan Ramón; es el color de la plenitud, de lo absoluto y de lo trascendente, de ahí que el poeta recurra a él con tanta frecuencia: («Mujer de azul y sol») [JIMÉNEZ, 2005: 692]; («Lo azul erraba sobre los árboles») [JIMÉNEZ, 2005: 694]; («La tarde era azul») [JIMÉNEZ, 2005: 700]; («Nieve de oro sobre el agua azul») [JIMÉNEZ, 2005: 704]; («¡Granados en cielo azul! / Calle de los marineros») [JIMÉNEZ, 2005: 710]; («El cielo azul en el agua») [JIMÉNEZ, 2005: 714]. Junto al color azul, los colores violeta, dorado y verde también tienen una presencia muy importante en los versos de *Baladas de primavera*. En efecto, ya desde sus inicios poéticos, Juan Ramón, siguiendo los pasos del simbolismo¹⁷⁰ francés, quiso y supo dar valor simbólico a los colores.

o ***Poemas mágicos y dolientes (1911), La soledad sonora (1911) y Pastorales (1911)***

Poemas mágicos y dolientes aparece publicado en 1911. El hecho de que Juan Ramón califique a los poemas que se incluyen en este libro como «poemas mágicos», pone de manifiesto el claro afán del autor de valerse de la poesía para descubrir la dimensión trascendente que se oculta tras lo real; así, en uno de los poemas incluidos en *Poemas mágicos y dolientes*, leemos: («En todas partes

¹⁷⁰ Juan Ramón siempre sostuvo que el simbolismo francés deriva de la tradición mística española. Ricardo Gullón, en *Conversaciones con Juan Ramón*, recoge las siguientes palabras pronunciadas por el poeta: «El simbolismo francés viene de los místicos españoles; lo que hay de místicos en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo andaluza.» [GULLÓN, 1958: 74].

vibra un corazón latente/ que ofrece el fruto óptimo y el resplandor eterno») [JIMÉNEZ, 2005: 1047]. Ese *corazón latente* que el poeta intuye tras todo lo real, le lleva a humanizar a la naturaleza, a otorgarle carácter e incluso apariencia humana. De este modo, la luna aparece descrita como una mujer desnuda: («¿Es leche de tus pechos? / ¿Son cabellos?, ¿nostalgias?, ¿el esplendor, acaso, de una tumba/ donde yace tu carne fría y plata? [...] No sé si tienes boca,/ pero tú a mi me hablas;/ no sé si tienes ojos,/ pero llevo en mi alma tus miradas;/ no sé si tienes manos,/ pero yo siento tus caricias blancas») [JIMÉNEZ, 2005: 1026], («Desnuda y cruda, como/ una luna, opulenta de placeres,/ jugaba con sus manos/ en el agua tranquila de la fuente») [JIMÉNEZ, 2005: 1039]; el sol se presenta como un ser triste que deambula errante: («el sol doliente vaga por el laberinto/ como un príncipe enfermo») [JIMÉNEZ, 2005: 1028]; las hojas y los ríos también aparecen humanizados: («Las hojas verdes juegan blandamente/ sobre la roja arena;/ un río azul de plata/ viene, charlando, hasta el mar en fiesta») [JIMÉNEZ, 2005: 1036]; el agua ríe: («a la sombra morada de sus árboles,/ el agua ríe por los riscos») [JIMÉNEZ, 2005: 1039]; el viento manifiesta su furia: («El viento da, furioso, atormentado y hondo,/ contra la irisación del día trastornado») [JIMÉNEZ, 2005: 1074], etc. Por medio de la poesía, el poeta infunde personalidad, vida, a cada elemento natural que le rodea, de ahí que el poeta onubense considere que la poesía es algo prodigioso, mágico y divino: («¡Divina Poesía, solo tú me sostienes!») [JIMÉNEZ, 2005: 1020], leemos en el verso inicial del poemario.

Seguidamente a *Poemas mágicos y dolientes*, Juan Ramón publica, en 1911, *La soledad sonora*. El título del poemario es un claro homenaje del poeta a la obra *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, místico español que ejerció una notable influencia sobre Juan Ramón.

En los versos de *La soledad sonora*, nuestro autor se refugia nuevamente en una naturaleza idealizada y bucólica, por lo general un campo o un jardín, desde el cual puede abandonarse enteramente a la contemplación del paisaje, un paisaje cargado de misterio en el que el fantasma del recuerdo se hace más vivo que nunca: («En la nostalgia inmensa, crepuscular y agreste, / torna el fantasma antiguo a sentarse a mi lado») [JIMÉNEZ, 2005: 821]. Juan Ramón crea su propio *locus amoenus*, un espacio de retiro, de meditación y, sobre todo,

de soledad. En efecto, la soledad, la nostalgia, el llanto y el canto son elementos que nunca pueden faltar en las descripciones paisajísticas que nos ofrece Juan Ramón: («La tarde llora en sus dolientes transparencias/ nostalgias reales») [JIMÉNEZ, 2005: 780].

El dolor actúa a modo de catarsis en tanto que permite al yo poético liberar las emociones reprimidas y comunicarlas a todos los elementos de la naturaleza: río, árboles, pájaros, etc. Así, como si de una experiencia mística se tratara, Juan Ramón se funde con el entorno natural que le rodea a fin de descubrir la dimensión animada que se esconde tras cada elemento: («Todo tenía lágrimas... Y a través de mi llanto/ los jardines se hacían alma y cuerpo de ella») [JIMÉNEZ, 2005: 829].

El jardín tiene alma, un alma que debe ser evocada por la sensibilidad superior del poeta: («¿Os oyen todos? ¿Acaso/ sólo os escucha mi alma? / ¿sois silencio hecho de voces, / o sois voces apagadas?») [JIMÉNEZ, 2005: 789]. De este modo, la interacción del poeta con la naturaleza se convierte en un contacto pleno de alma con alma: («Agua verde y dormida [...] Triste y profunda eres, lo mismo que mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 774]; («¡Árbol, que sobre el alma sueña tu estremecida/ sombra! ¡blandura! ¡olor!») [JIMÉNEZ, 2005: 777]; («Y el cielo azul deja azul/ toda el alma») [JIMÉNEZ, 2005: 802]. Esta comunicación de alma con alma se traduce en un claro deseo de ascender hacia el ideal, con el cual intenta alcanzar una unión total: («Clara ascensión inefable/ de los jardines de un alma, / brisa en donde se mecieran/ las más divinas nostalgias») [JIMÉNEZ, 2005: 809]. Para Juan Ramón, la poesía es, principalmente, un intento de expresar todo aquello que escapa al lenguaje lógico, por ello, tal y como afirma Rafael Alarcón Sierra, en el prólogo a *La soledad sonora* de la edición de las *Obras Completas* de Juan Ramón que estamos citando: «Las imágenes de la naturaleza no tienen, por lo tanto, la función de describir una realidad exterior, sino la de prolongar y restituir movimientos interiores» [JIMÉNEZ, 2005: 737]. Citando a Allen W. Phillips:

Un notable aspecto de la obra de Juan Ramón es, desde luego, compleja e íntima relación espiritual establecida entre el poeta y la naturaleza. La que contempla de modo tan intenso suele ser bella y engalanada, tranquila y sin notas feas. Es también portadora de los sentimientos del escritor. A través de la inefable

comunicación espiritual con el mundo de fuera, se le entra la naturaleza [...] El mundo natural, con el que se funde su estremecida alma, es a menudo quieto y apacible, de acuerdo con el doloroso, pero nada violento estado de ánimo del poeta.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 110-111]

Tras *La soledad sonora*, Juan Ramón publica *Pastorales* (1911). El título del poemario resulta ya de por sí muy elocuente ya que, nuevamente, el poeta recurre a la literatura pastoril como fuente de inspiración y nos presenta un paisaje muy acorde con el que podemos encontrar en los poemas de Jacopo Sannazaro y Garcilaso de la Vega: un paisaje montañoso, bucólico, sereno y delicado, en el que vemos reflejados los tópicos del *locus amoenus* y el *beatus ille* tan característicos de las *Bucólicas* de Virgilio. Por lo tanto, en *Pastorales* la nota descriptiva del paisaje se acentúa; Juan Ramón se aleja del mundo urbano y regresa nuevamente a los campos de Moguer para buscar refugio en la apacible y serena tristeza de los campos y de los valles: («El campo duerme, temblando/ en su celeste tristeza») [JIMÉNEZ, 2005: 891]; («Tristeza dulce del campo.../ La tarde viene cayendo;/ de las praderas segadas/ llega un suave olor a heno») [JIMÉNEZ, 2005: 893]; («El campo débil y triste/ se iba alumbrando») [JIMÉNEZ, 2005: 895]; («Y las llorosas/ nieblas que suben del valle») [JIMÉNEZ, 2005: 897].

Otro de los rasgos característicos de la literatura pastoril que vemos reflejado en los poemas de *Pastorales* es la alusión constante a los cantos y a las melodías populares que resuenan en medio del silencio de los campos y los valles: («De la sombra de las casas/ vienen cantares dolidos, cantares que van llorando/ no sé qué viejos idilios») [JIMÉNEZ, 2005: 919]; («La mujer canta a la puerta:/ «¡Vida de los marineros!»/ el hombre siempre en el mar,/ y el corazón en el viento») [JIMÉNEZ, 2005: 920]; («cantos que van destilando/ en el corazón dormido,/ una dulzura de valles/ y una fragancia de lirios») [JIMÉNEZ, 2005: 926]; («En la mañana azul, suenan/ la flauta y el tamboril./ ¡Yo voy al campo, Estrellita,/ por claveles para ti») [JIMÉNEZ, 2005: 933]; («alegra, titiritero,/ la noche con tu tambor») [JIMÉNEZ, 2005: 973]. Estas alusiones constantes a los cantos populares resultan especialmente significativas porque, como bien advierte el profesor Antonio Vilanova en *Poesía española del 98 a la posguerra*,

Pastorales abre el camino al neopopularismo: «su nueva orientación popularista es el punto de partida del neopopularismo de las escuelas del Sur, en su doble vertiente aristocrática (Alberti) y folclórica (Lorca).» [VILANOVA, 1998: 99].

Tal y como sucedía en los poemarios anteriores, en *Pastorales* la influencia del simbolismo resulta más que evidente y se advierte, sobre todo, gracias a la importancia que cobran los colores en las descripciones paisajísticas ofrecidas por Juan Ramón, unas descripciones que llegan a ser casi pictóricas: («Ya el oro/ de la mañana soñolienta/ era, entre los pinos, rojo;/ el alba llegaba, dulce y/ malva sobre el mar brumoso») [JIMÉNEZ, 2005: 903]; («Grana y doliente era el sol/ en una pesada atmósfera;/ las últimas hojas de oro/ de los chopos, eran rosas») [JIMÉNEZ, 2005: 946]. Sin embargo, a pesar de esta marcada tendencia hacia la descripción sensual y colorista tan característica de la literatura modernista, en *Pastorales* Juan Ramón abre el camino hacia la literatura intimista y melancólica que veremos claramente representada en los siguientes poemarios.

o ***Melancolía* (1912) y *Laberinto* (1913)**

En 1912 ve la luz *Melancolía*, libro que Juan Ramón compone simultáneamente a *Poemas mágicos y dolientes* y a *Laberinto*, lo cual, como bien señala Javier Blasco, justifica los paralelismos formales, pero sobre todo temáticos, existentes entre los tres poemarios: «Reflejan una voluntad de “desnudamiento” literario que, si todavía no resulta evidente en lo verbal, es muy clara en los planteamientos temáticos ¹⁷¹ ». Ahora bien, en *Melancolía* empezamos a advertir un cambio importante en cuanto a la relación entre el poeta y la realidad se refiere: por vez primera, Juan Ramón abandona los espacios paisajísticos íntimos –tales como el jardín o los campos de Moguer- y empieza a poetizar sobre el paisaje colectivo.

¹⁷¹ Cita obtenida a partir del prólogo a *Melancolía* de la edición de las *Obras Completas* de Juan Ramón Jiménez.

Así, en la primera parte del poemario, que lleva por título: «En el tren», el poeta cambia la ventana de su habitación por la ventanilla de un tren desde el cual observa el paisaje que le circunda: («El tren arranca, lentamente... El pueblo viejo/ tiene en sus grandes casas, sucias y silenciosas, / una opaca, doliente y suave claridad, perdida entre las gasas azules de la aurora») [JIMÉNEZ, 2005: 1153]. Tal y como se infiere del mismo título del poemario, Jiménez nos describe un paisaje triste, cansado, sombrío... un paisaje melancólico: («Negros paisajes fríos, en la noche de invierno,/ desde la soñolencia del tren... ») [JIMÉNEZ, 2005: 1154]; («Los muros de la vieja ciudad tienen un vago/ tinte de aurora fría») [JIMÉNEZ, 2005: 1155]; («Mariposas de luto, nevadas, amarillas,/ se van al cielo; el sol se oxida entre la sombra/ del humo») [JIMÉNEZ, 2005: 1161]; («Valles fantasmagóricos, de una vaga dulzura,/ tienen, entre la niebla, rebaños indecisos») [JIMÉNEZ, 2005: 1162].

Estamos ante un paisaje en el que abundan las tormentas y los relámpagos; los amaneceres grises, los ocasos tristes y las frías madrugadas; las calles vacías, los caminos de piedras y los campos helados; los pueblos envueltos en la niebla y los horizontes azules y violetas.

La niebla tiene una gran importancia en esta primera etapa de la poesía juanramoniana porque, igual que la luna, la bruma y la lluvia, contribuye a acentuar el halo de misterio y tristeza que Juan Ramón quiere infundir en sus versos. Sin embargo, en medio de tanto hastío y melancolía, se despierta en el alma del poeta un claro anhelo de sensualidad: («Un afán imposible de lujos sensuales/ llevaba, entre visiones, el alma melancólica») [JIMÉNEZ, 2005: 1154]; («¡Mujeres de otras partes –sensualidad de agosto! -/ ofrecen, con tristeza, a la ilusión reidora/ la melodía negra de sus ojos divinos, / al carmesí fragante de sus frutales bocas...») [JIMÉNEZ, 2005: 1155].

No podemos olvidar que, para el poeta, el paisaje melancólico es el paisaje idóneo para que se manifieste el amor: («¡Qué carne blanca de mujer, entre la piedra, / tendrá este paisaje en sus ojos dormidos! / ¡quién será el que le coja de la boca los besos/ ungidos de la historia y el sueño de los siglos!») [JIMÉNEZ, 2005: 1156]; («anhelos pasajeros de pasiones ignotas/ se quedaban atrás, en las villas momentáneas») [JIMÉNEZ, 2005: 1157]. Desde el tren, el

poeta observa embelesado el paisaje y rememora los amores que fueron y los que pudieron ser: («Mientras ella, divina de rubor, entre el leve/ espumear fragante de sus batistas blancas, / me dejaba morderle los labios y los pechos, el colorismo de oro de los pueblos pasaba...») [JIMÉNEZ, 2005: 1156].

Mientras que en los anteriores poemarios de Juan Ramón nos encontrábamos ante un paisaje íntimo y, por consiguiente, conocido y seguro, en *Melancolía* el paisaje se torna móvil, cambiante y momentáneo: («Paisaje que ya nunca se tornará a pasar,/ romántico, dramático, de color y de invierno») [JIMÉNEZ, 2005: 1157]; («...Todo eso que huye,/ vive quieto, contento y firme en su destino;/ y la noche le trae sus moradas frescuras/ plenas de rutilantes luceros intranquilos...») [JIMÉNEZ, 2005: 1159]; («un río que nunca se ha de volver/ a ver, huye a una música vespertina de frondas») [JIMÉNEZ, 2005: 1161].

En la segunda parte del poemario, titulada «El alma encendida», el paisaje sigue siendo melancólico: («La tarde melancólica de estío va cayendo.../ toda la casa huele, mustiamente, a mimosas») [JIMÉNEZ, 2005: 1171]; y, por consiguiente, sensual: («Una ilusión fragante, sensual, indefinible, / viene de no sé dónde, entre claras sonrisas») [JIMÉNEZ, 2005: 1172]. En efecto, la sensualidad, unida siempre a lo sensorial, está muy presente tanto en *Melancolía* como en el poemario que le sigue, *Laberinto*. Como bien señala Martín Luis Guzmán en un artículo publicado en *El Fígaro* (La Habana, 1917) que lleva por título: «Olvidanzas. I. Las hojas verdes»: «La sensorialidad parece base de su inteligencia de las cosas. Su anhelo espiritual se traduce en relaciones o contrastes de color, sonido, olor; y aun lo más fluido se hace material en sus versos y lo más impalpable cobra tacto» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 118].

En la tercera sección de *Melancolía*, que lleva por título «La voz velada», el paisaje se torna memoria y, de nuevo, queda reducido a un espacio interior dominado por el recuerdo: («Una memoria desteñida y deshojada/ lo mismo que una de esas estampas interiores,/ que tienen frondas malvas en sonrosados cielos/ y ríos amarillos y nubes tornasoles...») [JIMÉNEZ, 2005: 1179]; («...Cuando sale la luna, los pájaros se duermen/ y sólo queda la memoria de las voces...») [JIMÉNEZ, 2005: 1180]; («La tarde cae, lluviosa y vaga,/ y yerran los recuerdos, con su vuelo de cristal») [JIMÉNEZ, 2005: 1182]. Juan Ramón se

refugia nuevamente en el espacio íntimo de su hogar y de su jardín; sin embargo, ya no es ese jardín bello y cuidado que aparecía en los anteriores poemarios, sino un jardín seco y mustio: («Y hay que cerrar las puertas... y es vehemente el ocaso.../ y el jardín está seco... pequeño... y olvidado...») [JIMÉNEZ, 2005: 1182]. El presentimiento de la muerte, que tan presente estaba en los primeros poemarios del autor, se hace más vivo que nunca: («¡Qué frío el de la muerte presentida! qué amargo/ frío, contra el que es inútil todo el llanto») [JIMÉNEZ, 2005: 1185]; («Vuelve de nuevo al alma el recuerdo doliente/ de las tumbas de los poetas...») [JIMÉNEZ, 2005: 1188].

La conciencia angustiosa sobre el paso del tiempo y la eminente llegada de la muerte son dos temas recurrentes a lo largo de toda su trayectoria poética. Esta conciencia atormentada aproxima al autor a la sensibilidad barroca. Ejemplo de ello lo constituye el poema «La muerte bella» donde, tal y como hiciera Quevedo, Juan Ramón Jiménez entiende la vida como un continuo ir muriendo; así, si en uno de sus más célebres versos Quevedo define la vida como «presentes sucesiones del difunto», el poeta la entiende de un modo muy similar: («¿Por qué morir ha de ser/ lo que decimos morir, / y vivir sólo vivir, / lo que llamamos vivir?»). La preocupación por la muerte, que tan pronto aparece en su obra¹⁷², se hará obsesiva al llegar a la edad madura.

En la cuarta sección del poemario, «Tercetos melancólicos», la tristeza y la melancolía siguen estando presentes en cada una de las descripciones paisajísticas que nos ofrece Juan Ramón: («El agua huele a primavera melancólica;/ y las lilas son de escarcha; lo desnudo retorna») [JIMÉNEZ, 2005: 1194]; («Es una proyección doliente y visionaria, / desde un sin fin de ensueño, el sol poniente manda/ no sé qué sucesiones de estampas incendiarias»)

¹⁷² En un escrito autobiográfico que lleva por título «La idea de muerte y cementerio en mi primera juventud», Juan Ramón hace referencia al interés temprano que sintió por la idea de la muerte: «A mí me parecía como que los muertos que yo había conocido vivos adquirirían, por el solo hecho de ser o estar muertos, la seriedad, la sabiduría, la espiritualidad y la trascendencia, o la preocupación al menos que les había faltado en vida. [...] Yo mismo, muerto vivo, habitante de “Las acacias”, me consideraba en estado superior, como mis muertos, Muerto entre vivos y muertos [...] No era narcisismo, no, críticos míos de mi vida y muerte, sino ansia de diferencia, de ascensión vital y bella. Yo prefería la muerte a la vida, porque, desconfiando, desde los jesuitas, de la eternidad, la consideraba el mejor estado.» [JIMÉNEZ, 2014: 232].

[JIMÉNEZ, 2005: 1195]. Es un paisaje triste, nostálgico y, precisamente por ello, romántico y embriagador.

La sección que sigue a «Tercetos melancólicos» lleva por título «Hoy» e inicia con la siguiente estrofa:

¡Qué humos! ¡qué silbidos tan tristes! La mañana
es cruda, y está llena de nostalgia y de hastío;
el paisaje de invierno se ve por la ventana
en un acogimiento de miseria y de frío.

[JIMÉNEZ, 2005: 1206]

En esta sección del poemario, Juan Ramón abandona el mundo exterior y retorna a la tristeza opresora de su hogar: («Ya no tengo paisaje delante de mis ojos;/ el hogar es lo mismo que un calabozo impuro;/ sólo veo, entre andrajos anegados y rojos, / los jardines que la humedad abre en el muro») [JIMÉNEZ, 2005: 1206]. Al regresar a la soledad de su hogar y a la tristeza de su jardín, el poeta adquiere plena conciencia sobre su necesidad de abrirse el mundo: para vivir, tiene que enfrentar todos sus miedos, tiene que explorar y abrirse camino entre los numerosos peligros: («No sé qué hacer, ni adónde - ¡ni cómo!, - ¡ni por dónde! -/ salir... Soy cual ciego de deslumbrantes ojos.../ llamo a lo eterno –lo sé bien- y me responde.../ ¡más la senda está oculta entre peligros rojos!») [JIMÉNEZ, 2005: 1209].

El último apartado de *Melancolía*, «Tenebrae», completa el viaje que el poeta emprende por las diferentes facetas de su ser melancólico. El poeta se complace en su propia tristeza y de ahí que decida refugiarse nuevamente en su jardín: («Absurdo y teatral, el jardín se ha sumido/ en el dolor profuso y frío de la noche») [JIMÉNEZ, 2005: 1216].

El hondo pesimismo de este último apartado queda reflejado en las descripciones de un paisaje oscuro, de invierno, en el que abundan los crepúsculos, las tormentas, las nubes, etc. Sin embargo, a diferencia de los primeros apartados del poemario, donde la melancolía se fusiona con un anhelo

de sensualidad, en este último apartado lo sensual queda totalmente abolido y ya no es más que un lejano recuerdo: («La carne, deshojada, pálida, sin sentido,/ yace dolientemente, clavando sus anhelos/ en un ocaso verde y rojo, en donde arde/ la opulencia en ruinas sensuales imperios...») [JIMÉNEZ, 2005: 1220]; («Mujeres negras se recortan torvamente/ sobre el poniente grana, como apagados leños.../ en la memoria hay un sueño de blancuras/ con sol, de antiguos días celestes y serenos») [JIMÉNEZ, 2005: 1222]. No hay espacio para el amor, para los sueños ni para la esperanza; queda tan solo lo absurdo, el vacío y el sinsentido. El poeta se siente perdido, desorientado y acechado por un miedo constante a una muerte que presiente cada vez con más fuerza: («No sé hacia dónde ir... Tengo pena... Estoy solo.../ quisiera que se fueran del todo... que no volvieran nunca.../ que... mi madre la muerte... me encontrara... dormido.») [JIMÉNEZ, 2005: 1221].

*Laberinto*¹⁷³ es el poemario que Juan Ramón publica en 1913, un año después de *Melancolía*. Citando nuevamente a Gilbert Azam en su estudio titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*: «[*Melancolía* y *Laberinto*] resultan interesantes en tanto en cuanto forman una transición y porque al estar en el punto de unión entre el primer y el segundo período poético, son a la vez el fin de toda una evolución y el comienzo de una renovación» [AZAM, 1983: 209]. En efecto, en estos dos poemarios advertimos ya con claridad que el idealismo que caracteriza la primera etapa poética del autor, su permanente nostalgia y tristeza, cede paso a una actitud muy diferente: Juan Ramón, cada vez más, avanza hacia esa voluntad de búsqueda e intelectualización de la realidad que caracterizará las sucesivas etapas de su poesía.

Nuevamente, tal y como sucedía con los poemarios *Poemas mágicos y dolientes* y en *Melancolía*, nos encontramos ante un poemario que el autor divide en diversas secciones, en concreto siete.

Los versos de *Laberinto* tienen un marcado carácter erótico, por lo que la descripción paisajística, que en los anteriores poemarios tenía un papel

¹⁷³ A Zenobia le molestó el marcado carácter erótico que destilaba el poemario y, por ese motivo, Juan Ramón Jiménez optó por retirarlo de la imprenta.

fundamental, ahora es prácticamente inexistente y los elementos de la naturaleza aparecen únicamente cuando el autor los identifica con una determinada característica de su amada o del amor en general.

En el primer apartado del poemario, que lleva por título «Voz de seda», la irrupción del amor se asocia con la alegre llegada de la primavera: («¿El amor, ¿a qué huele? ¡Parece, cuando se ama, / que el mundo entero tiene rumor de primavera») [JIMÉNEZ, 2005: 1271]. La amada se convierte entonces en la perfecta alegoría de la alegre estación: sus labios son mariposas, su piel huele a sol, sus hombros desnudos son rosas blancas, los pájaros son sus confidentes, etc. Por su parte, el poeta también juega a identificarse con los diferentes elementos de la naturaleza para hallarse de este modo en perfecta comunión con su amada: («Quisiera ser la tierra donde tú descansaras, / el agua que apagara el ¡sitio! de tus labios, / el paisaje sin nombre que copiaran tus ojos, / la paloma inmortal que alcanzaran tus manos») [JIMÉNEZ, 2005: 1274].

Las pocas descripciones paisajísticas que aparecen en esta primera sección del poemario se justifican por ser el escenario perfecto donde se producen los encuentros amorosos entre el poeta y la amada: («saldremos, en la tarde solitaria del campo;/ la vacilante brisa se irá haciendo nocturna, / aún habrá por las últimas hojas un sol dorado...») [JIMÉNEZ, 2005: 1277]. El espacio íntimo del jardín, que en los versos de *Melancolía* era descrito como un lugar sombrío y descuidado, recobra ahora su condición de *locus amoenus*: («El jardín, por las grandes ventanas, como un cuento/ de juventud romántica, hace irreal su avenida») [JIMÉNEZ, 2005: 1276].

En la segunda sección de *Laberinto*, «Tesoro», la naturaleza sigue identificándose con la figura de la mujer: («El crepúsculo leve, sedoso y polvoriento, / tenía una dulzura femenina...») [JIMÉNEZ, 2005: 1287] y el poeta se pasea por el jardín y los campos tratando de encontrar en ellos el recuerdo de sus experiencias amorosas¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Pocos años antes de conocer a Zenobia, Juan Ramón mantuvo un romance epistolar con Georgina Hubner, una admiradora de Lima que, en realidad, nunca existió. La amada ficticia de Juan Ramón fue producto de una invención de dos jóvenes peruanos que quisieron engatusar a Juan Ramón haciéndole creer que Georgina, una joven que encarnaba a la perfección el ideal

Dado que los poemas que Juan Ramón incluye en esta sección son en su mayoría tristes, la naturaleza que en ellos aparece descrita se presenta en consonancia con el estado anímico del poeta: es una naturaleza nostálgica, de cielos opacos, mares melancólicos y soles dolientes: («Por los bosques distantes se despiertan los ecos, / y los rotos luceros húmedos/ decoran, tristemente, con ojos ideales/ el desfilar agrio y confuso») [JIMÉNEZ, 2005: 1286].

En «Variaciones inefables», tercer apartado de *Laberinto*, el paisaje mantiene ese aire misterioso y melancólico que recuerda, en mucho, al tono romántico tan característico de los poemas becquerianos. Nos encontramos ante un paisaje poblado de sombras y de presencias fantasmagóricas en el que resuenan voces de ultratumba.

Ya en los versos iniciales de esta sección, la voz de Bécquer se hace muy presente: («En la ciudad de piedra, húmeda y solitaria, / la luna de la tarde sube, como una rosa») [JIMÉNEZ, 2005: 1305]. En «Variaciones inefables», nuestro poeta se pasea por ciudades de piedra iluminadas por el «esplendor cálido de la luna moribunda» [Poema XXXVII]; busca amparo en la sombra de los *gigantescos árboles*; se deja embelesar por el «olor delirante de rosales románticos» [Poema XXXVII]; visita una torre silenciosa que «se corta sobre un fondo de nubarrones trágicos» [Poema XXXIX]; respira el «aroma suave de los campos en las noches de primavera» [Poema XL]; camina por jardines oscuros [Poema XLVII], jardines rodeados de cipreses [Poema XL] y un pinar en el que se oculta una mujer desconocida [Poema LIV].

En medio de este paisaje tan netamente romántico, la luna, eterna confidente, toma parte activa y acompaña al poeta en sus largos paseos nocturnos: («¿subió una luna alegre, desnuda y encendida, / por una

femenino de Juan Ramón -mujer sensible, atenta, casta, bella y vulnerable- se había enamorado de él. La intención de los jóvenes no era otra que la de conseguir que el maestro les hiciese llegar sus poemarios, ya que éstos no podían conseguirse en Perú; sin embargo, Juan Ramón se ilusionó tanto con esta historia, que incluso quiso viajar hasta Lima para conocer a Georgina. Fue entonces cuando los dos jóvenes se vieron obligados a poner fin a la farsa y optaron por enviar a Juan Ramón una última epístola en la cual anunciaban al poeta el fallecimiento de su amada ficticia. Desolado, el autor compuso unos amargos versos elegíacos dedicados a Georgina y los incluyó en *Laberinto*.

transparente atmósfera de lirios?») [JIMÉNEZ, 2005: 1306]; («Entre nubes dramáticas, la luna de noviembre/ camina, en una lucha de luces y de sombras») [JIMÉNEZ, 2005: 1302]; («Es una luna clara, desnuda, firme, impúdica») [JIMÉNEZ, 2005: 1312]; («¡Uf!, ¡qué frío! La luna de cobre va de prisa/ harapienta de nubes... Pasa, veloz, el viento») [JIMÉNEZ, 2005: 1315].

El paisaje descrito en esta sección es triste y melancólico, pero, al mismo tiempo, resulta fascinante: («Es tan grande el encanto, / que el mundo, vasto y negro, se disipa en la hora/ y sólo quedan leves mundillos de topacio...») [JIMÉNEZ, 2005: 1307]. La fascinación que siente el poeta hacia el paisaje se debe a que, tal y como sucedía en la poesía becqueriana, éste está repleto de presencias y de ecos del pasado que vuelven a hacerse presentes en la oscuridad de la noche:

Cruzan recuerdos pálidos de vidas que se fueron,
que nunca comprendimos, ¡que no debieron irse!,
que vienen tras nosotros, que turban nuestras dichas
con su amor infinito, que, en su pena, sonríen

[JIMÉNEZ, 2005: 1312]

El poeta trata de comunicarse con estas voces y es por ello por lo que acude a lugares que considera inundados de misterio: («Era un cuento de olvido el parque solitario, / el vaho verde y frío de la oculta laguna/ alejaba la vida misteriosa del bosque/ hacia un sin fin de luz eterna y errabunda...») [JIMÉNEZ, 2005: 1314].

Los ojos del poeta se pierden en la contemplación del paisaje, de los campos verdes, del mar abierto y del cielo del atardecer: («Los ojos se extravían –negros, grandes, azules-,/ más allá de la carne, por encima de las cosas») [JIMÉNEZ, 2005: 1313]; así, mientras que en su célebre Rima V Bécquer define lo poético como un «espíritu sin nombre», en el poema LI de esta sección, Juan

Ramón hace referencia a los «llantos sin nombre» que despierta en él la eterna nostalgia del paisaje.

La sección que sigue a «Variaciones inefables» lleva por título «Amistad». Se trata de una sección muy breve en la que la descripción paisajística es casi inexistente y los pocos elementos naturales que aparecen sirven únicamente para ambientar el tema central de los poemas que, como el propio título de la sección nos indica, es la amistad.

«Sentimientos musicales», siguiente apartado de *Laberinto*, es también muy breve y los paisajes que describe Juan Ramón son paisajes sentimentales, siempre en perfecta consonancia con su estado anímico.

Lo mismo sucede en la penúltima sección del poemario, «Nevermore», donde la naturaleza no tiene valor poético por sí misma, sino que aparece plenamente identificada con la tristeza que siente el poeta ante la pérdida del amor: («... ¡No ha de volver la primavera! ¡Llanto/ es lo que resta de mi vida! / florecerá de lo que quise tanto! / ¡Mi aurora será siempre ensangrentada») [JIMÉNEZ, 2005: 1345]. Así, el mundo íntimo del poeta aparece fusionado con el mundo exterior: es la amada la que tiene el poder de despertar la primavera, de mover las estrellas y de animar los mares. Sin ella, el mundo deviene un absurdo, algo inerte: («¡Agua, beso que no dejó una gota/ para el retorno de la primavera;/ música sin sentido, seca y rota;/ pájaro muerto en la lírica pradera») [JIMÉNEZ, 2005: 1352]. Sin embargo, el último poema de la sección, que significativamente se titula «Despedida al amor», evidencia un cambio radical en la actitud del poeta: Juan Ramón empieza a creer en la posibilidad de crear un paraíso terrenal sin la forzada presencia de Eva y su manzana:

Sonreirá la flor entre mis manos;
 En el arroyo roto y balbuciente,
 Mis ojos perderán, divinamente,
 La pena de sus éxodos lejanos...
 ¡Paraíso sin Eva, sin manzana,
 en paz –sin ocasión y sin alarde-,

puro bajo la duda de la tarde,
puro bajo la fe de la mañana.

[JIMÉNEZ, 2005: 1352]

La última sección del libro se titula «Olor de jazmín». Todos los poemas de dicha sección están dedicados a esta aromática flor que tiene para el poeta un importante poder evocador: por su delicada belleza y su color blanco, el jazmín significa pureza y fragilidad.

- **V.II.II.b: Evolución del tema de la naturaleza en la segunda etapa de la poesía juanramoniana: etapa intelectual (1916-1936)**
 - ***Estío* (1916) y *Sonetos espirituales* (1917)**

Tras *Laberinto*, Juan Ramón Jiménez compone, entre 1913 y 1915, los versos del que será uno de sus poemarios más significativos: *Estío*. La publicación del libro, en 1916, marca el inicio de la que se conoce como «Etapa intelectual» de la poesía juanramoniana, una etapa en la que el poeta se aleja del estilo modernista que caracterizaba sus anteriores poemarios y se inclina, cada vez más, hacia una poesía esencial y depurada: la poesía desnuda. En efecto, en *Estío* la forma se torna más libre, los poemas son considerablemente más breves y el ritmo de estos es cambiante. Como bien advierte Eugenio Florit en su ensayo titulado «La poesía de Juan Ramón Jiménez», El libro *Estío* (1913-1915):

Presenta un J.R. cada vez más afinado en lo esencial de su poesía, con marcada predilección por la forma libre, aunque sin olvidar –de hecho están muy presentes en él– los versos octosilábicos. Y esa libertad de la forma poética, expresión cada vez más personal de su estilo, se desarrolla y adquiere la mayor importancia en el *Diario de un poeta recién casado*, compuesto en 1916 y publicado al año siguiente. Aquí es donde nos parece ver más clara la contemporaneidad de nuestro poeta, su originalidad, la audacia de su imaginación, el arte de traducir literariamente estados de espíritu o emociones y sensaciones de toda clase.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 19]

En cuanto a la descripción paisajística se refiere, en *Estío* la naturaleza no tiene ya ese carácter melancólico, vago y soñoliento que advertíamos en los anteriores poemarios, sino que aparece vivificada: («-El paisaje- ¡vida pura! -/ es éste, el que es; espléndidos/ confines cercan de luz/ el áureo renacimiento») [JIMÉNEZ, 2005: 1408]. Ahora bien, el cambio más significativo se advierte en el hecho de que las estampas paisajísticas que aparecen en los versos de *Estío* son más conceptuales y menos descriptivas que las de los otros poemarios; así, mientras que en su primera etapa como poeta Juan Ramón se dejó influenciar de manera evidente por el estilo impresionista y traslada a sus versos la importancia de captar lo sensorial que defendía este movimiento pictórico, en *Estío* lo conceptual prevalece por encima de lo sensorial: no hay descripción, hay reflexión y, sobre todo, hay revelación: («¡No hay más que mirar y ver/ la verdad resplandeciente!») [JIMÉNEZ, 2005: 1415].

El paisaje de *Estío* resulta menos sensorial y, a la vez, más íntimo, debido a que el poeta abandona las descripciones ornamentales y de tintes románticos -tan características de su poesía anterior- y se decanta por una poesía más simbólica en la que cada elemento de la naturaleza tiene la función de ensalzar el estado anímico del poeta. En palabras de Isabel Paraíso de Leal:

Los colores y los paisajes de *Estío* tienen una función primordialmente simbólica, y con ello ya se nos da una característica de toda la segunda época juanramoniana: la descripción de esa vida del paisaje que subyace en los primeros libros. El paisaje es alegórico aquí, no tiene vida propia, es sólo reflejo o escenario de los sentimientos humanos. Al estar el espíritu de Juan Ramón dominado por primera vez por una pasión verdadera, lo humano es lo único que cuenta de verdad: y como consecuencia la naturaleza pasa a un segundo plano, y aparecen masivamente los poemas descriptivos de estados psicológicos.

[PARAÍSO DE LEAL, 1976: 57]

En efecto, estamos ante una poesía que, si bien resulta menos inteligible que la poesía anterior, consigue reflejar a la perfección la voz íntima del poeta. Son muchos los poemas en los que el poeta dialoga con el paisaje y consigue establecer una comunicación perfecta y armónica entre su mundo interior y el mundo exterior que le rodea. Un ejemplo perfecto de esta comunicación lo

encontramos en el poema XLIX, donde el poeta se dirige a su jardín, alegoría perfecta de su propia alma:

Jardín grato - ¡alma mía! -
 de mi casa de carne;
 cual mi casa al jardín,
 te siento sin mirarte,
 defendiendo mi vida
 con tu mágico oasis.
 Sé que en ti siempre están,
 por si yo los buscase,
 el ala y el olor,
 la luz, el agua, el aire;
 sé que tú me conservas,
 por si quiero encontrarme
 -como te he dicho yo
 que yo soy-, mi imagen...
 ... Se que en tu están cayendo,
 como glorias, las tardes.

[JIMÉNEZ, 2005: 1429]

Juan Ramón Jiménez calificó *Estío* como un diario íntimo, el poemario más personal que había escrito hasta el momento. En efecto, ello se advierte en cada uno de los poemas incluidos en el libro. El poeta, que está iniciando el camino hacia la completa renovación de su poética, comprende que el único modo posible para definir su propio estilo¹⁷⁵ y encontrar su verdadero yo lírico,

¹⁷⁵ En *Estética y ética estética*, Juan Ramón escribe: «El estilo es el único camino de nuestro espíritu, el hilo de nuestro laberinto, nuestra corriente. Encontrar su estilo es algo tan sencillo y tan difícil como encontrar el oro de la mina, algo tan maravillosamente fácil, tan embriagador como encontrar el amor, la verdad.» [JIMÉNEZ, 1967: 39].

es analizar la realidad pasándola por el filtro de su propia interioridad y asumiendo de este modo una conciencia plena de lo que dicha realidad despierta en él: («¿Cómo una voz de afuera/ llega a ser nuestra voz/ y hace decir sus cosas/ a nuestro corazón?») [JIMÉNEZ, 2005: 1419]. El mundo íntimo del poeta se convierte entonces en el centro mismo de sus versos: («Coge, cada día nuevo, / tu alma de lo que viene/ tras de ti. ¡Siempre rocío/ a la hoja siempre verde.») [JIMÉNEZ, 2005: 1412].

La segunda sección del poemario, «Oro», mantiene el aire intimista de la primera parte, «Verdor»: («Tuvo un instante, dulce rosa, / bajo mi alma el cáliz preso;/ más, cuando le quité mi peso, / voló cual una mariposa») [JIMÉNEZ, 2005: 1444]; («Apriétate aquí a mi alma. / Va a cambiar la estación, / y a un escenario nuevo/ corresponde un nuevo amor.») [JIMÉNEZ, 2005: 1447]. El alma del poeta, siempre en contacto con la naturaleza, encuentra al fin la paz que tanto ansiaba: («¿Qué importan, cielo puro, las tristezas/ de todo el día, los trabajos ácidos? / Con solo alzar los ojos, / el corazón se encuentra en su palacio») [JIMÉNEZ, 2005: 1451]. La naturaleza deviene entonces confidente, amiga, y Juan Ramón le confiesa sus secretos más íntimos a sabiendas de que éstos estarán a salvo: («No, no digáis lo que no he dicho. / Tu luna llena me lo tape, cielo inmenso, / en la noche solemne;/ tú, río que lo sabes, sigue hablando/ como quien no lo sabe») [JIMÉNEZ, 2005: 1463].

En esta sección de *Estío*, encontramos dos poemas que resultan especialmente relevantes porque anticipan la nueva concepción poética de Juan Ramón, la poesía desnuda. Se trata de los poemas CI y CII. El primero de ellos lleva por título «Otoño» e inicia con los siguientes versos: («Quememos las hojas secas/ y solamente dejemos/ el diamante puro») [JIMÉNEZ, 2005: 1460]. Juan Ramón se propone ahondar en la esencia de la realidad, en lo verdaderamente poético, para dejar de lado las descripciones superficiales e innecesarias. La poesía, para el autor, aspira a la expresión desnuda y libre: («¡Sólo a la guirnalda sola/ de nuestro infinito ensueño, / lo ardiente, lo claro, lo áureo, / lo definido, lo neto!») [JIMÉNEZ, 2005: 1461].

El siguiente poema, el número CII, es relevante porque, en él, Juan Ramón anticipa la temática del que será su poemario más representativo: *Diario de un poeta recién casado*. Dada su importancia, lo transcribimos íntegramente:

¡Saltaré el mar, por el cielo!
 ¡Me iré lejos, tan lejos,
 que no se acuerde mi cuerpo
 de tu cuerpo ni mi cuerpo!

¡Alas, alas, alas, alas!
 ¡A tan alta luz, tan alta,
 que no se acuerde mi alma
 de tu alma ni mi alma!

¡Alto, lejos; lejos, alto!
 ¡Solo yo por los espacios,
 de mí mismo reencarnado,
 y de ti resucitado!

[JIMÉNEZ, 2005: 1461]

Tal y como veremos cuando analicemos los versos de *Diario de un poeta recién casado*, el mar tiene para Juan Ramón un claro valor metafórico en tanto que simboliza la voluntad de desprenderse de todo lo físico y material, inclusive del propio cuerpo, a fin de ir más allá de lo terrenal y poder de este modo unirse a lo eterno.

Aunque *Sonetos espirituales*, poemario que sigue a *Estío*, no fue publicado hasta 1917, los poemas que lo integran fueron compuestos entre 1914 y 1915, es decir, justo en el período de transición entre la primera etapa poética juanramoniana, la llamada etapa sensitiva, y la segunda etapa, la etapa intelectual. Ello es muy significativo porque, sin duda, resulta sorprendente el hecho de que Juan Ramón decida publicar un poemario compuesto

íntegramente de sonetos justo en el momento en el que su poesía está evolucionando hacia el extremo contrario: la poesía pura, una poesía libre de toda exigencia formal.

Muy probablemente, mediante la composición de *Sonetos espirituales*, Juan Ramón Jiménez quiso evidenciar su pleno dominio de la técnica poética antes de dar el paso definitivo hacia la total liberación de la forma, ya que, de todas las composiciones poéticas existentes, el soneto es una de las más rigurosas y exigentes. De este modo, en *Sonetos espirituales*, el autor demuestra que su renuncia a la forma cerrada no se debe a una falta de dominio del arte poético, sino que es una decisión deliberada y plenamente consciente.

Ahora bien, es importante señalar que Juan Ramón no sólo está preparando la revolución formal de sus versos, sino que, paralelamente, está orquestando la transformación total de su poesía; ya que el proceso hacia la desnudez poética implica, a su vez, un cambio muy significativo en cuanto a la relación del poeta con la realidad se refiere porque, tal y como hemos advertido al hablar de la representación de la naturaleza en *Estío*, el poeta pronto comprende que el camino hacia la desnudez poética se opone necesariamente a las vagas descripciones impresionistas de la realidad y, en su lugar, exige una expresión más concisa y exacta. El propio Juan Ramón así lo reconoce en *La corriente infinita*:

Lo que Ortega no sospechaba, ni yo se lo dije en aquellas ocasiones, era que yo atravesaba una profunda crisis formal y estaba escribiendo en aquel momento los poemas de *Estío* y *Sonetos espirituales*, que marcan un cambio fundamental mío, no sólo en lo expresivo inteligente o sensitivo, sino en lo más interior; y esto es lo que los dos libros señalan al comienzo de mi segunda época.

[op.cit.: AZAM, 1983: 277]

El mejor camino para conseguir la expresión concisa será, para Juan Ramón, el recurso al símbolo poético, ya que éste permite sintetizar, en una sola imagen, una entera reflexión; por lo tanto, Juan Ramón se embarca en el enorme esfuerzo expresivo que supone tratar de crear un universo simbólico propio. En este universo, los elementos de la naturaleza tienen una importancia crucial.

Símbolos como la rosa, el mar, el cielo y los árboles, aparecen de forma recurrente en los poemas de *Sonetos espirituales*.

La rosa, asociada siempre a la estación de la primavera, simboliza el amor y la sensualidad, y es el símbolo más recurrente de *Sonetos espirituales*. La belleza de la rosa y su fragancia agradable y seductora contrasta con las hirientes espinas que se esconden en su tallo y, por ello, deviene la metáfora perfecta del eterno conflicto que se da entre lo espiritual y lo sensual. Así, mientras que en el poema IV, titulado «Muro con rosa», la rosa es símbolo de ascensión: («Nutriré tu fragancia misteriosa/ con el raudal de mi recuerdo oscuro,/ y mi última sangre será el puro/ primer color de tu ascensión gloriosa») [JIMÉNEZ, 2005: 1530]; en el poema VI, «Guardia de amor», la rosa, símbolo de la pasión amorosa, aparece vinculada al sueño, y se presenta como algo temible que deja al poeta sumido en un estado de total indefensión: («Más el dormir me ata con tus rosas,/ y tú te entras, cruel y desvelada,/ por la puerta») [JIMÉNEZ, 2005: 1530].

Lo bello, a veces, puede herir¹⁷⁶; además, la belleza de las rosas no es eterna, sino que se marchita: («¿Qué haremos ya, sabiendo la fragancia/ que tuvimos un día, y la belleza/ a que puede subir el alma, oliendo?») [JIMÉNEZ, 2005: 1533]. De este modo, el poeta oscila, permanentemente, entre la esperanza y la desesperanza, entre el anhelo de belleza y la conciencia de su caducidad: («Entre las rosas, tú apareciste, / como siempre reidora e inconstante, / salvando redes y tendiendo lazos...»); («Cuando el amor te deja en el olvido, / se truecan en cenizas tus fulgores/ y es vil escoria lo que creíste alma») [JIMÉNEZ, 2005: 1538]. Cintio Vitier, en su escrito titulado «Homenaje a Juan Ramón Jiménez» describe con gran belleza el significado que para Juan Ramón tiene la identificación de la mujer con la rosa:

¹⁷⁶ El sufrimiento, por lo tanto, puede derivarse de la propia belleza de la vida. En uno de los primeros aforismos de *Ideología*, que lleva por título «Como estrellas fijas», leemos: «El sufrimiento que da la hermosura es inmenso como el firmamento mismo. Las más leves variaciones del pensamiento o el sentimiento, los matices más vagos de la emoción cualquiera se convierten en presencias como estrellas fijas.» [JIMÉNEZ, 1990: 19].

Sí, la mujer es la rosa, como ella fronteriza entre la carne y el espíritu: el desnudo aspirado que se evapora, contagiándolo todo de su inconsistente esencia, de un hechizo irreductible a la posesión; y la rosa (bella, forma limitada, secreto emanar ilimitado) es el símbolo del arte, del poema, que no busca tanto ser entendido por la mirada, aunque la resista con excelsitud, como perturbar con el aroma.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 59]

Junto a la simbología de la rosa y de la primavera, el símbolo del árbol tiene una importancia crucial en el poemario. Mientras que las raíces firmes del árbol se aferran a la tierra, sus ramas se dirigen al cielo y, por ello, representan el alma del poeta en su deseo de unión entre la dimensión terrenal y la dimensión espiritual: («Espera, ¡oh árbol solo! - ¡oh alma mía-, / seguro en ti e incorporado al cielo, / firme en la excelsitud de tu amargura.») [JIMÉNEZ, 2005: 1543]; («¡Cómo mi corazón os tiene, ramas/ últimas, que sois ecos, y sois gritos/ de un hastío inmortal de incertidumbres») [JIMÉNEZ, 2005: 1557]; («¡Que mis brazos, verdor del pecho mío, / se levantaron juntos, en agosto/ poder, vibrando luz, al vasto cielo.») [JIMÉNEZ, 2005: 1562].

El símbolo del mar está también presente en este poemario y empieza a definirse como el vehículo a través del cual el poeta canaliza sus emociones: («¡Mar, toma tú, esta tarde sola y larga, / mi corazón, y da a su sufrimiento, / tu anochecer sereno y extendido.») [JIMÉNEZ, 2005: 1550].

La oposición entre cielo y tierra es constante en los poemas de *Sonetos espirituales* y representa nuevamente el conflicto entre lo espiritual y lo terrenal, el alma del poeta en un movimiento constante de ascenso y caída: («Yo creí que el color azul del cielo/ bajaba, a veces, a la tierra oscura, / y, tras de él, en cazas de locura, / corrió, de flor a flor, mi desconsuelo.») [JIMÉNEZ, 2005: 1531]; («Al cielo mira el campo todo, hambriento/ de eternidad, sin que su pasajera/ flor le importe. Parece que subiera/ ya hacia su celestial renacimiento.») [JIMÉNEZ, 2005: 1561]. En el poema XLIII, Juan Ramón compara su alma con un pajarillo ciego que, muerto de miedo, tropieza constantemente mientras que, en vano, trata de ascender hacia el cielo: («De cuanto en cuanto, intenta una escapada/ a lo infinito, que lo está engañando/ por su ilusión; duda, y se va, piando, / del vidrio a la mentira iluminada.») [JIMÉNEZ, 2005: 1559]. El símbolo del pájaro

ciego ya había aparecido en el poema XXX de *Sonetos espirituales*: («Tenía el niño al pajarillo ciego/ en una noria de juguete atado, / vendado el ojo que dejó vendado/ ya el destino sin fe.») [JIMÉNEZ, 2005: 1548]. Esta alusión al pajarillo responde a la voluntad de Juan Ramón de representarse simbólicamente como un ser débil e indefenso como consecuencia del miedo que despierta en él la idea de comprometerse para siempre con un amor adulto.

A pesar de estos poemas en los que Juan Ramón refleja su faceta más pesimista y melancólica, en la mayoría de los poemas de *Sonetos espirituales* el poeta se muestra optimista y trata de reconciliarse con la vida, por lo que el conflicto entre la realidad exterior y el mundo interior del poeta se atenúa: («En una decadencia de hermosura/ la vida se desnuda, y resplandece/ la excelsitud de su verdad divina.») [JIMÉNEZ, 2005: 1566]. Juan Ramón encuentra la paz en la vivencia plena y consciente del momento presente, del aquí y del ahora. En el poema XLIV, que lleva por título «Octubre» leemos: («¡Qué paz! Al chopo claro viene y canta/ un pájaro. Una nube se desvae/ sin color, y una sola mariposa, / luz, se sume en la luz.») [JIMÉNEZ, 2005: 1560]. Este deseo de vivir el instante, el momento presente, se refleja también en los *Estética y ética estética*, donde leemos: «Sí, la poesía es actividad práctica [...] Lo que intenta el poeta es crear “aquí, ahora y gratuitamente” la eternidad con la belleza.») [JIMÉNEZ, 1967: 212].

o ***Diario de un poeta recién casado (1917)***

El año 1917 marca un antes y un después, no sólo en la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez, sino en toda la historia moderna de la poesía española. Ese año se publica *Diario de un poeta recién casado*, un poemario que sorprende por su radical modernidad, tanto a nivel formal, como a nivel de contenido. De hecho, como bien advierte José David Pujante, más allá de toda renovación formal, la verdadera importancia de *Diario de un poeta recién casado* no radica en lo externo, en los aspectos formales del libro, sino en lo interno, es decir, en el contenido de los poemas y en la visión del mundo que estos reflejan: «Es la personal visión del mundo del poeta, que ahora se comienza a afianzar, lo que da entidad y unidad al aparente caos de Diario [...] El poeta, consciente de su momento poético, arremete contra lo más alejado de su personalidad, de su

verdad ya cercana y asida, de su modo de decir el nombre exacto de las cosas» [PUJANTE, 1988: 147].

Juan Ramón compone *Diario de un poeta recién casado* un año antes, en 1916, durante la larga travesía en barco que emprende rumbo a Estados Unidos para contraer matrimonio con Zenobia. Tal y como el propio título del poemario indica, el libro es, en realidad, un diario, un «álbum de poeta» en el que Juan Ramón retrata sus impresiones sobre un viaje que, tal y como él mismo reconoce en el texto inicial del poemario, más que un viaje de aventura es, ante todo, un viaje espiritual e íntimo hacia la conquista de la propia unidad, de la esencia y de la depuración: («Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reintegración permanente.») [JIMÉNEZ, 2005: 55].

El poemario se divide en seis secciones, cada una de las cuales representa una etapa concreta del viaje: «Hacia el mar», «Amor en el mar», «América del Este», «Mar de retorno», «España» y «Recuerdos de América del Este escritos en España». En todas ellas, sobre todo en «Amor en el mar» y «Mar de retorno», el mar se presenta como el verdadero protagonista del libro, el escenario principal de los poemas, y se convierte en el medio elegido por el poeta para canalizar su propia conciencia.

Es importante que nos detengamos a analizar cómo es el mar que Juan Ramón nos describe en el *Diario* porque este mar actuará a modo de correlato de la propia conciencia del poeta. La idea de un mar interior que el poeta tiene que dominar es constante en todo el libro ¹⁷⁷. Estamos ante un mar profundamente humanizado que late, que ruje, que se enfada y grita enfurecido; pero también un mar que arropa, que abraza y que besa. En realidad, el océano, como la vida misma, se presenta como un ser dual: a veces salvaje y otras veces delicado; a veces monstruoso y otras hermoso. Representa, en definitiva, un

¹⁷⁷ Esta conciencia del mar interior se refleja también en uno de los aforismos de *Ideología*, que lleva por título «Perdersé»: «Para ser uno su infinito, querido y triste Leopardi, no hay más que perdernos en nuestro propio mar. Y este es más dulce naufragio que el del otro mar alto.» [JIMÉNEZ, 1990: 26].

continuo fluir de emociones, buenas y malas, que se hermanan, se complementan y a veces chocan entre sí. Ese mar conflictivo es el espejo del propio interior del poeta ya que representa a la perfección el afán de la conciencia de Juan Ramón por liberarse de sus temores y avanzar hacia el hallazgo de la felicidad. Como bien señala Azam en su célebre estudio titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*:

El viaje espiritual del *Diario*, expresado mediante un sistema simbólico, denso y complejo, conduce, en última instancia, hacia una nueva realidad sencilla y feliz [...] El enfrentamiento con un mar bravío, acaba en una conquista: la posesión y la integración de una nueva sabiduría, para alegría y enriquecimiento del alma que ya no buscará la iluminación y el éxtasis fuera de sí misma, sino que intentará hallar en ella algo que satisfaga su ansia de eternidad.

[AZAM, 1983: 322]

La serenidad del mar, su inmensidad y desnudez, conquista al Juan Ramón. El mar, como el cielo, representa lo ilimitado, por lo que, contemplando la infinidad del mar, el autor siente todo el peso de su propia existencia: («¡Qué peso aquí en el corazón inmenso/ como el cielo y el mar;/ qué angustia, qué agonía;/ oh, qué peso hondo y alto.») [JIMÉNEZ, 2005: 89].

Sin duda, lo que más fascina al poeta es la unidad del mar, su capacidad de permanecer invariable más allá de los límites temporales y espaciales. Es precisamente esta unidad lo que le convierte en el camino hacia la unidad: («Aun cuando el mar es grande,/ como es lo mismo todo,/ me parece que estoy ya a tu lado...») [JIMÉNEZ, 2005: 73]; («Todo está igual –al norte,/ al este, al sur, al oeste, cielo y agua-,/ gris y duro,/ seco y blanco...») [JIMÉNEZ, 2005: 78]; («Oh mar sin olas conocidas,/ sin “estaciones” de parada,/ agua y luna, no más, noches y noches...») [JIMÉNEZ, 2005: 82].

Si bien, en un principio, parece que la invariabilidad del mar puede llegar a angustiar a Juan Ramón, a medida que el poeta se aleja de la tierra para ir adentrándose, cada vez más, en la inmensidad del mar, el autor comprende que es precisamente esta capacidad que tiene el mar de perpetuarse eternamente en el propio ser lo que le convierte en la metáfora perfecta de lo esencial y, por

consiguiente, de la poesía desnuda: («Su desnudez es tanta,/ que ya no es») [JIMÉNEZ, 2005: 89]; («¡Desnudo, ya, sin nada/ más que su agua sin nada!/ ¡Nada ya más!/ éste es el mar./ ¡Éste era el mar, oh amor desnudo») [JIMÉNEZ, 2005: 166].

Juan Ramón siempre consideró este poemario como su mejor obra, su libro más inspirado y el que iba a suponer la renovación total de su poesía. Tal y como el propio poeta confesó a Ricardo Gullón: «El único libro que escribí de un tirón fue el *Diario*. Es el único concebido como tal libro y escrito inmediatamente. Y tan pronto como lo escribí, lo publiqué [...] El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía América. En él usé por vez primera el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado.» [op.cit.: GULLÓN, 1958: 82].

o ***Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1917-1918)**

Los poemas de *Eternidades*, poemario que Juan Ramón publica en 1918, un año después de *Diario de un poeta recién casado*, fueron compuestos entre 1916 y 1917 y evidencian la evolución de la poesía juanramoniana, que tiende cada vez más hacia la desnudez y la depuración formal.

Nos encontramos ante una poesía mucho más depurada y conceptual respecto a la de los anteriores poemarios, una poesía en la que el autor prescinde por completo de lo anecdótico y descriptivo para centrar toda su atención en el poder mismo de la palabra poética. Así pues, en los poemas de *Eternidades*, la descripción paisajística es prácticamente inexistente y, en su lugar, nos encontramos con poemas más breves en los que, ante todo, prima la idea, el concepto: («El amanecer tiene/ esa tristeza de llegar, / en tren, a una estación que no es la de uno.») [JIMÉNEZ, 2005: 384]. Son, a su vez, poemas crípticos y de gran valor simbólico: («Me adorné el corazón/ con las rosas del sueño, / y emprendí mi camino, azul arriba.») [JIMÉNEZ, 2005: 407]. En este sentido, los poemas de *Eternidades* inician la senda de la poesía intelectualista juanramoniana en la que la inteligencia, dará al autor «el nombre exacto de las cosas».

En este poemario, la descripción espacial y de lo externo no es protagonista por sí misma, sino que su importancia radica en que sirve de pretexto para introducir una reflexión; bien sea sobre la propia identidad y la dificultad de llegar al conocimiento profundo de uno mismo: («Me subí al cielo puro/ y encendí mi velar en las estrellas, / sobre todos los sueños.») [JIMÉNEZ, 2005: 392]; sobre el afán del poeta por entrar en contacto con una conciencia superior: («Todos los días, el cielo/ vive en mis ojos, más casi nunca/ es Dios.») [JIMÉNEZ, 2005: 395]; sobre la temporalidad y la fugacidad del instante: («Cada abril, se me va/ de nuevo en el recuerdo. / Fuga de fuga/ de fuga. / Recuerdo de recuerdo/ de recuerdo...») [JIMÉNEZ, 2005: 387]; sobre el amor y la fusión entre amada y naturaleza: («Y el agua de tu beso/ - ¡oh nueva aurora de la fuente! -/ será eterna y eterna, / porque su manantial será mi amor.») [JIMÉNEZ, 2005: 401]; sobre la inmortalidad y el afán de perpetuarse: («Sé bien que soy tronco/ del árbol de lo eterno [...] Sé bien que cuando el hacha/ de la muerte me tale, / se vendrá abajo el firmamento.») [JIMÉNEZ, 2005: 417]; o sobre la eternidad: («Sólo es igual tu permanencia/ en ti, alma mía/ al cielo/ y al mar. Sólo en ti misma/ está el mar grande/ y el cielo sin medida. / Sólo tú eres/ mayor que el mar y el cielo.») [JIMÉNEZ, 2005: 420].

Eternidades es, en cierto sentido, un poemario de continuación a *Diario de un poeta recién casado* en el que el poeta reflexiona sobre muchos de los aspectos que ya había introducido en el libro anterior. Es, por así decirlo, una segunda etapa en el viaje espiritual que ha emprendido el poeta hacia el dominio de su mundo espiritual. Juan Ramón presiente, cada vez con mayor intensidad, que el mundo de lo sensitivo, de lo tangible, está más cerca del mundo de lo espiritual de lo que él imaginaba.

El poemario que sigue a *Eternidades* lleva por título *Piedra y cielo* y fue publicado en 1919. Se trata de un libro compuesto de 119 poemas en los que el autor sigue avanzando, de manera decidida, en su camino hacia la depuración formal. Así lo evidencia el poema con el que se inicia el libro: («¡No le toques ya más/ que así es la rosa!») [JIMÉNEZ, 2005: 481].

El hecho de que el poemario esté dedicado a Ortega y Gasset resulta asimismo un claro indicador de la importante influencia que el filósofo ejerció sobre Juan Ramón Jiménez en esta etapa tan decisiva de su evolución poética.

La presencia de la naturaleza en los versos de *Piedra y cielo* es notoria ya desde el mismo título del poemario. Como bien señala José Ramón González en el prólogo que escribe para *Piedra y cielo* en la edición a las *Obras completas* de Juan Ramón:

La naturaleza aparece primeramente como enigma, como otredad, que es necesario desvelar y a la que el poeta se aproxima en un intento de descubrir su misterio. Esta apertura al ser concreto (reencuentro que se hace patente en la tercera sección en la que predomina el sentimiento de júbilo ante el reconocimiento de la belleza próxima), supone, por otra parte, abandonar la obsesión primero por lo infinito-abstracto. La misión del poeta será entonces la de concretar lo absoluto nombrándolo y haciéndolo presencia expresiva en lo temporal¹⁷⁸. Fuera de esto, lo absoluto no es nada: realidad en sí inasible e inalcanzable que se manifiesta sólo como misterio inefable.

[JIMÉNEZ, 2005: 471]

En efecto, en los poemas de la primera y la segunda sección de *Piedra y cielo*, que llevan por título «Piedra y cielo I» y «Nostalgia del mar», la naturaleza aparece dotada de una dimensión misteriosa y trascendente a la que el poeta trata de acercarse a fin de poder revelar el secreto que subyace tras ella: («Riqueza de la noche, / ¡cuántos secretos arrancados/ de ti, cuántos por arrancarte;/ -ninguno el tuyo, el nuestro, noche.») [JIMÉNEZ, 2005: 488]; («¡Quién, quién, naturaleza, / levantando tu gran cuerpo desnudo, / como las piedras, cuando niños, / se encontrará debajo/ tu secreto pequeño e infinito.») [JIMÉNEZ, 2005: 489]; («Lo que yo te veo, cielo/ eso es el misterio;/ lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando.») [JIMÉNEZ, 2005: 493]; («- ¿Es que, en la sombra, / está quejándose el misterio, / con luz? ¿Es que ve/ su voz, inmensa como el mundo? -.») [JIMÉNEZ, 2005: 507]. Ahora bien, es en la tercera sección, «Piedra y cielo II», donde el afán de Juan Ramón por descubrir la dimensión

¹⁷⁸ Esta misma idea aparece desarrollada en uno de los aforismos de *Estética y ética estética*: «Concretar lo absoluto abstracto es poder principal del verdadero poeta.» [JIMÉNEZ, 1967: 195]

secreta de lo real, la luz que se esconde tras toda sombra se hace todavía más evidente: («¡Oh dulce noche venidera, / nada en tu sombra me será desconocido!») [JIMÉNEZ, 2005: 526]; («- ¡Aquí está, para mí, tendida, abierta, / mostrándome la flor de cada nuevo/ secreto = interminables/ en su eterno tornar de fuera a dentro!») [JIMÉNEZ, 2005: 529].

El alma del poeta, libre al fin, asciende a lo infinito por medio de la contemplación de la naturaleza, que se convierte en la vía de acceso a la belleza plena y, por consiguiente, a lo eterno e inmortal: (« ¡A todo llega el alma!/ ¡Ya no hay que partir, pues está en todo!/ -El niño ya no tiene/ miedo a la sombra») [JIMÉNEZ, 2005: 526]; («¡Hojita verde con sol,/ tú sintetizas mi afán;/ afán de gozarlo ¹⁷⁹ todo,/ de hacerme en todo inmortal!») [JIMÉNEZ, 2005: 534]; («Eternidad, belleza/ sola, ¡si yo pudiese, / en tu corazón único, cantarte/ igual que tú me cantas en el mío, / las tardes claras de alegría en paz!») [JIMÉNEZ, 2005: 537].

o ***Poesía (1923) y Belleza (1923)***

Poesía y *Belleza* son dos poemarios que Juan Ramón compuso de manera gemelar y que publicó en 1923 con tan sólo un mes de diferencia. Son dos libros claves en la trayectoria poética de Juan Ramón porque, como bien señala Eugenio Florit: «Acentúan lo esencial de la obra de J.R. que vemos dirigirse cada vez más hacia lo íntimo y subjetivo, con ligeros toques de intelectualismo, y constante reflexión sobre esas dos palabras: poesía y belleza. Juntas las dos dan toda la clave de la preocupación juanramoniano» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 21]

¹⁷⁹ Este afán de gozar de la realidad, de vivirla con los cinco sentidos, es constante en la obra juanramoniana. En uno de los aforismos de *Estética y ética estética*, Juan Ramón escribe: «Más vale no tener una cosa y saber sentirla que tenerla y no saberla vivir.» [JIMÉNEZ, 1967: 239].

Poesía recoge un conjunto de 129 poemas que el autor escribe entre 1917 y 1923. Se trata de un poemario entusiasta y vitalista en el que Juan Ramón da el paso definitivo hacia la esencialidad poética.

En los versos de *Poesía*, la naturaleza se nos presenta alegre, colma de vida y de belleza y, por lo tanto, en perfecta armonía con el poeta: («¡Cómo, cantando, el pájaro, / en la cima de la luz del chopo vede, / al sol alegre de la tarde clara, / me parte el alma, a gusto, inmensamente, en dos-») [JIMÉNEZ, 2005: 588]. El poeta quiere ahondar en el alma del mundo y asimilar su misterio para, de este modo, poder integrarlo en su propio ser: («Este bosque por dentro, / ¿no es mi alma? Este pálido rocío, / ¿no es mi llanto por dentro?») [JIMÉNEZ, 2005: 534]. El deseo de ver más allá y de que la naturaleza revele su alma mostrando el secreto íntimo que esconde, se hace cada vez más evidente en los poemas de Juan Ramón. Así, en el poema XXXI, leemos:

Cosas que me has de alumbrar
-vistas siempre, sin ser vistas-;
cosas que tengo que ver
en ti, luz de cada día!

[JIMÉNEZ, 2005: 595]

Es tal la identificación que se da entre el poeta y la naturaleza, que nuestro autor considera a todos los elementos naturales como una prolongación de su propio ser. Así, en uno de los primeros aforismos que Juan Ramón incluye en *Ideología*, «Los fieles», el poeta escribe: «El sol, la lluvia, la yerba, la luna, el pájaro serán los fieles de nuestro ser en tierra. Y son buena compañía» [JIMÉNEZ, 1990: 19]

Otro poema que resulta muy representativo del cambio radical en la actitud de Juan Ramón a raíz de su viaje a América y su matrimonio con Zenobia es «Nueva vida». En dicho poema, nuestro autor vence su perenne melancolía, recupera las ganas de vivir y muestra una renovada confianza en la perfección de lo creado. Mediante la contemplación de la naturaleza, Juan Ramón llega a

sentirse completo, eterno y, al fin, lleno de vida; tal es así, que incluso afirma ser el centro mismo de la creación:

¡Alegría que tienes tú por mí!

- ¡Ay, tarde clara y buena!

¡Otra vez a vivir!

¡Atrás, atrás, atrás; a comenzar de nuevo;

lejos, más lejos –yo abro, con mis brazos

en cruz, el mundo-, lejos el comienzo;

lejos, lejos, lejos el fin!

¡La vida toda, nuevamente, en medio!

¡Tú, de cristal, de alma!

¡Ay carrera diáfana y feliz!

[JIMÉNEZ, 2005: 594]

En los versos de *Poesía*, Juan Ramón establece una clara identificación entre el mundo exterior, el mundo creado, y la creación poética: («¿Nada todo? Pues ¿y este gusto entero/ de entrar bajo la tierra, terminando/ igual que un libro bello?») [JIMÉNEZ, 2005: 595]; («¡Que la Obra no se sienta/ a sí misma; que no comprenda ¡ay! / su hermosura/ - ¿Tampoco el sol se siente, / y lo envidiamos inmortal?») [JIMÉNEZ, 2005: 601]; («Yo le he ganado ya al mundo/ mi mundo. La inmensidad/ ajena de antes, es hoy/ mi inmensidad») [JIMÉNEZ, 2005: 609].

El poeta desea eternizarse por medio de sus versos a fin de que su Obra le sobreviva y le haga inmortal. Este pensamiento consigue que el autor venza momentáneamente su terror a la muerte: («¿Cómo, muerte, tenerte/ miedo? ¿No estás aquí conmigo, trabajando?») [JIMÉNEZ, 2005: 603]; («Morir es sólo/ mirar

adentro; abrir la vida solamente/ adentro; ser castillo inexpugnable/ para los vivos de la vida») [JIMÉNEZ, 2005: 610].

Al vencer su miedo a la muerte, Juan Ramón centra toda su atención en la vivencia plena del instante: («Instantes en que el mañana/ no valen nada; en que es hoy/ el fin; y estamos dispuestos/ a todo, no importa qué, / ni con qué») [JIMÉNEZ, 2005: 604]. Nuestro autor aspira a aceptar la muerte como parte integrante de esa Vida Total que corre en paralelo a su Obra Total: aceptar el misterio que supone la muerte permite a nuestro autor aceptar, plena y conscientemente, la aventura que supone vivir el instante. Tras este planteamiento de Juan Ramón, está muy presente la filosofía de Heidegger, concretamente su teoría de que el hombre es ser en el tiempo. Como bien advierte Basilio de Pablos en *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*:

La vida tiende a la muerte como a su término propio. Y como esta tendencia es auténtica, la vida sólo es auténtica cuando pone a la muerte en su estructura ontológica [...] La vida sólo es auténtica cuando mira a la muerte, como fin natural; y, como esta mirada es angustiosa, la vida tiene autenticidad, cuando se vive en angustia; y es banal y ridícula cuando no es angustiosa.

[DE PABLOS, 1965: 102]

A pesar de este anclaje del poeta en el momento presente, el acto del recordar tiene también una gran importancia en el poemario. Los recuerdos que plasma Juan Ramón en *Poesía* se refieren, sobre todo, a su viaje a América, por lo que la alusión al mar es constante. Tal y como sucedía en *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón nos habla de un mar agitado, hambriento y lleno de olas; un mar furioso que, si bien desde la lejanía del recuerdo, llama al poeta con la misma intensidad con la que lo hacía en los versos de *Diario de un poeta recién casado*: («Un mar sin consuelo,/ que me ha de llevar/ al desvelo eterno./ No imitan los besos,/ ni el dulce cantar,/ la ola y el viento. ») [JIMÉNEZ, 2005: 622]. Pero también de un mar sereno, amable y tranquilizador; un mar amigo que ofrece seguridad y consuelo:

¡Ese día, ese día
 en que yo miré el mar –los dos tranquilos-,
 confiado en él; toda mi alma
 -vaciada ya por mi en la Obra plena-
 segura para siempre, como un árbol grande,
 en la costa del mundo;
 con la seguridad de copa y de raíz
 del gran trabajo hecho!

[JIMÉNEZ, 2005: 604]

En este poema, Juan Ramón identifica su Obra con la imagen de un árbol grande y robusto. Esta asociación no es casual, ya que el árbol representa la perfecta unión del plano terrenal –simbolizado por las raíces del árbol- con el plano espiritual o divino –representado por las ramas de los árboles, que tienden al infinito-. Es por ello por lo que, a menudo, Juan Ramón compara su obra, e incluso a sí mismo, con la imagen de un árbol: («Árbol que traigo en mí, como mi cuerpo [...] cómo soy melodía y ritmo y gracia/ de ramas y de ondas, / de ondas y de ramas») [JIMÉNEZ, 2005: 620]; («Arraigado;/ pero que no se vea/ tu raíz.») [JIMÉNEZ, 2005: 631].

Otro de los símbolos asociados a la naturaleza que aparece en los versos de *Poesía* es el pájaro, que representa la necesidad de elevación del alma del poeta por encima del estado supraindividual. El pájaro trata de vencer la sombra de lo terreno y busca ascender hasta la luz: («Piando a la luz, asciende el pájaro/ por las doradas copas;/ y su pio resuena/ en la sombra de abajo, / como en un pozo hondo/ de verdor y silencio») [JIMÉNEZ, 2005: 632]. En este sentido, el símbolo del pájaro tiene una naturaleza muy similar a la que tiene el símbolo del árbol, ya que ambos representan la relación entre cielo y tierra, entre los estados terrenales y los estados espirituales; ahora bien, mientras que el árbol está enraizado en la tierra y, por consiguiente, es símbolo de lo estático y lo seguro, el pájaro simboliza la libertad a la que el alma del poeta aspira.

El poemario *Belleza*, se publicó al mes siguiente de que se publicase *Poesía*. El título del poemario representa lo que la poesía pura es para el autor: un camino hacia el descubrimiento de la belleza en el sentido pleno de la palabra. Lo bello, para Juan Ramón, es lo sencillo, lo desnudo, lo espontáneo y natural. Resulta evidente, por lo tanto, que este poemario supone un paso más en ese proceso de esencialización poética que empieza a germinar en los poemarios de *Sonetos espirituales* y *Estío*.

Para Juan Ramón, lo puro es lo bello y lo bello es lo eterno; por lo tanto, dado que no hay nada más puro que la naturaleza, si pretende llegar a lo eterno la palabra poética debe nacer siempre de lo natural: («¿Qué ser de la creación sabe el misterio;/ el pájaro, la flor, el viento, el agua? / ¡Todos están queriendo decirme lo inefable!») [JIMÉNEZ, 2005: 760].

De este modo, nuestro poeta establece una asociación directa entre la obra poética y la naturaleza en tanto que la naturaleza, como el poema, es espacio de desnudez, una desnudez que viene representada simbólicamente por la figura de la mujer: («El agua eterna –en sombra- canta/ y las flores nuevas la escuchan. / ¡Aquí no venga nadie más/ que la mujer desnuda!») [JIMÉNEZ, 2005: 731]; («¡La música;/ -mujer desnuda, / corriendo loca por la noche pura.») [JIMÉNEZ, 2005: 790].

La idea de la pureza y de la desnudez, asociada siempre a la belleza, se torna obsesiva en esta segunda etapa de la poesía de Juan Ramón: («¡Sin una nube el cielo! / ¡sin una gasa el cuerpo! [...] ¡Corriendo libre el agua! / ¡Sin una norma el alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 779]; («¡Qué desclavarme constante/ el alma, de todo, ay!») [JIMÉNEZ, 2005: 787]. La desnudez supone la liberación del alma y, por ende, la búsqueda de la verdad absoluta. La Verdad y la Belleza se convertirán en los únicos impulsos a los que la poesía juanramoniana obedecerá.

En este proceso de liberación del alma, el pájaro, con su cantar, vuelve a cobrar un importante valor simbólico en este poemario: («Pájaro del sueño dulce/ ¿quién te llama, adónde vas?») [JIMÉNEZ, 2005: 763]. El pájaro representa el movimiento ascensional del alma del poeta, la verticalidad, hacia ese «arriba» en el que tanto cree y al que tanto aspira: («Arriba canta el pájaro, / y abajo canta el agua. / -Arriba y abajo, / se me abre el alma.») [JIMÉNEZ, 2005: 758].

La acción de alzar el vuelo, se presenta como un movimiento necesario para la liberación del alma oprimida y temerosa, de ahí que el poeta decida dejarse llevar por las liberadoras alas del inconsciente: («-El alma, peso oscuro/ de hierro, cada tarde dice: “¡Quieto!”/ Las alas, en un punto,/ me llevan más lejos,/ = ¡oh súbito volar del inconsciente!=/ cada aurora») [JIMÉNEZ, 2005: 761]; («Día tras día, mi ala/ -¡cavadora, minadora!/ = ¡qué duro azadón de la luz!-/ me entierra en el papel blanco./ -¡Ascensión mía, parada/ en futuros del ocaso!-») [JIMÉNEZ, 2005: 761].

Junto al símbolo del pájaro, reaparece en los versos de *Belleza* el símbolo del árbol, identificado nuevamente con el afán ascensional del alma del poeta: («¡No sois vosotras, dulces, bellas ramas/ rojas, las que os mecéis/ al viento último; es mi alma!») [JIMÉNEZ, 2005: 737]. El alma del poeta quiere ser como las ramas superiores del árbol, que apuntan siempre hacia el infinito en búsqueda de la claridad, la iluminación y la trascendencia. Asimismo, en el poema XCV de *Belleza*, que lleva por título «Naturaleza», Juan Ramón sostiene nuevamente que la unión de la propia alma con la naturaleza es la puerta de acceso a lo infinito y eterno: («Todo infinito a que yo aspiro, / -belleza, obra, amor, ventura-/ es, en el acto, yo. / Y sigue igual en infinito.») [JIMÉNEZ, 2005: 780].

Mientras que la tierra es el dominio de la sombra, la claridad apunta siempre hacia el cielo, de ahí que el poeta desee ascender hacia el: («cielo inmenso, azul y libre, / del día o de la noche!») [JIMÉNEZ, 2005: 783]. El poema busca claridades en tanto que trata de revelar la parte de luz que se oculta tras cada sombra conocida: («Las cosas dan a luz. Yo/ las amo, y ellas conmigo») [JIMÉNEZ, 2005: 782]. Del mismo modo que no hay un día sin su noche, la claridad no puede existir al margen de la oscuridad: («Hasta que mi mitad de luz se cierre/ con mi mitad de sombra, / -y sea yo equilibrio¹⁸⁰ eterno») [JIMÉNEZ, 2005: 789]. No se trata, pues, de renunciar a la sombra, sino todo lo contrario: hay que conseguir integrar la luz a la oscuridad porque ambas, luz y sombra,

¹⁸⁰ La voluntad de dotar su propia vida de equilibrio es una idea constante en la obra juanramoniana. Así, en uno de los aforismos de *Estética y ética estética*, Juan Ramón escribe: («¡Qué equilibrio este tan terrible entre mi vida y mi fantasía, entre mi voluntad y mi instinto!») [JIMÉNEZ, 1967: 254].

claridad y oscuridad, forman un binomio perfecto. Así, del mismo modo que las alusiones a la sombra son constantes en el poemario, el color blanco, símbolo de la luz y también de la pureza, está también muy presente en los versos de *Belleza*: («Cierva blanca, agua blanca, flor blanca, mariposa blanca, / pájaro blanco, llama blanca, brisa blanca, perla blanca, nube blanca») [JIMÉNEZ, 2005: 785].

Juan Ramón sabe que, para revelar la faceta luminosa de lo creado, hay un único camino a seguir y éste consiste en detenerse a contemplar la naturaleza para así poder vivir la plenitud del instante presente: («Mientras, cantan los pájaros,/ y las ramas se mecen,/ y el sol grande sonrío») [JIMÉNEZ, 2005: 732]; («El olor de una flor nos hace dueños,/ por un instante, del destino») [JIMÉNEZ, 2005: 768]; («Por qué este olor, mezclado/ de carne y de infinito,/ en la tarde tranquila?») [JIMÉNEZ, 2005: 743].

Mientras que el día simboliza la luz, la noche es el momento de la oscuridad, el momento en el que el poeta se entrega, con los ojos cerrados, al sueño: («Toda la noche entera navegando, / -los buques negros de mis sueños») [JIMÉNEZ, 2005: 756]. El sueño abre una ventana al mundo de lo inconsciente y despierta los pensamientos ocultos: («¡Como la noche negra/ se hace profunda con mi pensamiento! / - ¡A todo llega/ la sombra! -») [JIMÉNEZ, 2005: 760].

La noche es el momento de las ensoñaciones, de la ternura; pero también de los miedos, de la muerte, de la desesperanza, etc. Durante la noche, el poeta debe hacer frente al asedio constante de sus pensamientos: («Quiero dormir, esta noche/ que tú estás muerto; dormir, / dormir, dormir paralela-/mente a tu sueño completo;/ ¡a ver si te alcanzo, así!») [JIMÉNEZ, 2005: 784].

Por último, cabe señalar que, en *Belleza*, la naturaleza aparece dotada de fuerza y dinamismo; sigue siendo una naturaleza bella y armónica, pero que nada tiene que ver ya con esa naturaleza pintoresca y excesivamente bucólica que encontrábamos descrita en los primeros poemarios del autor: («¡Divino dinamismo, / por la ruta perenne/ del libre afán dormido») [JIMÉNEZ, 2005: 782]. Los campos tranquilos de Moguer y los jardines idílicos ceden paso a nuevos escenarios, tales como la ciudad: («El momento me lleva, / ¿en barco, en coche, en tren, en aeroplano? /, -todo corre, retiembla, jira, vuela-, / a mil puertos, a mil

parques, a mil montañas/ y mil ciudades nuevas») [JIMÉNEZ, 2005: 766]. Ello evidencia la voluntad de Juan Ramón de ampliar su universo poético abriéndose a nuevas realidades que antes consideraba poco poéticas. A raíz de su viaje a América, el poeta descubre que también en las urbes modernas tiene que haber espacio para la poesía: («¡Qué bien! –Las manos/ en los bolsillos ya - ¡Qué gusto! Eternas/ variedades se ofrecen, repetidas, / al alma trasplantada a nueva escena.») [JIMÉNEZ, 2005: 766]. La palabra poética debe ser capaz de encontrar la belleza que se oculta tras cada realidad, tras cada espacio, incluso en aquellos que, a simple vista, disgustan al poeta por su aparente fealdad: («¿Dónde está la palabra, corazón, / que embellecerá el mundo feo?») [JIMÉNEZ, 2005: 766].

o ***La estación total (1946)***

En 1946, veintitrés años después de que se publicaran los poemarios de *Poesía y Belleza*, la editorial Losada de Buenos Aires publica *La estación total*. Se trata de un poemario en el que se agrupan las poesías compuestas por el autor durante un largo período comprendido entre 1923 y 1936. El inicio de la guerra civil española se corresponde por lo tanto con la fecha de final de la composición del poemario, hecho que justifica que *La estación total* no fuese publicada hasta 1946. Por lo tanto, con este último libro compuesto desde su país natal concluye la segunda etapa poética juanramoniana, una etapa en la que el autor ha ido forjando, poemario tras poemario, su ideal de poesía esencial y desnuda.

El libro se divide en tres partes: «La estación total I», «Canciones de nueva luz» y «La estación total: y II». A pesar de que Juan Ramón trata de otorgar una unidad a este conjunto poemático, lo cierto es que los poemas que se recogen en *La estación total* son muy heterogéneos, tanto a nivel temático como a nivel formal¹⁸¹, y evidencian la clara transformación que experimenta el yo poético durante este largo lapso temporal.

¹⁸¹ En cuanto a la métrica se refiere, en *La estación total* Juan Ramón se inclina cada vez más hacia el verso libre y alterna los versos asonantes irregulares con los versos sin rima.

En la primera parte del poemario, «La estación total I», la relación del poeta con la realidad que le circunda es armónica. Gracias a la naturaleza, Juan Ramón se siente pleno, completo y eterno: («Estoy completo de naturaleza») [JIMÉNEZ, 2005: 914]. «Eternidad», «plenitud» y «armonía» son las palabras que más se repiten en esta primera sección del libro; el mar, la noche, el amanecer... todo sugiere al poeta una idea de eternidad: («Este mar plano frente a la pared [...] con la luna acercada en inminencia/ de alegre eternidad») [JIMÉNEZ, 2005: 912]; («Está la tarde limpia como/ la eternidad») [JIMÉNEZ, 2005: 913]; («La gran plenitud aparte/ que el alma perdida anhela») [JIMÉNEZ, 2005: 915]; («Todo es pleno en un valle azul de exacta/ temperatura trasparente») [JIMÉNEZ, 2005: 917]; («¡Armonía sin fin, gran armonía/ de lo que se despide sin cuidado») [JIMÉNEZ, 2005: 918], («¡Qué plenitud, tú en lo definitivo») [JIMÉNEZ, 2005: 927], etc.

En los versos de esta primera sección, la idea de eternidad aparece siempre vinculada a la noción de desnudez en tanto que pureza: lo eterno es lo depurado, lo esencial: («el áureo centro abierto en torno/ de la desnudez única)/ por el azul redondo de la luz sola/ en donde está la eternidad») [JIMÉNEZ, 2005: 924]; («Te llevaste contigo a tu más ser/ la identidad de nuestro azul,/ la instalación desnuda del anhelo,/ el fervor amplio de la estación plena») [JIMÉNEZ, 2005: 925]. A su vez, la desnudez se concreta en el anhelo de un paulatino abandono de los límites formales: («Tu forma se deshizo. Deshiciste tu forma / mas tu conciencia queda difundida, igual, mayor, / inmensa, / en la totalidad») [JIMÉNEZ, 2005: 926]. Precisamente esta idea de totalidad es uno de los ejes centrales del universo poético del autor; Basilio de Pablos, en su libro *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, escribe: «No es posible encerrar la concepción de la vida en unas pocas estrofas; ni entender un poema con una lectura aislada, porque un poema no es más que una parte de una gran totalidad.» [DE PABLOS, 1965: 18]. La idea de Obra Total es constante en Juan Ramón: sus versos deben ser unitarios para poder ser eternos.

La sensación de plenitud y de eternidad, se traduce en los versos juanramonianos en un deseo pleno de vivir el presente: («¡Florece y vivir, instante/ de central chispa detenida») [JIMÉNEZ, 2005: 928]. El poeta, al fin, parece haber encontrado el centro de su existencia: («El cerco universal se va

apretando, / y ya en toda la hora azul no hay más/ que la nube, que el árbol, que la ola, / síntesis de la gloria cenital. / El fin está en el centro. Y se ha sentado/ aquí, su sitio fiel, la eternidad.» [JIMÉNEZ, 2005: 929].

La segunda sección de *La estación total* lleva por título «Canciones de la nueva luz». En este apartado vemos como el poeta convierte su conciencia en el centro mismo de la existencia: («Gracias, vida, porque he sabido/ entrar en el secreto del espíritu») [JIMÉNEZ, 2005: 935], («¿Qué me importa, sol seco? / Yo hago la fuente azul en mis entrañas») [JIMÉNEZ, 2005: 936]. La verdadera vida, es la vida del espíritu, de ahí que Juan Ramón se vea a sí mismo como el creador de su existencia. Ello lleva al poeta a revisar su concepción de dios: («Enseña a dios a ser tú [...] Solo y contigo, más grande, / más solo que el dios que un día/ creíste dios cuando niño.») [JIMÉNEZ, 2005: 938], («Que nada me invada de fuera, / que sólo me escuche yo dentro. / Yo dios/ de mi pecho.») [JIMÉNEZ, 2005: 959].

Mientras que en los anteriores poemarios Juan Ramón trata de comunicarse con dios, conciencia universal, a través de la identificación de su propio ser con el espíritu del paisaje¹⁸², en los versos de *La estación total* Juan Ramón ha alcanzado tal grado de unidad con el Cosmos, que siente que hay algo de divino en su interior: dios está en su interior. Especialmente reveladoras de esta concepción del dios interior resultan las siguientes palabras que el poeta escribe en *Estética y ética estética*: «Toda concepción de Dios es fatalmente narcisista.» [JIMÉNEZ, 1967: 214]. Como consecuencia de esta identificación directa entre el individuo y la divinidad, el «yo» se convierte, ahora más que nunca, en el centro mismo de los versos juanramonianos: («Tierra, tierra, tierra, tierra. / Y ahora yo, yo, yo, yo.») [JIMÉNEZ, 2005: 940].

Citando nuevamente a Gilbert Azam en su ensayo titulado *La obra de Juan Ramón Jiménez*: «El dios de Juan Ramón, al igual que el dios de Unamuno,

¹⁸² En uno de los aforismos de *Ideología*, Juan Ramón escribe: «Toda la naturaleza se compone, lo mismo que el hombre, de materia y de espíritu. El artista -poeta, músico, pintor, escultor superficial y realista- interpreta la materia. El éxito es inmediato. El verdadero soñador interpreta el espíritu. Tardará en ser comprendido, porque da forma a una cosa que no la tiene.» [JIMÉNEZ, 1990: 49].

es una creación del hombre. Es un dios conseguido, que se sitúa “al final” y no “al principio” [...] Desde su óptica, “llegar a dios” no significa únicamente “conocer a dios”. Supone mucho más, es decir: participar en la divinidad» [AZAM, 1983: 252]. Aurora de Albornoz se expresa en términos muy semejantes: «Para Juan Ramón, por tanto, el artista puede llegar a dios por medio del trabajo creador. Va más lejos aún. En su visión, “llegar a dios” no es sólo “conocer a dios”, es, además, participar de la divinidad.» [ALBORNOZ, 2008: 122].

Un elemento de la naturaleza que cobra un importante valor simbólico en los versos de *La estación total*, sobre todo en la segunda y tercera sección del poemario, es la rosa. Entre los poemas que Juan Ramón dedica a la simbología de esta flor, podemos destacar: el poema LII, «La rosa última»; el poema LXXXIII, «Con las rosas»; el poema LXXXVI, «Sol y rosa»; el poema XCIII, «Rosa de sombra», el poema XCIV, «Rosa secreta», el poema XCV, «Rosa íntima» y el poema CVIII, «Rosa redonda». En todos ellos, la rosa, en su desnudez, representa la perfección viva, la belleza esencial y depurada: («La rosa de gloria, / la rosa de sueño, / la rosa final») [JIMÉNEZ, 2005: 944]. Simboliza también lo sensual, la apertura del poeta a los placeres carnales: («Me esperan las rosas/ bañando su carne») [JIMÉNEZ, 2005: 960]; («su cuerpo sin penumbra y sin secreto, / a un tiempo lleno y suave, / íntimo y evidente, ardiente y dulce.») [JIMÉNEZ, 2005: 971]. Significativamente, en su obra *Estética y ética estética*, Juan Ramón se reitera en la idea de que la poesía pura no tiene que ser casta, es decir, no tiene que abstenerse del goce estético ni del placer sensual, sino que tiene que aspirar a ser esencial: «Poesía pura no es poesía casta, sino poesía esencial» [JIMÉNEZ, 1967: 41]; «Poesía pura no es poesía casta, ni noble, ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad. Poesía que expresa de manera original, aguda, rara, directa, viva en suma, un fenómeno espiritual o material, objetivo o subjetivo, corriente o extraño, feo o hermoso, alto o bajo, estenso o breve.» [JIMÉNEZ, 1967: 65].

La rosa es, en efecto, la metáfora que emplea el poeta para definir ese ideal de belleza pura que quiere transmitir a sus versos: la rosa es perfecta por sí misma porque, en la delicadeza de sus formas, no necesita de ningún elemento que la embellezca. Lo mismo sucede con la mujer, con el alma y con el poema; así pues, a la idea de la desnudez poética, representada como hemos

visto por la imagen de la mujer desnuda, se le suma ahora la imagen de la rosa: («La rosa:/ tu desnudez hecha gracia. / La fuente:/ tu desnudez hecha agua. / La estrella:/ tu desnudez hecha alma») [JIMÉNEZ, 2005: 943]; («Y en todo desnuda tú. [...] Desnuda en la noche azul, / desnuda en la tarde verde/ y en la mañana celeste, / desnuda en la aurora rosa») [JIMÉNEZ, 2005: 946]; («Todo el pasado, libre/ y grande, se desnuda/ en este ocaso grana, / como la mujer única») [JIMÉNEZ, 2005: 961].

Fruto de este aprendizaje de la belleza entendida como desnudez, es en la tercera sección de *La estación total* donde advertimos el cambio más evidente en cuanto a la relación del poeta con la naturaleza se refiere: Juan Ramón se funde con todo lo creado, asimila el espacio y el tiempo exterior y lo integra en su ser interior, de modo que adquiere una conciencia plena de su condición de su condición de ser total y eterno: («Si lo eterno es instante ¡eternidad/ perfecta, fiel, con la promesa mágica/ de lo que si no es bien podría») [JIMÉNEZ, 2005: 982]; («¡Qué realidad mejor, qué mayor esperanza/ que esta doble belleza, enamorada libre,/ esta infinita plenitud presente, ausente,/ de la muerte y la vida en abrazo de gloria! ») [JIMÉNEZ, 2005: 984]. El título del poemario, *La estación total*, se deriva precisamente de esta nueva conciencia de plenitud adquirida por el poeta: (¡Qué gloria ver para verse a sí mismo, / en sí mismo, / en uno mismo, / en una misma, / gloria que proviene de nosotros») [JIMÉNEZ, 2005: 985].

V.II.II.c.: Tema de la naturaleza en la tercera etapa de la poesía juanramoniana: etapa suficiente o verdadera (1937-1954)

o ***Romances de Coral Gables (1946) y Animal de fondo (1949)***

El poemario que sigue a *La estación total* se titula *Romances de Coral Gables* (1948)¹⁸³ y es el primer libro que el poeta compone íntegramente desde el exilio americano¹⁸⁴. Juan Ramón y Zenobia se trasladan a Coral Gables, ciudad ubicada en el condado de Miami-Dade, en el estado de La Florida, en noviembre de 1939 y permanecen en la ciudad hasta noviembre de 1942, cuando se trasladan a Washington.

Tras un largo período de sequía poética, consecuencia directa del impacto que la Guerra Civil tiene sobre el poeta, Juan Ramón encuentra en La Florida la tranquilidad necesaria que le permite retomar su actividad creativa. En *Romances de Coral Gables*, la huella del exilio resulta más que evidente; Juan Ramón comprende que su poesía no puede permanecer aislada del profundo cisma que ha supuesto la Guerra Civil y sus versos adquieren entonces un fuerte compromiso social y político. Así pues, como no podría ser de otro modo, las circunstancias vitales del autor tienen un peso muy importante en este libro donde, como bien señala Eugenio Florit: «la expresión, acaso la más evidente, del panteísmo del autor, de su absoluta identificación con la naturaleza –colinas, árboles, agua, pájaros- [...] parece vivir sólo en función con el yo totalizador, transformador, dominador, de su circunstancia. » [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 23-24].

A pesar de su brevedad, el poemario se divide en tres secciones: «Yo con ello fuera», «Fuera» y «Ello conmigo». La primera sección, se inicia con el reencuentro del poeta con el mar: («El mar otra vez, el mar/ conmigo») [JIMÉNEZ, 2005: 1063]. Sin embargo, no estamos ante los versos luminosos de

¹⁸³ Del propio título del poemario se deduce ya que, en este libro, Juan Ramón abandona momentáneamente el verso libre para componer en su forma poética tradicional preferida: el romance.

¹⁸⁴ Este breve poemario se publica en México en 1948.

Diario de un poeta recién casado, sino todo lo contrario: el mar es una gran sombra negra que expande su trágico dominio hasta la tierra: («Me impongo a la oscuridad/ libre (no quiero estrella). / Cara a lo negro infinito, / lo negro inmenso me orienta [...] Mundo total, negro puro, / en el agua que es la tierra») [JIMÉNEZ, 2005: 1063].

El poeta se encuentra ante un mar de luto, un mar de oscuridad que no ofrece lugar alguno para la esperanza. A su vez, este mar cruel y opresor encuentra su perfecto correlato en el cielo: («El cielo pesa lo mismo/ que una cantera de piedra») [JIMÉNEZ, 2005: 1064]. En vano, el poeta trata de levantar el enorme peso del cielo, pero todos sus esfuerzos se revelan inútiles: («Y si quiero levantarlas, / me hiere la piedra eterna [...] ¡Qué dolor de alma, piedra;/ carne, qué dolor de piedra;/ qué cárcel la noche, piedra/ cercada y cerca de piedra!») [JIMÉNEZ, 2005: 1064].

La catástrofe de la Guerra y la vivencia del exilio ha marcado un antes y un después en la vida de Juan Ramón; el poeta se siente perdido, solo y desilusionado. Ha perdido todo aquello en lo que un día creyó y, entre tanta desolación, no alcanza a imaginar cómo será el futuro:

Ese ocaso que se apaga
 ¿qué es lo que tiene detrás?
 ¿lo que yo perdí en el cielo,
 lo que yo perdí en el mar,
 lo que yo perdí en la tierra?

[...]

¿Más allá que yo en la nada,
 más que yo en mi nada, más
 que la nada y más que el todo
 ya sin mí, más, más allá

[JIMÉNEZ, 2005: 1067]

Cintio Vitier, en su artículo «Homenaje a Juan Ramón Jiménez» alude a esta fascinación que sobre Juan Ramón ejerce el misterio de la creación y la conciencia de lo otro -el mundo del detrás al que Juan Ramón se refiere en el citado poema-, y escribe: «Obsesión de lo otro, de lo que surge adentro o detrás, de lo que se superpone o trasluce, de lo segundo o tercero alternante, simultáneo [...] Por eso la poesía es para él un tanteo delicado, y a oscuras, del lugar exacto, cambiante siempre» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 60].

Los versos de esta primera sección del poemario son versos amargos, profundamente marcados por el pesimismo y el abatimiento del poeta: («¡No! El mar no puede ceder/ y a mi ansia se encarama. / Solos los dos en la tarde, / doble amargura desangra») [JIMÉNEZ, 2005: 1070].

Si bien los versos de las siguientes dos secciones del poemario siguen dominados por el pesimismo, en ellos advertimos, ya con claridad, la voluntad del poeta de comunicarse con la naturaleza, una naturaleza que vuelve a hablarle desde lo lejano y desconocido: («La soledad era eterna/ y el silencio inacabable./ Me detuve como un árbol/ y oí hablar a los árboles») [JIMÉNEZ, 2005: 1078]; («Pájaro ¿desde qué centro/ de qué más hondo universo/ me cantas mientras yo duermo?») [JIMÉNEZ, 2005: 1079].

Juan Ramón empieza a creer nuevamente que la naturaleza tiene la clave del misterio, que conoce el secreto para re-humanizar de nuevo el mundo enajenado por las desgracias de la guerra. Nos encontramos ante versos llenos de preguntas que, si bien quedan sin respuesta, ofrecen lugar a la esperanza: («¿Cómo, por dónde tu pecho/ se corresponde secreto/ con el pecho de mi sueño?») [JIMÉNEZ, 2005: 1080]; («¿Dónde saludaba al pájaro, / dónde oía el arroyillo, / desde dónde se miraba, / como otra espiga, tendido?») [JIMÉNEZ, 2005: 1081]; («Desde aquí se va también/ a la eternidad sin patria?») [JIMÉNEZ, 2005: 1083].

Tras la guerra, el poeta siente que ha perdido su inocencia y su capacidad de creer en los sueños. Por ello, trata de llamar a su niño interior, ese niño que hay que recuperar para volver a recobrar la fe en la humanidad: («El niño es toda la jente, / el niño soy yo de niño, / el niño soy yo de viejo, / niño encontrado y perdido») [JIMÉNEZ, 2005: 1084]. El niño es el poeta y es *toda la jente* porque

la guerra ha golpeado al conjunto de la humanidad diluyendo los confines de la propia individualidad: («Y los pájaros más solos/ cantan como para nadie, / bajan como para todos/ al nadie que está en el todo, / al uno que está en la nada») [JIMÉNEZ, 2005: 1085].

El último poema de *Romances de Coral Gables* es un canto a la vida y a la libertad, esa libertad que el poeta cree aún posible y trata de recuperar: («Libre de libre, presencia/ de todo lo contenible. / Un día, al fin, todo limpio, / un día libre de libres.») [JIMÉNEZ, 2005: 1086]. La confianza esencial en el ser humano, en el individuo, está muy presente en este libro. Ante tanta destrucción, la propia conciencia es el único lugar en el que el poeta consigue encontrar algo de paz. Como bien señala Juan José Lanz en el prólogo que escribe para este poemario:

Si tenemos en cuenta el proceso de interiorización del paisaje, dentro del tránsito hacia la fusión en la concepción panteísta heredada del Krausismo, resulta obvio que el proceso de degradación externa en su exuberancia se interiorice en una agudización del sentimiento temporal que se focaliza simultáneamente sobre el individuo y sobre su obra proyectada en el tiempo.

[JIMÉNEZ, 2005: 1040]

Animal de fondo (1949) es el último poemario publicado por Juan Ramón, la obra póstuma que culmina la evolución poética de nuestro autor y evidencia el impacto que el exilio ha supuesto para su poesía, tanto a nivel formal como a nivel de contenido. El título del libro resulta ya de por sí muy significativo: Juan Ramón quiere llegar al *fondo* de lo real, a lo absoluto, es decir, al origen mismo de todo lo creado, y de ahí la importancia que el concepto de dios tiene en el poemario. En efecto, se trata de un libro muy personal en el que Juan Ramón logra dar expresión poética a sus pensamientos más íntimos: su afán de trascendencia, su anhelo por establecer un diálogo íntimo con una conciencia superior, su necesidad de volver a confiar en el poder de la naturaleza como vía de acceso a lo eterno, su voluntad de reconciliar el plano de lo terrenal con el plano de lo espiritual, etc.

En los versos de *Animal de fondo*, Juan Ramón establece un diálogo íntimo con el concepto de divinidad que, poco a poco, ha ido madurando en su conciencia. Nos encontramos ante un dios que, ante todo, es libre y omnipotente; un dios que es esencia y que, como tal, se expande sobre todo lo creado; un dios que está en todos y en todo, y que no necesita ser nombrado ni mucho menos ser llamado para manifestar su grandeza: («No sólo estás entre los hombres,/ dios deseado; estás aquí también en este mar/ (desierto más que nunca de hombres)/ esperando su paso natural, mi paso/ porque el mar es, tan olvidado,/ mundo nuestro de agua.») [JIMÉNEZ, 2005: 1147].

Los versos de *Animal de fondo* representan un paso más en la senda hacia la esencialidad poética ya que, en este poemario, nuestro autor profundiza en su concepción de la poesía como fuente de reflexión y, por ende, de conocimiento. En este sentido, José David Pujante, en su libro *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, califica *Animal de fondo* como el más hondo testimonio de vida en la poesía y advierte que los 29 poemas de *Animal de fondo* «representan no sólo la culminación de una labor poética, sino el más alto grado de conciencia lírica, manifestada, de nuestra literatura») [PUJANTE, 1988: 185]. En la misma línea, Rafael Alberti escribe en 1969 a propósito de *Animal de Fondo*:

Tu palabra poética se ha independizado de todo formalismo impuesto, alcanzando, en una clara y tenaz línea ascendente, su plena madurez. El poema se te atomiza, prendiendo en él la eternidad de un instante, la fugacidad de los estados de ánimo más imprecisos [...] Has entrado por fin en la estación total de tu vida, llegando al cénit –quizá no comprendido por muchos- de la Poesía.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 82]

Así pues, el pesimismo que emana el poemario es consecuencia directa del hondo proceso de reflexión existencial que emprende Juan Ramón, un proceso de reflexión que nace de su fe ciega en la labor del poeta como semidiós. Citando a Antonio Vilanova:

La motivación profunda de esta religiosidad poética o deísmo intelectual, que ha llevado a Juan Ramón Jiménez a buscar un Dios posible por la poesía, procede de su íntima creencia acerca del poder taumatúrgico del poeta, minúsculo demiurgo en quien se encarna la conciencia universal y el don de eternizar el presente a través de la belleza.

[VILANOVA, 1998: 113]

La belleza suprema viene representada por el mar, un mar totalizador que adquiere una enorme importancia. Ello se debe a que, tal y como sucede con el *Diario*, Juan Ramón compone el libro durante un largo viaje por mar que en esta ocasión le lleva hasta América del Sur.

El mar ha actuado nuevamente como fuente de grandes revelaciones ya que la belleza que entraña el mar conecta al poeta con un estado elevado de sensibilidad que le permite adquirir plena conciencia de su conflicto interior, de sus grandes temores y sus grandes anhelos. Todo ello se concreta mediante la idea de su dios deseado y deseante, un dios que, como ya hemos señalado, nada tiene que ver con el dios del cristianismo: es un dios íntimo que, más que con la espiritualidad, tiene que ver con la belleza y con la lírica. Como bien advierte Ceferino Santos-Escudero en su obra *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*:

Se trata más bien de una fusión con una divinidad muy distinta del Dios de la revelación cristiana [...] El dios juanramoniano de sus últimos poemas no es en modo alguno el Dios cristiano, sino más bien un dios polifacético, que ofrece semejanzas marcadísimas con una de las más frecuentes concepciones de la divinidad en el pensamiento hindú, sin que por esto se excluyan en Juan Ramón otras influencias plurales, como las de Unamuno y sectores del pensamiento idealista alemán y del modernismo francés.

[op.cit.: PUJANTE, 1988:190]

A través de la contemplación del océano y del horizonte, Juan Ramón se reconcilia con su idea de lo eterno: («El todo eterno que es el todo interno.») [JIMÉNEZ, 2005: 1161]. El mar, escenario de esta revelación, infunde en el

poeta la conciencia de la belleza inmanente del mundo, una belleza en eterno movimiento que, para nuestro autor, supone la manifestación del poder divino. El poeta, capaz de recibir y de crear belleza, se eleva de este modo a la categoría de dios.

Así, a través del mar se produce una identificación plena entre conciencia, poeta y Dios: («Rumor del mar que no te oyes/ tú mismo, mar, pero que te oigo yo [...] Para que yo te oiga, mi conciencia/ en dios me abre tu ser todo para mí») [JIMÉNEZ, 2005: 1159]; («Te descubro con dios, dios deseante,/ que me dice que eras siempre suyo,/ que eras siempre también mío») [JIMÉNEZ, 2005: 1162]. El mar, como Dios, es infinito y, por eso, Dios es azul: («mar que sube a mi mano a darme sed/ de mar y cielo en mar, / en olas abrazantes, de sal viva [...] Dios hoy azul, azul, azul y más azul.») [JIMÉNEZ, 2005: 1153]. El color azul se descubre como el color de lo celestial y de lo divino.

La oscuridad de los versos de *Romances de Coral Gables* se transforma en *Animal de fondo* en una luz cegadora que arroja claridad sobre todo lo creado¹⁸⁵: («Un ser de luz, que es todo y sólo luz, / luz vividora y luz vivificante») [JIMÉNEZ, 2005: 1156]. Juan Ramón adquiere entonces lo que él denomina «final conciencia», es decir, la conciencia de que la luz divina ha estado siempre a su lado, en su interior mismo: («Yo dios/ de mi pecho/ (Yo todo: poniente y aurora; amor, amistad, vida y sueño. / Yo dolor/ universo/ yo uno/ en mi centro») [JIMÉNEZ, 2005: 958].

Juan Ramón vence su eterna tristeza y el sentimiento de soledad que siempre le acompañaba, de modo que la melancolía de sus versos se torna en

¹⁸⁵ La preocupación por la luz, obsesiva en esta última etapa de la poesía juanramoniana, siempre ha estado presente en el pensamiento del autor. De hecho, en los apuntes autobiográficos que el poeta escribe sobre su niñez -y que pretendía incluir en *Vida*- Juan Ramón pone de manifiesto el hecho de que su interés por la luz y por el color se manifestó siendo niño: «El niño venía, abría encaramándose el cajón de arriba de la cómoda y sacaba el calidoscopio. Su madre estaba allí, a su lado, seca, sufrida, harta de padecer. Pero él daba una vueltecita al calidoscopio, se caían musicalmente los cristales y aparecía una madre suya bordeada de colores transparentes. Lo que allí aparecía él no sabía bien.» [JIMÉNEZ, 2014: 164]. Esta imagen del calidoscopio como juego de luces y perspectivas está también presente en *Estética y ética estética*: «Mi alma es como un delicadísimo calidoscopio: el mejor cristalito cae - ¡qué azul en los carmines, qué amarillo en los blancos! - varía del todo la rosa de su fondo.» [JIMÉNEZ, 1967: 273].

alegría, «alegría de alta posesión de la vida.» [JIMÉNEZ, 2005: 1167]. Al entrar en contacto con el Dios-esencia-conciencia, el poeta dota a su existencia de un sentido trascendente y, de este modo, logra superar su temor a la muerte, una muerte que supondrá su unión plena con la divinidad: («Gracias, mi dios de todas las ventanas, / mi conciencia en belleza, de todas las ventanas/ que me entran esa vida/ que tanto amo.») [JIMÉNEZ, 2005: 1185].

Juan Ramón comprueba que esa belleza perfecta que a lo largo de toda su vida ha perseguido no sólo existe, sino que es eterna, sucesiva y le sobrevivirá. En los versos de *Animal de fondo* hay una enseñanza última que dota de sentido pleno a todo el libro: la conciencia de la universalización: todos los hombres estamos hermanados por el mar, un mar que, en cierto sentido, actúa de útero para la humanidad.

En su última etapa como poeta, para Juan Ramón la tierra es la madre común que nos ampara y nos protege. Estamos, por lo tanto, muy lejos ya de ese poeta inseguro que buscaba refugio en su Moguer natal; ahora Juan Ramón abraza el mundo, la creación entera, la Belleza en mayúsculas, y la lleva a su poesía.

V.II.II.: TEMA DE LA NATURLEZA EN LOS VERSOS DE PEDRO SALINAS

V.II.II.a.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la primera etapa poética de Pedro Salinas (1923-1932)

Pedro Salinas es recordado, fundamentalmente, por sus poemas de temática amorosa. El propio autor llegó a afirmar en una de sus cartas a su esposa, Margarita Bonmatí, que el motivo que le había impulsado a ser poeta era precisamente su vivo deseo de amar¹⁸⁶. En efecto, el autor madrileño dedicó la mayor parte de su obra al tema poético por excelencia, el amor; no obstante, los versos salinianos van mucho más allá. Temas como el del paisaje y naturaleza, el destino y el azar, el tiempo individual frente al tiempo colectivo, el desdoblamiento del yo y el dolor humano fruto del drama del 36, entre otros, están también muy presentes en sus versos.

En cuanto al tema del paisaje y de la naturaleza se refiere, ya en *Presagios*, primer poemario del autor, advertimos el enorme peso simbólico que los elementos de la naturaleza tienen para el poeta madrileño.

La naturaleza, en los versos de Salinas, es la vía de acceso a esa supra-realidad luminosa y trascendente que el autor, notablemente influenciado por los versos de Gustavo Adolfo Bécquer y de Juan Ramón, descubre en lo real: hay un mundo más allá del aparente, un mundo vivo que intenta, a veces en vano, comunicarse con el poeta. Así, hay materia en lo real, pero también alma, espíritu, ser extratemporal, esencia viva: lo que el hombre percibe a través de los sentidos es solo un reflejo de la verdad última que cada ser guarda tras sí, de modo que el poeta examina las formas exteriores, los distintos objetos, y a través de ellos aspira a descubrir lo esencial, lo que no cambia, aquello que permanece eternamente perpetuándose a lo largo de los siglos:

¹⁸⁶ Pedro Salinas: Carta número XXXVI, *Cartas de amor a Margarita* (1912-1915), Madrid: Alianza Editorial.

Estos dulces vocablos con que me estás hablando
 no los entiendo, paisaje,
 no son los míos

[...]

Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
 lenguaje, que presiente el alma en él la escala
 por donde bajarán los secretos divinos.
 Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo
 esperando que tú me enseñes el lenguaje
 que no es mío, con unas incógnitas palabras
 sin sentido.
 Y que me llesves a la claridad de lo incognoscible,
 paisaje dulce, por vocablos desconocidos.

[SALINAS, 2007: 113]

El lenguaje común es limitado, está corrompido por el uso cotidiano, y no sirve para comunicar la revelación poética, de ahí que el poeta no entienda lo que el paisaje está tratando de decirle. Por ello, es preciso avanzar hacia el hallazgo de un lenguaje nuevo, un lenguaje que sea poético, es decir, que no sea exclusivamente lógico y racional, sino principalmente emocional: un lenguaje del alma y para el alma. Ya en *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer describía la poesía como un conjunto de emociones sin nombre y hacía referencia a esta condición limitante del lenguaje: «¿Cómo la palabra –se preguntaba Bécquer– cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?» [BÉCQUER, 1995: 355].

El cerco de la palabra común es siempre limitado e insuficiente, por lo que no sirve para apresar la esencia poética, que de por sí es inefable; es necesario, por lo tanto, inventar un nuevo lenguaje, un lenguaje hecho, citando nuevamente

al autor de *Rimas*: «con palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas». También en los versos de Juan Ramón Jiménez encontramos referencias constantes a ese lenguaje secreto y misterioso de la naturaleza que sólo el poeta percibe y que, aparentemente, le resulta indescifrable: («Parece que las estrellas/ compadecidas me hablan;/ pero como están tan lejos, / no comprendo sus palabras») [JIMÉNEZ, 2005: 32].

Por lo tanto, Salinas hereda de Bécquer y de Juan Ramón la conciencia de una realidad exterior que lucha continuamente por manifestarse, por comunicar al poeta su secreto y revelar parte del misterio. El poeta asume una misión muy concreta respecto a esa realidad extensa e inagotable: la misión de intérprete. Etimológicamente, la palabra intérprete proviene del término latino «interpres» y significa mediador o intermediario. Esto es precisamente lo que, para Salinas, debe ser el poeta: un intermediario que trate de aproximar al ser humano ese lenguaje secreto e indescifrable que la naturaleza trata de comunicar. Dar nombre a lo que todavía no ha sido nombrado, éste será el principal objetivo del poema. Por lo tanto, el poeta se acerca a la naturaleza para percibir las nuevas significaciones que está dispuesta a revelar. Como bien señala José David Pujante en su estudio titulado *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*:

La poesía está en el mismo plano de lo mítico (y en Juan Ramón se complementan y ayudan): es un intento titánico de expresar, con un medio defectuoso que se fuerza hasta romper sus cauces, lo que no se sabe jamás cómo se ha llegado a expresar una vez que se ha realizado la paradoja. La poesía es, pues, la expresión por medio del lenguaje de lo inexpresable con el lenguaje. Y donde comienza el misterio, el hombre se repliega y enmudece.

[PUJANTE, 2005:153]

Tal y como hiciera Juan Ramón, Pedro Salinas también lucha por captar el trasfondo lírico que se oculta tras la realidad exterior; ahora bien, el camino que le lleva hacia la revelación del alma de los seres es un camino arduo y laberíntico, un camino de introspección, por lo que el poeta no puede descubrir la esencia de lo real por vía directa, es decir, preguntando a la naturaleza, sino que tiene que descubrirlo mediante la interiorización de lo real.

Así, en el segundo poema de *Presagios*, vemos como Salinas se dirige al agua con el siguiente imperativo: «Dime», a lo que el agua le responde: («Beso te doy, pero no claridades [...] porque yo he sido hecha/ para la sed de labios que nunca preguntan») [SALINAS, 2007:100]. Son muchas las veces en las que Salinas intuye la existencia de una realidad superior, pero ésta se muestra reticente a manifestarse: («En el pecho/ siento un vacío que sólo/ me llenará ese alma/ que no me das») [SALINAS, 2007:106]. Es entonces cuando Salinas se propone interiorizar la naturaleza, llevarla hasta lo más profundo de su alma para, de este modo, poder descifrar el secreto mensaje que esconde: («La vida al interior panal se rinde/ y libre al fin de la atadura extraña/ dentro de sí sus horizontes crea») [SALINAS, 2007: 124]; («Más lo de dentro –dulce secreto eterno- adentro.») [SALINAS, 2007: 144].

Emprender el camino hacia el *adentro* supone iniciar un camino sin retorno, un camino definitivo hacia el descubrimiento de una realidad nueva, más rica y plena: («Hay que ir a buscar lo más durable. / Esta noche de estío por ti enciende/ sus innúmeras luces en lo alto; cállate bien y deja que ella hable») [SALINAS, 2007: 122]. Salinas descubre una realidad que le llama y que es esencialmente suya, de nadie más. Tal es así, que el poeta entabla una relación afectiva con cada elemento de la naturaleza: («Arena pura y casquivana,/ novia versátil y clara, te quise por mía/ y te estreché contra el pecho y el alma») [SALINAS, 2007: 114]; («Hoy te han quitado, naranjo,/ todas las naranjas de oro [...] Se creen que te han dejado sin nada./ ¡Mentira, naranjo mío!/ Te queda el fruto dilecto/ para mí solo») [SALINAS, 2007: 120]. El poeta no busca el fruto en sí, la naranja, sino un fruto más profundo que sea capaz de saciar su sed de eternidad: («esa sed/ que nunca se me murió/ con el fruto de tus ramas») [SALINAS, 2007: 120]. La sed del poeta nada tiene que ver con lo físico o instintivo, sino que nace de lo profundo, del alma misma.

En este proceso de interiorizar la naturaleza, los sentidos quedan anulados, ya no sirven: («La mano da vueltas, vueltas/ por el aire; si se posa/ sobre cosa material, / huye tras palpo suave, / sin llegar nunca a cogerla [...] Mano/ de ciego, ambición de luz, / eterna ambición de asir/ lo insasidero.») [SALINAS, 2007: 101]. Tal y como hiciera Juan Ramón: («¡Qué bien! –Las

manos/ en los bolsillos ya») [JIMÉNEZ,2005:766] Salinas desconfía de los sentidos, sobre todo del sentido de la vista, pero también del sentido del tacto.

Otro aspecto de la poética de Juan Ramón que vemos reflejado en los versos de *Presagios* es la clara oposición que se da entre espacio interior y espacio exterior. Esa oposición viene representada por la imagen de la ventana, muy recurrente en los versos juanramonianos. La ventana es, en efecto, un objeto cargado de un gran simbolismo en tanto que simboliza el punto de unión entre el mundo interior del poeta –representado por el espacio cerrado de la habitación- y el mundo exterior, el paisaje.

Tal y como hiciera Juan Ramón, desde la tranquilidad de su habitación Salinas se asoma por la ventana para contemplar el mundo: («Me lanzo a la ventana. Miro:/ cada cosa en su sitio, como siempre; la montaña, el poniente, la estrella primera») [SALINAS, 2007: 137].

En los versos de Salinas, la ventana suele estar entreabierta, permitiendo de este modo la comunicación directa entre del exterior con el interior: («La luna estuvo en la casa/ sin que nadie lo supiera./ Por la ventana se entró») [SALINAS, 2007: 104]; sin embargo, hay otros poemas en los que la ventana está cerrada: («Desde hace ya muchos años,/ la reja/ me tiene partido el mundo/ que se ve por la ventana») [SALINAS, 2007: 147]. El poeta no quiere abandonar la tranquilizadora seguridad que le ofrecen las cuatro paredes de su habitación, pero, al mismo tiempo, siente como, día tras día, va creciendo en él un deseo cada vez más intenso de descubrir el mundo: («Cuando yo rompa los hierros, / ya sabes, / no ha de ser para escaparme:/ será porque ya no pueda/ sufrir más el ansia esta/ de ver todo el mundo entero, / sin cuatro partes iguales») [SALINAS, 2007: 147].

Generalmente, la noche es el momento del día que el poeta elige para contemplar el mundo a través de su ventana. La noche, como veremos en los siguientes poemarios, es el momento del día más propicio para la revelación del alma de los seres, el momento en el que el poeta alcanza un mayor nivel de unión con la naturaleza: («¡Cómo me duermes al niño, / enorme cuna del mundo, / cuna de noche de agosto») [SALINAS, 2007: 139].

Junto al símbolo de la ventana, el símbolo del agua tiene también una gran relevancia en los versos de Salinas. Ya en *Presagios*, vemos como el agua tiene la asombrosa capacidad de despertar el alma de lo que aparentemente es inanimado ya que, al verse reflejados sobre la trémula superficie del agua, los elementos de la naturaleza se dinamizan, cobran movimiento y aparecen vivificados: («Y el alma del chopo tiembla/ dentro del alma del agua») [SALINAS, 2007: 134].

El poemario que sigue a *Presagios*, *Seguro Azar* (1924-1928), presenta una clara continuidad respecto al primer libro. Nuevamente, vemos como Salinas considera la naturaleza como una potencia humanizadora, una fuente inagotable de secretos capaz de revelar todas esas verdades eternas a las que el alma humana aspira: («Por un mundo sospechado/ concreto y virgen detrás, / por lo que no puedo ver/ llevo los ojos abiertos») [SALINAS, 2007: 187]. El autor defiende la necesidad de cerrar los ojos momentáneamente a la realidad empírica para así poder abrirlos a la realidad íntima, la realidad del alma, ese *mundo sin acabar y necesitado* del poeta: («Abrir los ojos. Y ver/ sin falta ni sombra, a colmo/ en la luz clara del día/ perfecto el mundo, completo [...] Cerrar los ojos. Y ver/ Incompleto, tembloroso, / de será o no será [...] Un mundo sin acabar») [SALINAS, 2007: 154]. Así pues, hay que ir más allá de lo superficial y abrir los ojos a lo real profundo, a la transrealidad. Cerrar los ojos a lo exterior, a lo evidente, supone abrirlos a la dimensión misteriosa y trascendente de la realidad.

Son muchos los poemas de Juan Ramón Jiménez en los que el poeta expresa esta misma idea que luego Salinas refleja en sus versos. Por citar unos ejemplos concretos: («¡Mis ojos abiertos! / ¡Llebadme al mar, / a ver si me duermo!») [JIMÉNEZ, 2005: 622], leemos en el poema número LXXXVI de *Poesía* (1917-1923), que lleva por título «El desvelado»; y en *La realidad invisible*¹⁸⁷, poemario inédito que Juan Ramón Jiménez compuso entre 1917 y 1924, leemos: («El mundo me ha mostrado, abierta/ y blanca, con vosotros, / la

¹⁸⁷ Juan Ramón Jiménez nunca llegó a publicar este poemario en vida. El libro no fue publicado hasta 1983 por la Editorial Tamesis Books Limited (Londres), edición crítica y facsímil con lecturas interpretativas de Antonio Sánchez.

palma de su mano, que escondiera tanto, antes, a mis ojos abiertos, ¡tan abiertos que estaban cerrados!»). Los ojos sólo están verdaderamente abiertos cuando, paradójicamente, están cerrados al exterior, de ahí que el sentido de la vista sea considerado como el sentido más engañoso de todos. Entre los poemas de *Seguro Azar* que Juan Ramón Jiménez pretendía incluir en su proyecto *El padre matinal*, se encuentra el poema que lleva por título «Busca, encuentro», un poema en el que Salinas hace referencia precisamente a esta necesidad de ir más allá del sentido de la vista y adentrarse en lo desconocido: («Niebla. / La mirada ¿para qué? / Y la voluntad inútil. / Llevo los ojos cerrados. / No te veo, ya te siento, / ya te tengo. Mía. / Estás, estoy, a tu lado: estás dentro de la niebla.») [SALINAS, 2007: 193].

Esta voluntad de abrirse al mundo exterior responde, en realidad, a un deseo de autoconocimiento que le permite ir al fondo de la conciencia individual para encontrar en ella las claves que le permitan descubrir esas secretas relaciones que existen entre el mundo subjetivo-poético y el mundo exterior. Salinas, en su ensayo titulado *La realidad y el poeta en la poesía española*, afirma que la poesía no es «sino el conjunto de relaciones entre esa realidad psicológica extraña y anormal, el espíritu poético, tan excepcional y clarividente, y la realidad exterior común y ordinaria, la realidad del mundo exterior» [SALINAS, 2007: 409].

Por lo tanto, el poeta se sitúa ante la realidad, una realidad definida pero no completada; es decir, con múltiples sombras e infinitas posibilidades de ser y de recrearse. El poema de *Seguro Azar* que lleva por título «Route Nationale» refleja a la perfección esta visión de la realidad como algo cambiante y en continuo movimiento: («¡Resiste variedad/ amada, tú, no te dejes/ no me dejes solo/ en lo negro, en lo raso») [SALINAS, 2007: 173].

De este modo, Salinas rechaza el mundo perfecto, claro y completo al que alude Jorge Guillén en su poesía y se decanta por un mundo tembloroso, incompleto, aún por hacer; un mundo vivo que llama al poeta: («Un ocio/ tan hondo que yo ya sé/ que lo que tengo empezado/ se cumple en el no acabar») [SALINAS, 2007: 164]. Citando a Concha Zardoya: «A través de la poesía de Pedro Salinas nos damos cuenta de que la realidad objetiva no acaba ni está

completa en sus límites, sino que se perpetúa en un estado más alto y, en él, sigue viviendo por siempre» [op.cit.: DEBICKI, 1976: 64].

Fruto de que la realidad objetiva no está completa, en *Seguro Azar*, Salinas defiende la perfección de lo que todavía no está hecho, de lo que está en proceso: («“Voy a hacer”. ¡Qué mío es/ lo que voy a hacer! / “Estoy haciendo” ¡Qué mío! / “Ya está hecho. Míralo” / ¡Cuidado! / El hacer, enajenar, / quedarse solo, de hacer. / Salta, vuela, ya no es tuyo») [SALINAS, 2007:179].

El poema deviene entonces en un espacio de debate entre fuerzas contrarias: lo interior frente a lo exterior, lo concreto frente a lo abstracto, el cuerpo frente al alma, lo completo frente a lo inacabado, lo aparente frente a lo esencial, la curva frente a la recta, lo natural frente a lo creado por el hombre, etc.

El poema número XIX de *Seguro Azar*, «Valle», trata precisamente sobre esta oposición que se da entre la creación humana y la naturaleza¹⁸⁸ y es también otro de los poemas de Salinas en los que Juan Ramón reconocía su influencia y pretendía incluir en *El padre matinal*. En concreto, el poeta moguerense señaló dos versos de «Valle»: («Cielo azul, verde tierra;/ el puente, que negro») [SALINAS, 2007: 169]. Los colores de la naturaleza entran en conflicto con el color negro de lo creado por el hombre. Tanto el color azul como el color verde tienen, como hemos visto, un enorme valor simbólico para Juan Ramón: el azul es el color del mar y del cielo y, por consiguiente, remite a lo eterno y a la libertad: («El cielo inmenso, azul y libre/ del día o de la noche») [JIMÉNEZ, 2005: 783], («Es de un azul libre, sólo/ ¡el cielo! Se vea o no») [JIMÉNEZ, 2005: 1466]; el verde es el color que representa la naturaleza y el ciclo de la vida: («¡Sólo, en el día nuevo, / lo verde, el pájaro, la flor!») [JIMÉNEZ, 2005: 631]; («Chopos de música verde/ van con el agua») [JIMÉNEZ, 2005: 830].

¹⁸⁸ Ya en *Presagios*, Salinas había incluido un poema en el que oponía el mundo natural frente al mundo artificial; mientras que lo natural es eterno, la creación del hombre es siempre fugaz y perecedera: («Deja ya de mirar la arquitectura/ que va trazando el fuego de artificio/ en los cielos de agosto. Lleva el vicio/ en sí de toda humana criatura:/ el vicio de no durar [...] Hay que ir a buscar lo más durable. / Esta noche de estío por ti enciende/ sus innumerables luces en lo alto») [SALINAS, 2007: 122].

Frente a estos dos colores, el negro aparece en los versos juanramonianos asociado a la muerte y a un sentimiento de decrepitud y decadencia: («¡Negros, sangrientos, trágicos, me asaltan los instantes...»), leemos en poema inicial de *Poemas mágicos y dolientes* [JIMÉNEZ, 2005: 1021]; («Se entró en mi frente el pensamiento negro, / como un ave nictálope, / en un cuarto, del día/ ¡No sé qué hacer para que se vaya!») [JIMÉNEZ, 2005: 396].

En sus poemas, Salinas insiste en la importancia de que el ser humano sea capaz de detenerse a observar la naturaleza y sepa valorar la perfección del instante presente: («Me llama un ocio, un quehacer/ de no hacer nada, de estarse/ como agua pura, ni río, / ola ni torrente, agua/ quieta esperando que pasen/ por arriba alas o nubes, / las almas que tengo fuera») [SALINAS, 2007: 164]. A pesar de ello, hay poemas en los que el autor desconfía de todo cuanto no está incluido dentro de los límites precisos y seguros que impone la forma: («El mundo es infinito, / profusión de mentira. / De verdad/ recta y curva no más. / Geometría, nieve/ ingravidas queridas») [SALINAS, 2007: 163].

La materia, el tacto, ofrece la seguridad de la presencia y tranquiliza al poeta. Si bien Salinas no defiende en modo alguno una vida apegada a lo material, tampoco concibe una existencia donde sólo exista lo espiritual; en sus poemas, ambas realidades, material y espiritual, conviven armónicamente. Por lo tanto, el afán de trascendencia de Salinas no debe entenderse como una renuncia a lo tangible, sino todo lo contrario: la realidad material, al ser filtrada por la sensibilidad poética, cobra una dimensión nueva, más profunda y trascendente. Esa es la misión del poeta: demostrar que la materia es mucho más que lo que el hombre percibe a través del sentido de la vista. El poema de *Seguro Azar* que lleva por título «Don de la materia» refleja perfectamente el pensamiento de Salinas:

¿Están?

Yo busco por donde estaban.

Desbrozadora de sombras

tantea la mano. A oscuras

vagas huellas sigue el ansia.

De pronto, como una llama

Sube una alegría altísima
 de lo negro: luz del tacto.
 Llego al mundo de lo cierto.
 Toca el cristal, frío, duro;
 toca la madera, áspera.
 ¡Están!

[SALINAS,2007:168]

Salinas no niega la materia, sino que la humaniza. La filosofía positivista de Friedrich Schelling (1775-1854) está muy presente en el pensamiento poético de Pedro Salinas. El filósofo alemán considera que todo ser y todo objeto está dotado de espíritu, de realidad trascendente o de esencia y que, además, ésta puede ser captada por el corazón sensible del hombre.

Así pues, según el pensamiento de Schelling, no sólo los seres humanos, sino también los animales, las plantas y todos los demás entes poseen una existencia plena y evolutiva. Ahora bien, el espíritu de todos estos entes se halla en reposo, dormido, y precisa del hombre para despertar. Ésta es precisamente la misión del poeta: trabajar para poner al descubierto la realidad trascendente del cosmos, su impulso interno: («En el pecho/ siento un vacío que sólo/ me lo llenará ese alma / que no me das») [SALINAS, 2007: 106].

El afán humanizador de Pedro Salinas es tal, que el poeta llega a humanizar incluso lo mecánico. El mundo de la técnica y de los inventos fascina a nuestro autor que, notablemente influenciado por el lenguaje que hereda de las corrientes del Futurismo y el Surrealismo, Salinas incluye en sus poemas referencias concretas a la vida moderna y convierte los grandes inventos de la modernidad¹⁸⁹ en los protagonistas absolutos de muchos de sus poemas; así,

¹⁸⁹ El carácter deshumanizador de las poéticas de vanguardia lleva a los poetas vanguardistas a focalizar su atención en los elementos mecánicos propios de la vida moderna, los cuales hasta el momento nunca habían sido poetizables. Así, un aeroplano e incluso algo tan aparentemente banal como una rueda, se convierten en objeto de creación poética. Este cambio en el concepto de lo que es poético, responde en última instancia a un cambio de tipo social: está apareciendo una sociedad moderna repleta de elementos mecánicos y técnicos que lleva consigo un nuevo concepto de belleza industrial. Ello va a reflejarse de forma directa en las

dedica un poema a la bombilla, a la máquina de escribir, al automóvil, al transistor, al cinematógrafo, al teléfono etc. Es el caso de, entre otros: «35 Bujías», «Nevacerrada en abril» y «Cinematógrafo», en *Seguro Azar*, y «Underwood girls» o «El teléfono» en *Fábula y Signo*.

A su vez, Salinas incorpora también técnicas propiamente vanguardistas, tales como, por ejemplo, las enumeraciones inconexas o la superposición de planos espaciales y temporales. No obstante, tal y como bien señala José Francisco Cirre, en los versos de Salinas: «No hay un afán desintegrante, como en el surrealismo, sino, por el contrario, una integración del espacio y del tiempo» [CIRRE, 1982: 73].

En efecto, Salinas no se limita a recibir ciegamente la influencia de las vanguardias en sus versos, sino que sabe adaptar a su personal concepción de la poesía aquellos aspectos que le resultan más interesantes. Así, ya en *Presagios* advertimos claramente algunos de los rasgos que luego definirán la poética del autor como, por ejemplo, su afán humanizador. Para el autor, lo mecánico no es en modo alguno incompatible con lo animado, sino todo lo contrario: los objetos tienen alma, un alma viva que lucha por desvelarse y que está en comunicación permanente con el poeta.

De entre todos estos inventos, el que más fascina a Salinas es, sin lugar a duda, el cinematógrafo. En plena época industrial, la invención del cine¹⁹⁰ supone la aparición de un nuevo lenguaje que conlleva, a su vez, un modo de comunicar radicalmente nuevo y capaz de superar todo límite temporal y espacial. A través de la proyección de imágenes en movimiento, el espectador abre su mirada a nuevas realidades: lugares en los que nunca ha estado, personas que nunca ha visto; en definitiva, visiones de mundos lejanos y

manifestaciones artísticas del momento: hay una voluntad manifiesta por parte del artista de Vanguardias de otorgar entidad poética a este mundo cada vez más frío y deshumanizado.

¹⁹⁰ El 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar la primera proyección cinematográfica realizada por los hermanos Louis y Auguste Lumière. Si bien en un primer momento el cine se consideró como un modo de entretenimiento propio de las clases populares, un espectáculo muy alejado del elitismo del arte y de la cultura, a partir de 1910 empezaron a filmarse películas de mayor calidad, por lo que el cine pasó a reivindicarse como arte.

extraordinarios: («El hombre tuerto sintió/ que iba a quebrársele el ojo/ de cristal, a la embestida/ de tantas y tantas visiones») [SALINAS, 2007: 176].

El cine aleja al espectador de su contexto inmediato y le sumerge en un mundo en el que la ficción y la realidad se sitúan en el mismo plano. Esto es lo que más fascina a Salinas¹⁹¹: la capacidad que ese maravilloso invento tiene de mezclar realidad y ficción y de crear un mundo entero a partir de la nada, de la tela blanca: («Al principio nada fue. / Sólo la tela blanca/ y en la tela blanca, nada.../ Por todo el aire clamaba, / muda, enorme/ la ansiedad de la mirada») [SALINAS, 2007: 176]. El cine se alza contra ese gran vacío del mundo al que Salinas aludía en su poema «Underwood Girls» y lo llena, lo completa y lo vivifica.

En «Cinematógrafo», Salinas pone en evidencia una paradoja a la que hará referencia a lo largo de toda su trayectoria: la creación parte siempre de un caos previo, por lo que, para crear algo nuevo, es preciso derribar el orden viejo y preestablecido y crear nuevas líneas, nuevas rectas: («La tela rectangular/ se oprimió en normas severas,/ le organizó bruscamente/ con dos líneas verticales,/ con dos líneas horizontales./ Y el caos tomó ante los ojos/ todas las formas familiares») [SALINAS, 2007: 176].

La luz nace siempre de una oscuridad previa, de ahí que el autor decida dividir el poema en dos partes bien diferenciadas: «Luz» y «Oscuridad»: las imágenes cinematográficas sólo se pueden ver cuando la sala está completamente a oscuras, por lo que, cuando en la sala se enciende de nuevo la luz, se descubre el engaño y la pantalla vuelve a su blanco original: («Luz, madre de las tinieblas/ ha vuelto la tela blanca») [SALINAS, 2007: 176]. Así, tal y como hiciera Juan Ramón, Salinas toma conciencia de la importancia de los contrarios: para la visión de la claridad es necesario partir de una oscuridad previa.

¹⁹¹ El entusiasmo de Salinas por el cine. Este entusiasmo por el cine se traslada a los miembros de la Generación del 27: Vicente Aleixandre publicará en *Ámbito* (1924-27) un poema titulado «Cinemática», también Federico García Lorca deja constancia de su fascinación por la pantalla en «El paseo de Buster Keaton» (1928), y Luis Cernuda en el poema «Sombras blancas» (1929).

La tela, igual que la página, es un espacio en blanco que guarda dentro de sí la posibilidad de todo tipo de creación. En efecto, nuestro poeta descubre una clara analogía entre cine y poesía que le lleva a buscar en el universo cinematográfico nuevas técnicas que le permitan trasladar al verso el ritmo y el dinamismo necesarios para reproducir el ritmo acelerado del mundo moderno, un mundo siempre en cambio y en movimiento constante: («Ciudad, ¿te he visto o no? / La noche era una prisa/ por salir de la noche») [SALINAS, 2007: 155]. El cine se convierte entonces en una ventana abierta al mundo a través de la cual el poeta viaja, descubre y conoce diferentes realidades muy lejanas de su contexto inmediato que, como por obra de magia, se aproximan a su presente.

Pero en *Seguro Azar* no sólo hay espacio para el paisaje visto a través de la pantalla cinematográfica, son muchos los poemas en los que Salinas insiste en la necesidad de que el hombre se detenga a observar la naturaleza, el mundo exterior, ese mundo infinito cuya perfección va mucho más allá de los límites geométricos marcados por el hombre y la tecnología. A veces, tal y como describe Salinas en el poema «La Concha», la belleza inútil es la más perfecta, la más necesaria: («Pero su hermosura inútil, / nunca servirá. La cogen, / la miran, la tiran ya. / Desnuda, sola, bellísima») [SALINAS, 2007: 185]. Esta alusión, por parte de Salinas, a la belleza desnuda de la concha, es una referencia clara al ideal juanramoniano de la poesía entendida en términos de pureza y de desnudez. Frente a la belleza utilitaria de la técnica, lo natural impone su belleza pura, esencial.

De entre todos los elementos de la naturaleza, en este poemario el agua se revela, nuevamente, como uno de los más importantes a la hora de poner de manifiesto el alma verdadera de los seres animados e inanimados: («No te veo la mirada/ si te miro aquí a mi lado. / Si miro al agua la veo. / Si te escucho, / no te oigo bien el silencio. / En la tersura/ del agua quieta lo entiendo») [SALINAS, 2007: 153]. Estos versos pertenecen al poema de *Seguro Azar* que lleva por título «Otra tú», y recuerdan en mucho al ideal de mujer evanescente y misteriosa, siempre asociada con el ideal, que aparece en muchos de los poemas juanramonianos: una mujer virginal, vestida de blanco, siempre cercana al agua de las fuentes y los lagos. Así, en uno de los poemas de *Poemas mágicos y dolientes*, leemos: («¿Eres una mujer desnuda, o eres/ una sombra en el agua?

[...] ¡No sé si tienes boca, / pero a mí me hablas;/ no sé si tienes ojos/ pero llevo en mi alma tus miradas») [JIMÉNEZ, 2005: 1025]. El agua recibe, tanto en los versos de Juan Ramón como en los versos de Pedro Salinas, un tratamiento metafórico de gran belleza y originalidad. A menudo, el agua de un estanque viene asociada con la imagen del espejo, un espejo profundo que atrapa el alma del mundo y que es capaz de poner límites precisos a lo que de por sí es ilimitado: («Y el cielo/ -tú le miras, yo le miro-, / no es infinito en lo alto:/ el cielo/ -en su baranda te apoyas-/ tiene cuatro esquinas, húmedo, / está en el agua, cuadrado¹⁹²») [SALINAS, 2007: 153].

Otro elemento de la naturaleza que tiene una importante presencia simbólica en los versos de *Seguro Azar* es el fruto de los árboles, en concreto la naranja. En el poema «El Zumo», Salinas se refiere a la naranja como metáfora perfecta de esa necesidad que tiene el poeta de ir más allá de lo aparente a fin de descubrir la dimensión secreta que cada ser guarda tras sí: la verdadera importancia de la naranja no radica en su exterior, en su piel luminosa, que es su *solución fácil*, sino en el zumo que contiene en su interior, es decir, en su espíritu: («Pero el secreto defiende,/ invisible amarga almendra,/ su mañana, su secreto/ mayor, dentro./ Lo que da son disimulos,/ redondez, color, rebrillo,/ solución fácil, naranja,/ a la mirada y al viento») [SALINAS, 2007: 156].

El poemario que completa la primera etapa de la creación poética de Pedro Salinas es *Fábula y signo* (1931). El mundo de *Fábula y signo* es un mundo con alma, lleno de vida, un mundo donde absolutamente todo es susceptible de ser humanizado. Citando a Carlos Feal: «Desde el comienzo al fin, la obra de Salinas se orienta hacia la búsqueda de la esencia o alma de los seres, tanto animados como inanimados [...] Así se expresará el dominio espiritual del hombre mediante una honda y continua humanización.» [FEAL, 2000: 26]

¹⁹² También Jorge Luis Borges recrea en sus versos la metáfora del agua como espejo. En su poemario *El hacedor*, el escritor argentino incluye un poema titulado «Los espejos» («Yo que sentí el horror de los espejos/ no sólo ante el cristal impenetrable/ donde acaba y empieza, inhabitable, / un posible espacio de reflejos/ sino ante el agua especular que imita/ el otro azul en su profundo cielo/ que a veces raya el ilusorio vuelo/ del ave inversa o que un temblor agita»).

En *Fábula y signo*, Salinas se reafirma en su voluntad de poetizar sobre elementos aparentemente ajenos a la esencia poética y dedica emocionados versos a un radiador que siente correr dentro de sí el agua, que es su alma, un alma *callada y recatada*; a las treinta teclas de la máquina de escribir¹⁹³, que son comparadas con ágiles bailarinas o a una estatua *con alma de piedra* que tan bien sabe imitar la apariencia humana.

En relación con esta voluntad de dotar de alma aquello que es inanimado, en este poemario nuestro autor vuelve a poner de manifiesto el conflicto que se da entre esencia (alma) y forma (materia). El poeta parte siempre de la realidad vivida, pero desconfía sistemáticamente de ella; mejor dicho, busca tras ella, aspira a atravesar la frontera de lo cotidiano para adentrarse en lo profundo. Hay otra realidad además de la que se ve, Salinas lo sabe y quiere llegar hacia ella. El poeta quiere descender hacia lo originario, hacia ese espacio virginal donde nada ha sido creado aún, donde todavía no existe la forma ni tampoco el nombre, donde todo aparece confuso, indiferenciado y caótico. Un mundo inmenso y enigmático siempre a la espera de ser completado.

El deseo de este mundo prenatal responde a una intencionalidad clara por parte del poeta: Salinas desea emprender un proceso depurativo consistente en prescindir de lo aparente para ahondar en lo profundo: la esencia, el ser puro. Esto es lo que más anhela Pedro Salinas: ser capaz de apresar el ser puro, *asir lo insidioso* y conseguir que cada ser revele el alma que guarda tras sí. Y para que las almas de los distintos seres entren en relación, para que dialoguen las unas con las otras, no pueden existir los límites de la materia. Este distanciamiento no implica necesariamente una renuncia a lo corporal, pero sí una espiritualización de la materia: Salinas la humaniza, infunde espíritu a lo material y trata de integrar cuerpo y alma.

¹⁹³ En el poema «Underwood Girls» advertimos la clara influencia que las poéticas de Vanguardia han tenido sobre la primera etapa poética de Salinas. Dicha influencia se advierte no sólo en cuanto a la temática del poema se refiere, sino también a nivel formal: los treinta y tres versos de este poema son versos carentes de ritmo y desiguales en cuanto a su extensión, lo cual nos remite a la técnica vanguardista de la escritura automática.

Si bien es cierto que los límites formales son necesarios en tanto que ofrecen la seguridad de la presencia física, no lo es menos el hecho de que, a veces, la forma puede ser limitante porque coarta la expresión del alma de los seres, de ahí que la poesía desnuda defienda la necesidad de una liberación de los límites formales. Es el mismo concepto que veíamos reflejado en los versos de *Diario de un poeta recién casado*. En este sentido, tanto Juan Ramón como Pedro Salinas se esfuerzan por reflejar en sus versos el equilibrio necesario que debe existir entre materia y espíritu. Salinas parece encontrar la solución en la idea del progreso, de estar haciendo: la forma tiene que existir, pero ésta no puede ser cerrada, conclusa, sino que tiene que ser abierta, porque, mientras exista una posibilidad de cambio, de movimiento o evolución, el alma no se sentirá aprisionada dentro de unos límites férreos y seguirá teniendo una vía de salida y expresión. Citando a Carlos Feal Deibe en su estudio titulado *La poesía de Pedro Salinas*: «Lo más importante para el poeta es el proceso, el acontecer. Porque el acontecer pone en contacto dos seres, dos seres que se buscan [...] Lo hecho: el estado, el resultado, es algo que existe ya autónomamente, desvinculado, ensimismado podríamos decir, a diferencia del enajenamiento (salir de uno mismo) del hacer.» [FEAL, 1971: 56-57].

Así, no es necesario revelarse contra la idea de la materia, sino contra la idea de lo completo y acabado, contra las medidas opresoras y los contornos precisos y bien definidos. Esta misma idea está presente en el pensamiento poético de Juan Ramón Jiménez; en *Estética y ética estética*, escribe: «Hay quienes creen que en el mundo, las cosas están ya hechas; que hay normas a las cuales tenemos fatalmente que atenernos. Yo pienso al contrario; creo que en cada instante nuevo todo está en la belleza abstracta de nuevo por hacer. De aquí mi fe: única.» [JIMÉNEZ, 1964: 277-278].

Son muchos los poemas de *Fábula y Signo* en los que Salinas insiste en este aspecto: «Moneda», «Vida segura», «Escorial I», «Jardín de los frailes» y «Salvación» son algunos de ellos.

En «Moneda», la niebla difumina el contorno de lo real y convierte lo tangible y concreto en un todo borroso y confuso: («Será quizá porque hay niebla/ por lo que yo te acaricio. / Porque hay niebla, / masas disueltas, precisos/

resultados abolidos, / y todo se va a otro vago/ no sé qué sin dimensión») [SALINAS, 2007: 224]. La simbología de la niebla está también muy presente en los versos de Gustavo Adolfo Bécquer, que en la rima XXIII se define a sí mismo «huésped de las nieblas», y en los de Juan Ramón Jiménez. Bécquer se sirve de la niebla para tender un velo de misterio sobre la realidad y conseguir de este modo que el mundo de lo visible se fusione con el mundo de lo visionario. Así, en la rima V de *Rimas*, leemos: («Yo nado en el vacío/ del sol tiemblo en la hoguera, / palpito entre las sombras/ y floto con las nieblas») y en la célebre rima XI, la mujer ideal de la que el poeta desea enamorarse aparece descrita como: («un vano fantasma de niebla y luz»). Por su parte, Juan Ramón asocia la niebla con ese estado de tristeza y melancolía que precede la creación poética. En su poemario *Rimas*, escribe: («¡Cómo cae la bruma en el alma! / ¡qué tristeza de vagos misterios/ en sus nieblas heladas esconden/ esas tardes sin sol ni luceros!») [JIMÉNEZ, 2005: 29] y en *Arias Tristes*: («He entreabierto mi ventana:/ la luna camina muerta, / sin luz, sin besos ni lágrimas, / amarilla entre la niebla.») [JIMÉNEZ, 2005: 192]. El propio autor, en ese mismo poema de *Arias tristes*, llega a identificarse a sí mismo y a su amada con dos seres misteriosos envueltos en niebla: («Éramos sombras de niebla/ en la tristeza del campo, / sombras vagas que escuchaban/ al ruiseñor de los álamos») [JIMÉNEZ, 2005: 192]. Para Salinas, la niebla destruye la forma –el mundo de lo concreto- y, por lo tanto, abre las puertas a la imaginación y a la creatividad.

En «Vida segura», leemos: («Sí, tú naciste al borráreme/ tu forma. / Mientras yo te recordé/ ¡qué muerta estabas! / tan terminada en tus lindes [...] Pero un día de noviembre/ dejaste en blanco tus atlas, / se abolieron tus fronteras, / te escapaste del recuerdo») [SALINAS, 2007: 228]. Sólo en el momento en el que el poeta consigue olvidar los contornos precisos de lo real, el alma de la materia se manifiesta: («Con tu voz o sin tu voz, / con tu carne o sin tu carne. / Daba lo mismo») [SALINAS, 2007: 228] y la posesión espiritual de la materia se hace posible: («Eras ya de mí, incapaz/ de vivirte ya sin mí») [SALINAS, 2007: 228].

Asimismo, en los poemas «Escorial I» y «Jardín de los frailes», Salinas contempla el rígido monasterio de El Escorial, tan solemne en sus formas, tan cerrado en sí mismo y tan aparentemente carente de vida: («Porque no/ es de

tinta ni de alas:/ es un edificio de granito [...] De estar tan hecho/ ya se le acabó el querer. / Lo que quiso es ahora piedra, / dimensión, forma. Y da miedo») [SALINAS, 2007: 229]. Es un edificio terminado al que «no le falta nada» y, por lo tanto, es un edificio muerto. Sin embargo, en el poema «Jardín de los frailes» algo cambia: Salinas vuelve a situarse ante el imponente edificio («¡Qué seguro de ti mismo, / qué distante de tu alma, / entre cuatro ángulos rectos/ estabas rígido!») [SALINAS, 2007: 232] y aguarda, confiado, que se opere el milagro. De repente, algo sucede: el edificio empieza a temblar, la rectitud de sus formas se quiebra y cobra vida. Al fin, su alma se revela: («Se te quebraron las rectas, / los planos se te arqueaban/ para vivir, como el pecho»). Nuevamente, el agua es la responsable de despertar el alma de los seres. El monasterio, al verse reflejado en la trémula superficie del agua de un estanque vecino, cobra movimiento: («El agua te sacó el alma»). Nos encontramos, por lo tanto, con la concepción del agua como fuente reveladora del alma de los seres, algo que ya estaba presente en los anteriores poemarios de Salinas y en muchos de los poemas de Juan Ramón. Salinas considera que el agua está dotada de un importante potencial revelador ya que tiene la capacidad de sacar el alma de los distintos seres e infundirles vida.

En «Salvación», Salinas insiste en la necesidad de que la forma no coarte la expresión del alma: («Te hicieron. Hiciste tú/ que te dejabas hacer. / Ahora, intención, ya estás hecha. / Aquí a los pies de lo hecho, / tan solemne y tan seguro, / que ya no sirves, olvidada estás») [SALINAS, 2007: 246]. Sin embargo, en *Fábula y signo* nos encontramos también con un poema que parece contradecir este rechazo hacia la forma cerrada, se trata de «El Escorial II». Ya el primer verso del poema nos pone en alerta: («En vez de soñar, contar») [SALINAS, 2007: 235]; en efecto, Salinas dedica este poema a la tranquilidad que ofrece lo numérico y lo geométrico: contar, ir sumando rectas y números, salva al poeta del permanente cambio de lo real y ofrece algo concreto, algo tangible y, por lo tanto, algo seguro. No obstante, cabe señalar que este poema representa una excepción en el conjunto de poemas salinianos porque, si bien es cierto que el poeta se detiene a menudo a contemplar la perfección de las formas de la materia, su mirada va siempre más allá y pocas veces se queda en lo superficial: («Ni futuro ni nuevo/ el horizonte. Esto/ apretado y estrecho:/ tela,

carne y el mar./ Nada promete el mundo:/ lo da, lo tengo ya») [SALINAS, 2007: 218].

Estamos viendo como, para nuestro poeta, todo tiene alma, un alma que, si bien a veces muestra una cierta reticencia a manifestarse, otras veces se deja ver en toda su plenitud. Es el caso del poema «Ámsterdam», donde Salinas descubre el alma vibrante de toda una ciudad a través de las numerosas luces de colores que brillan en la oscuridad de la noche: («Esta noche te cruzan/ verdes, rojas, azules, rapidísimas/ luces extrañas por los ojos. / ¿Será tu alma?») [SALINAS, 2007: 217]. Salinas rehúsa mirar directamente las luces porque prefiere verlas reflejadas en la mirada de su amada. Así pues, a pesar de que el poeta desconfía sistemáticamente del sentido de la vista, sí que se deja cautivar por los infinitos mundos que se ven reflejados a través de los ojos de su amada porque su mirada, inocente y pura, le descubre las facetas más luminosas de lo real: («Te quiero así inocente, toda ajena, / palpitante/ en lo que está fuera de ti, tus ojos/ proclamando las vividas/ verdades de colores de la noche.») [SALINAS, 2007: 217]. A través del filtro que supone la amada, el poeta consigue analizar la realidad desde prismas diferentes.

La noche tiene sus propias verdades, verdades que se manifiestan gracias a la oscuridad y al silencio. El alma, siempre sigilosa, sólo habla entre silencios y en la más absoluta oscuridad. Tal y como sucedía en los versos juanramonianos, la noche es vista en la poética de Pedro Salinas como el momento del día más propicio para la revelación del misterio de lo real. El poema «Respuesta a la luz» así lo evidencia: («¿Qué le ofrecías, la noche, / tú, silencio, qué le dabas [...] Las últimas negativas/ a la noche le quebraban») [SALINAS, 2007: 220].

Tal y como hicieron los místicos, Salinas considera que la oscuridad de la noche, unida a su silencio, crea el ambiente más propicio para la revelación del enigma de lo real. La oscuridad de la noche no se entiende, pues, como negación de la luz, sino como afirmación de esta. En otras palabras, dado que la sombra es el reverso de la luz, para que la iluminación sea posible se debe partir, siempre, de una previa oscuridad. Así, en la noche oscura de San Juan de la Cruz, los amantes se unen y, con esta unión, el alma recobra la tan ansiada paz.

El místico considera que el alma sólo puede ver en la oscuridad, por lo tanto, es necesario cerrar los ojos a las formas exteriores para poder de este modo interiorizar la mirada de lo real. No se trata de descifrar enteramente el misterio de lo real -porque esto es imposible- se trata, eso sí, de aceptar la vida con todo su misterio, esto es, de no cerrar los ojos a la dimensión trascendente de la existencia humana. San Juan lo expresa maravillosamente: «Un entendimiento por no entender, un conocimiento por no conocer, tan elevado que los hombres sabios no podrán comprenderlo». De estas palabras de San Juan deducimos la necesidad de diferenciar entre la luz que el hombre percibe a través de los sentidos y la claridad que se deriva del intelecto, cuya luz es mucho más profunda.

Lo visible, aquello que el hombre puede percibir a través de la vista, solo es lo aparente, de ahí que el poeta se proponga iniciar un proceso de inmersión en la oscuridad que le llevará a desconfiar sistemáticamente del sentido de la vista. Salinas quiere mirar lo invisible, encontrar la claridad última que subyace tras lo real, es entonces cuando opta por alejarse de lo tangible en beneficio de lo simbólico: va en busca de las sombras, los fantasmas y los reflejos. Pero este distanciamiento respecto a la materia no es un medio de evasión, sino todo lo contrario: resulta un mecanismo necesario para alcanzar una visión más clara y más profunda del mundo. Así pues, no es en modo alguno una huida cobarde, no se trata de evadir el dolor que produce el mundo, sino todo lo contrario: se trata de tomar distancia a fin de ser capaz de verlo desde una perspectiva más elevada y, por consiguiente, más objetiva.

Junto a la simbología que tiene la noche en los versos de *Fábula y signo*, cabe destacar también la simbología de la primavera, estación poética por excelencia que, tal y como sucedía en los versos de Juan Ramón, representa la renovación, el cambio y el florecer del amor y de la sensualidad: («Tú, tú eres la primavera. / Ni en rosa ni en azul/ confiada, nunca en Venus/ buscaste forma, tú, / inventora de formas, / modelo, / estatua de ti misma») [SALINAS, 2007: 215]. Frente a ella, el otoño simboliza lo exacto opuesto, es decir, lo caduco, la naturaleza muerta, las despedidas, la tristeza, la muerte presentida, etc. En *Fábula y signo*, Salinas dedica un poema al caer de las hojas que anticipa la llegada del otoño: («Hojas. Otoño. Aquí. / ¡Corre! Quieren salvarse [...] ¡Sálvalas!

/ Furtivamente ponlas/ en la más descuidada rama/ de un árbol distraído») [SALINAS, 2007: 221]. El motivo de las hojas secas es muy recurrente en los versos de Juan Ramón; así, en *Arias Tristes*, leemos: («Veo/ temblar a las hojas secas,/ y los jardines enfermos/ se inundan para mi alma/ de músicas y aleteos») [JIMÉNEZ, 2005: 160] y, en otro poema del mismo libro: («Y esa luz de ensueño y otro/ que muere en las hojas secas,/ alumbra en mi corazón/ no sé qué tristezas») [JIMÉNEZ, 2005: 182]; en *Elegías*: («Una a una, las hojas secas se van cayendo/ de mi corazón mustio, doliente y amarillo.») [JIMÉNEZ, 2005: 561]; en *Olvidanzas I - Las hojas verdes*: («Por el jardín anda el otoño. Hay/ un crujir de hojas secas y de rasos;/ los recuerdos dolientes han venido/ a sentarse en la piedra de los bancos.») [JIMÉNEZ, 2005: 610] y en *La soledad sonora*: («¿un corazón sin nadie, / tembloroso, vestido de hojas secas, de oro, de jazmín y de raso.») [JIMÉNEZ, 2005: 610].

En *Fábula y signo* encontramos también un poema dedicado al mar. Se trata del cuarto poema del libro, que lleva por título «Mar distante»: («Si no es el mar, si es su imagen, / su estampa, vuelta, en el cielo») [SALINAS, 2007: 211]. En los versos de Salinas, así como en los de Juan Ramón, el mar y el cielo representan esa conciencia eterna y universal que trasciende todo límite. Ambos existen como esencia, una esencia que se halla contenida en la palabra misma: («Si no es el mar, si es su nombre/ en un idioma sin labios, / sin pueblo, / sin más palabra que esta:/ mar») [SALINAS, 2007: 211]. Estos versos de *Fábula y signo* recuerdan en mucho a los de *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón: («Por el mar este/ he salido a otro cielo, más vacío/ e ilimitado como el mar, con otro/ nombre que todavía/ no es mío, como es tuyo») [JIMÉNEZ, 2005: 81]; («Tu nombre, hoy, mar, es vida») [JIMÉNEZ, 2005: 184]. El mar es lo trascendente, lo hermético y, al mismo tiempo, lo claro; de ahí que, más que una realidad concreta, el mar sea visto como una idea: («Si no es el mar, si es su idea/ de fuego, insondable, limpia;/ y yo, / ardiendo, ahogándome en ella») [SALINAS, 2007: 211].

Estamos viendo como, si bien las descripciones paisajísticas no abundan en los versos de *Fábula y signo*, Salinas incorpora en los poemas numerosas referencias a elementos naturales que aparecen dotados de un gran simbolismo: la noche, la niebla, la primavera, las hojas secas, el mar, etc. Todos ellos están

muy presentes en los versos juanramonianos, de ahí que el poeta moguerense advierta su influencia sobre los versos de su discípulo. Sin embargo, lo cierto es que, si bien en algunos poemas la influencia de Juan Ramón sobre Salinas es notoria, en otros el poeta madrileño se distancia de su maestro y refleja una personalidad poética completamente propia y original.

Salinas se siente atraído por la tecnología, por el cambio y el movimiento; el ritmo acelerado y precipitado de la modernidad está muy presente en sus versos. El poema «Estación» es ejemplo de ello. En dicho poema, Salinas describe la ciudad vista desde las ventanillas de un tren y exclama con entusiasmo: («¡Qué ciudad temblorosa de un minuto, / con flotantes banderas, su historia, / hecha y deshecha toda en un minuto!») [SALINAS, 2007: 227].

El movimiento fascina al poeta, que se siente atrapado por el embaucador ir y venir de colores, sonidos e instantáneas que ve pasar ante él. En efecto, el mundo poético de Salinas es un mundo moderno y urbano¹⁹⁴, un mundo agitado y dominado por un constante afán de progreso e innovación. No obstante, nuestro poeta no identifica en ningún momento modernidad con deshumanización, sino todo lo contrario porque, tal y como hemos visto, en sus versos todo es susceptible de ser humanizado; así, no sólo la luna tiene alma, también un radiador («Radiador y fogata») puede llegar a tenerla.

Movimiento, dinamismo, caos, etc. Todo esto está muy presente en Pedro Salinas. El poeta busca un descenso hacia el origen, hacia ese *palpitar primero* al que alude en sus versos, y la destrucción de todo orden resulta el medio necesario para llegar a este estado primigenio de la creación. Así, la disolución de todo lo establecido se impone como la única vía posible para la ascensión hacia más altos mundos. Esta visión del caos como origen de toda creación se encuentra desarrollada, como veremos, en la segunda etapa poética del autor.

¹⁹⁴ Si bien es cierto que también Juan Ramón, a raíz de su viaje a América, empieza a poetizar sobre la ciudad y el mundo moderno, no lo hace con la misma fascinación que Pedro Salinas.

Asimismo, a diferencia de lo que veíamos reflejado en los versos de Juan Ramón, pocas veces Salinas vuelve los ojos hacia el pasado o el recuerdo; su mirada se concentra en el instante presente. No en vano, su primer poemario, *Presagios*, inicia con los siguientes versos: («Suelo. Nada más. / Suelo. Nada menos. / Y que te baste con eso.») [SALINAS, 2007: 99]. Esta voluntad de anclarse plenamente en el momento puro, exacto, refleja a su vez el deseo de Salinas de limpiar su mirada liberándola de todo aquello que no es esencial: («En la tarde ancha, / una nube sola. / En la tierra, nada») [SALINAS, 2007: 108]. Ello nos conecta, nuevamente, con la poesía desnuda de Juan Ramón porque, tras la aparente simplicidad del paisaje descrito, se esconde un mundo trascendente e inexplorado que llama al poeta. Simplificar el mundo real es, por lo tanto, una condición necesaria para acceder a la dimensión trascendente del mismo.

Así pues, a partir del tratamiento que recibe la naturaleza en esta primera etapa de la poesía saliniana, podemos afirmar que Salinas hereda de su maestro la firme voluntad de dotar de alma el mundo exterior a fin de poder entablar un diálogo íntimo con todo lo creado. No obstante, aunque la afirmación de esta dimensión oculta y misteriosa de lo real es clave en ambas poéticas, en los versos del autor madrileño la naturaleza está exenta del marcado aire melancólico y pesimista tan característico de los versos de Juan Ramón; en Salinas la naturaleza aparece descrita de un modo luminoso y esperanzado, y en ella se esconde la promesa de un mañana mejor.

V.II.II.b.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la etapa de plenitud de la poesía saliniana (1933-1939)

La etapa de plenitud de la poesía de Pedro Salinas engloba sus tres poemarios de temática netamente amorosa: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo Lamento* (1939). En estos tres poemarios, Salinas otorga una importancia crucial a la vivencia amorosa porque la entiende como una fuente de perfeccionamiento, un camino de ascensión hacia más altos mundos: el amor difumina los límites de lo real, suspende el avance del tiempo y sumerge al poeta en un oscuro caos a partir del cual toda nueva creación es posible. Tal

y como bien advierte José Francisco Cirre: «[Salinas] abstrae las ideas y se sumerge en un oscuro caos donde es posible imaginar un nuevo orden. Orden ilimitado, informe y, por consiguiente, sin tiempo ni espacio. Orden eterno y absoluto en el que se identifican mundo y poesía» [CIRRE, 1982: 30].

En esta etapa de la poesía saliniana, el mundo de lo poético es el mundo del caos, del sin-hacer, el mundo del enigma y de la alquimia. Estamos muy lejos, por lo tanto, de esa naturaleza idílica que Juan Ramón describe en sus obras, muy lejos también de esos espacios cerrados e íntimos en los que el yo poético puede refugiarse; nos encontramos ahora ante un universo poético radicalmente nuevo donde todo está aún por descubrir.

Ya en los versos iniciales de *La voz a ti debida*, vemos como es la amada la que crea el mundo, la que lo inventa de la nada: («Tú vives siempre en tus actos. / Con la punta de los dedos/ pulsas el mundo, le arrancas/ auroras, triunfos, colores, / alegrías: es tu música. / La vida es lo que tú tocas.») [SALINAS, 2007: 253]. Los amantes se lanzan enérgicos hacia la construcción de un mundo nuevo donde todo está aún por descubrir.

No obstante, a pesar de que en los poemarios que componen la célebre trilogía amorosa de Salinas la naturaleza no tiene ese protagonismo tan significativo que sí que advertimos en los poemarios de Juan Ramón, el poeta moguerense sostiene que es en *La voz a ti debida* donde más reconocible es el influjo que sus versos han ejercido sobre los de su discípulo. Así, tal y como hemos señalado en el capítulo dedicado a analizar el proyecto de *El padre matinal*, son muchos los poemas de este libro en los que Juan Ramón ve reflejado algún aspecto de su poética. Si bien en la mayoría de estos poemas las alusiones a los elementos de la naturaleza son escasas, sí que es posible reconocer algunos elementos simbólicos procedentes de la naturaleza, tales como, por ejemplo, la noche o el laberinto.

Entre los poemas señalados por Juan Ramón en *La voz a ti debida*, uno de los que más reconocible es el posible influjo recibido por Salinas es el segundo poema del libro, que inicia con los siguientes versos: («No, no dejéis cerradas/ las puertas de la noche, / del viento, del relámpago, / la de lo nunca visto.») [SALINAS, 2007: 254]. El motivo de las puertas y de las ventanas

abiertas está muy presente en los versos de Juan Ramón; en concreto, hay un poema de *Poesía* (1923) que recuerda mucho a estos versos de Salinas: («Dejad las puertas abiertas, / esta noche, por si él/ quiere, esta noche, venir, / que está muerto») [JIMÉNEZ, 2005: 589]. Jean Chevalier y Alain Cheerbant, en el *Diccionarios de símbolos* (1988), analizan el valor simbólico de la puerta:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá... La puerta es la abertura que permite entrar y salir, y por tanto el pasaje posible –aunque único- de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado.

[CHEVALIER, 1988: 855]

Es importante que las puertas estén abiertas durante la noche porque es precisamente es ese momento del día cuando puede producirse el milagro. En efecto, en los versos de *La voz a ti debida* la noche tiene un gran protagonismo: la quietud y la oscuridad de este momento del día hace que los contornos de los distintos seres y objetos se difuminen y ello permite que las almas entren en contacto entre sí. A su vez, es durante la noche, en concreto durante el sueño, cuando, en forma de espíritus, se manifiestan más vivamente los recuerdos: («¡Qué paseo de noche/ con tu ausencia a mi lado! [...] Espectros, sombras, sueños, / amores de otra vez, / de mí compadecidos, / quieren venir conmigo. / Van a darme la mano.») [SALINAS, 2007: 305]. El motivo de los fantasmas procedentes de otros mundos que en sueños se aparecen al poeta, está muy presente en el mundo poético becqueriano, también en los versos de Heine, Verlaine, así como en los de Juan Ramón Jiménez.

Cuando llega la noche el poeta se sitúa en ese estado de recepción pasiva y atenta que le permite captar las sombras y los signos del ideal presentes en la naturaleza. La noche es también el momento de la ausencia de la amada ya que el poeta no puede acompañarla en su soñar: («El sueño es una larga/ despedida de ti») [SALINAS, 2007: 286]; por lo tanto, es el momento en el que asoman las dudas: («A la noche se empiezan/ a encender las preguntas [...] Tú no las puedes ver, / pero tienes el sueño/ cercado todo él/ por interrogaciones/ mías.»)

[SALINAS, 2007: 304]; («La noche es la gran duda/ del mundo y de tu amor.»)
[SALINAS, 2007: 311].

La puerta abierta a la noche simboliza también el estado de total apertura del poeta al caos que supondrá el sentimiento amoroso, un sentimiento que derrumbará todo orden preestablecido y arrastrará al poeta hacia nuevos mundos, nuevas realidades: («Amor, amor, catástrofe. / ¡Qué hundimiento del mundo!») [SALINAS, 2007: 273]. Así, el amor aparece comparado al viento y al relámpago, dos fuerzas de la naturaleza tan destructivas cuan enérgicas, y supone un hundimiento del mundo, la caída de todo: («¡Que caiga todo! ya/ lo siento apenas. Vamos, / a fuerza de besar, / inventando las ruinas/ del mundo, de la mano/ tú y yo!») [SALINAS, 2007: 273]. El beso de los amantes tiene el poder de crear un mundo nuevo sobre las ruinas del mundo. Esta idea estaba ya presente en los versos juanramonianos; en el poema «Nocturno», de *Eternidades*, Juan Ramón escribe: («Te besaré en la sombra [...] Que en la muerte absoluta/ de todo, sólo exista, / nuevo mundo, mi beso») [JIMÉNEZ, 2005: 399]; y en el poema «Nocturno», de *La estación total*: («Al amanecer, / el mundo me besa/ en tu boca, mujer») [JIMÉNEZ, 2005: 385].

Si bien el mundo que aparece descrito en los versos de *La voz a ti debida* es un mundo en ruinas, cabe señalar que se halla muy distante de ese mundo en ruinas que veíamos reflejado en los versos de Bécquer: un mundo melancólico, evocador y misterioso. Las ruinas de Salinas son aquellas que se derivan de fuerte explosión, de un terremoto o de cualquier otro desastre natural; dan cuenta de un mundo en desorden, frenético y caótico, un mundo ciego, que tiembla y que debe ser reconstruido de la nada: («Aplasta/ bajo sus pies ligeros/ la paciencia y el mundo. / Y lo llena de ruinas») [SALINAS, 2007: 269]. Por lo tanto, no estamos ante esas ruinas románticas que se esfuerzan por sobrevivir al paso del tiempo, sino ante un mundo cuyo orden ha sido derrocado y que, por consiguiente, debe resurgir de sus propias cenizas. Este mundo en ruinas en ningún momento aparece descrito como un mundo temible, sino todo lo contrario, porque Salinas sabe este caos que crea la amada es necesario para la construcción de otro mundo mejor, el mundo del detrás: («Cuando cierras los ojos/ tus párpados son aire. / Me arrebatan:/ me voy contigo, adentro») [SALINAS, 2007: 289].

Los amantes se lanzan, enérgicos, hacia la conquista de este nuevo mundo todo por hacer: («¡Qué gran víspera el mundo! / No había nada hecho. / Ni materia, ni números, / ni astros, ni siglos, nada!») [SALINAS, 2007: 266]. El tiempo no existe, ha sido abolido: («No, el pasado era nuestro:/ no tenía nombre») [SALINAS, 2007: 266]; tampoco existen los nombres ni las palabras, todas por inventar aún: («Los verbos, indecisos, / te miraban los ojos/ como los perros fieles») [SALINAS, 2007: 266]; («¿Por qué tienes nombre tú, / día, miércoles? / ¿Por qué tienes nombre tú, / tiempo, otoño?») [SALINAS, 2007: 262]. El enamorado espera a que la amada le llame para que juntos puedan empezar a crear el mundo: («yo, esperando/ -ay, si no me mirabas-/ a que tú me quisieses/ y me dijeras: “Ya”») [SALINAS, 2007: 266].

Salinas desea vivir en un mundo construido enteramente por su amada: («La luz lo malo que tiene/ es que no viene de ti») [SALINAS, 2007: 284]. Sin embargo, no rechaza en ningún momento el mundo exterior-objetivo, sino todo lo contrario. Los versos de *La voz a ti debida* son versos entusiastas en los que el poeta ensalza la perfección del momento presente: («Y mira al mundo. Y descansa/ sin más hacer que añadir/ tu perfección a otro día») [SALINAS, 2007: 283]; («¡Qué día sin pecado! / La espuma, hora tras hora, / infatigablemente, / fue blanca, blanca, blanca.») [SALINAS, 2007: 275]; («Todo dice que sí. / Sí del cielo, lo azul, / y sí, lo azul del mar») [SALINAS, 2007: 271]. Estos versos en los que Salinas señala la plenitud del momento presente recuerdan a aquellos versos de *Baladas de primavera* en los que Juan Ramón se deja llevar por la influencia impresionista y otorga un gran protagonismo al valor simbólico de los colores, en especial el azul y el blanco.

La importancia del amor en esta segunda etapa de la obra poética saliniana es tal, que todos los demás temas se subordinan a este tema principal. Así, la descripción del paisaje o la alusión a los elementos de la naturaleza pierde todo protagonismo y aparece únicamente como trasfondo a un poema de temática amorosa para acentuar la intensidad del sentimiento: («Ahora te quiero/ como el mar quiere a su agua [...] ¡Qué frenesíes, quererte! / ¡Qué entusiasmo de olas altas, / y qué desmayos de espuma/ van y vienen!») [SALINAS, 2007: 378]; («Todo es labios, los míos o los tuyos, / hoy separados. Lo llamamos hojas, / brisa, tarde de abril, papel, palabras») [SALINAS, 2007: 379]; («El mundo/

según lo voy atravesando/ que te quiero me dice, / a gritos o en susurros») [SALINAS, 2007: 393].

La naturaleza y la entera creación se subordinan plenamente a la amada, a su fuerza y a su impulso creador. Es ella, «pastora de milagros» quien, de la mano del amado, inventa el mundo y lo perfecciona.

Los dos únicos elementos de la naturaleza que siguen manteniendo un papel central en el poemario son el agua y la noche. Tal y como hemos analizado en los anteriores poemarios de Pedro Salinas, el autor hereda de Juan Ramón Jiménez la concepción del agua como el elemento que abre las puertas a ese mundo del detrás, posibilitando la comunicación entre lo espiritual y lo tangible: («Mundo de lo prometido,/ agua./ Todo es posible en el agua./ Apoyado en la baranda,/ el mundo que está detrás/ en el agua se me aclara,/ y lo busco/ en el agua») [SALINAS, 2007: 380]. Así, en los poemas de *Razón de amor*, vemos como, de nuevo, el movimiento fluyente del agua infunde vida a lo inmóvil e inanimado: («Los troncos rectos del árbol/ entregan/ su rectitud, ya cansada, / a las curvas tentaciones/ de su reflejo en las ondas [...] Todo lo niega la tierra, / pero todo se me da/ en el agua, por el agua.») [SALINAS, 2007: 380]. Frente al mundo de lo terrenal, el agua representa el mundo misterioso y profundo; representa también el fluir de la temporalidad, lo eterno frente a lo voluble, y de ahí que el poeta aguarde a que su amada escoja entre un mundo u otro: («¿Qué irías a escoger, / entre el trino del pájaro, / furtivo capricho –escaparse, volarse-, / o los destinos fieles, / hacia su mar, del agua») [SALINAS, 2007: 391].

En cuanto a la noche se refiere, es el momento del día en el que el contorno de los objetos se difumina y desaparecen las distancias, de modo que, lo que de día está lejos, de noche parece que esté cerca, y viceversa: («El mundo se ha apagado, / pasajera avería del gozo de mirarse;/ pero todo/ lo que se quiere cerca/ está al alcance del querer, cerquísima») [SALINAS, 2007: 382].

Los amantes huyen de la luz del día y buscan refugio en la paz y la oscuridad de una noche que se les ofrece toda suya: («Rechazando la luz, el ruido, el mundo, / semidespiertos, aquí, en la porfiada/ penumbra, defendemos, / inmóviles, / trágicamente quietos, / imitando quietudes de alta noche, / nuestro derecho a no nacer aún») [SALINAS, 2007: 407]. La noche les brinda la

posibilidad de huir del mundo para buscar refugio en esa realidad paralela que ambos están construyendo:

¿No sientes
 qué alarmado está el mundo, su temblor?
 Tiene miedo.
 Sospecha de nosotros. Siente, sabe,
 que hay dos seres que quieren
 esta noche buscarse su salida,
 que han decidido ya
 romper el viejo hechizo que se llama
 vivir en este mundo, romperle a él.

[SALINAS, 2007: 220]

En uno de los poemas de *Razón de amor*, el valor simbólico del agua se une al simbolismo de la noche. Se trata del poema que inicia con el verso: («Nadadora de la noche, nadadora») [SALINAS, 2007: 386]. En él, el poeta nos describe el rítmico movimiento del cuerpo de su amada mientras, nadando, se adentra en el mar. Es de noche y, desde la orilla, el poeta contempla como sus largos brazos blancos avanzan decididos, desafiando la oscuridad de la noche y las fuertes olas del mar: («Se te rompen/ las densas ondas anchas de la noche/ contra ese afán de claridad que buscas, / brazada por brazada») [SALINAS, 2007: 386]. Es en ese preciso momento cuando el poeta adquiere plena conciencia del poder de la amada.

Del mismo modo que Juan Ramón, en los versos de *Diario de un poeta recién casado*, se adentra en el mar con la esperanza de que éste le descubra la dimensión trascendente y eterna de la creación, también la amada de los versos salinianos se acerca al mar en busca de claridades.

En *Razón de amor* nos encontramos, nuevamente, ante un mar que se describe como un ser total y eterno, fuente de verdades y de claridades últimas:

(«ola, mensaje –roto al cabo, / en son, en blanca espuma-/ del gran querer callado, mar total.») [SALINAS, 2007: 393].

En relación con esta presencia constante del agua y de la noche, en los versos de *Razón de amor* el color azul aparece dotado nuevamente de un gran valor simbólico. De hecho, significativamente el poemario inicia con los siguientes versos: («Ya está la ventana abierta. / Tenía que ser así/el día. /Azul el cielo, sí, azul») [SALINAS, 2007: 339]. Tal y como sucedía en los versos de Juan Ramón, el azul, presente en el océano y en el cielo, es el color más repetido en los versos de Salinas porque simboliza lo eterno; sin embargo, nuestro autor va un paso más allá: ese azul eterno, presente en la naturaleza, no le sirve porque no nace de la amada: («El azul fue el azul/ cuando tú lo estrenabas;/ deja el azul del cielo,/ el azul que nadamos./ Vamos a buscar tu azul de traje azul,/ hacia atrás, por los años») [SALINAS, 2007: 358]. Al vestir el cuerpo de la amada, el color azul adquiere para el poeta una significación nueva y más profunda. Lo único importante para el poeta es aquello que nace de la amada, por lo que es necesario crear un mundo nuevo, todo por descubrir: («Intacto, inajenable, / un gran espacio blanco, / azul, en mí, no acepta/ más que vuelos tuyos») [SALINAS, 2007: 288].

Por último, cabe señalar que en *Razón de amor* aparece por primera vez uno de los símbolos más emblemáticos de la poesía saliniana: el símbolo del puente. Esta construcción permite pasar de una ribera a otra, por lo que simboliza la unión entre dos realidades que, si bien se hallan distantes la una de la otra, están comunicadas. A menudo, en los versos de Salinas los amantes se sitúan en orillas opuestas, por lo que, para que la unión sea posible, se ven obligados a construir puentes¹⁹⁵: («Día treinta, una lágrima, / llorada si no vista, / es como un largo puente, / uniendo dos orillas/ que se miraban desde lejos,

¹⁹⁵ En la biografía que escribe sobre Salinas, Jean Cross Newman recoge las siguientes palabras que escribe Salinas en una de sus cartas a Margarita en las que el poeta expresa su fascinación por esta construcción arquitectónica y su valor metafórico: «Me gustan los puentes cada vez más, y a veces todo me parece puente. Pero los hermosos puentes son los que van al tiempo, no al espacio. A veces vemos la vida futura como remota, inaccesible, como si estuviera muy lejos, aunque está en el día de mañana. Y de pronto salta un puente, venido no se sabe de dónde, y podemos vivir seguros, porque sabemos cómo se llega a esa otra orilla.» [op.cit.: CROSS, 2004: 75-76]

solas») [SALINAS, 2007: 395]. Otras veces, el puente sirve como metáfora para representar la unión entre pasado y presente. Será en los poemas de *Largo lamento*, último poemario de la trilogía amorosa que compone Salinas, cuando el símbolo del puente alcance su mayor importancia.

También Juan Ramón Jiménez recurre en sus versos a la imagen poética del puente para simbolizar la transición de un estado a otro: del amor al desamor, del sueño a la vigilia, etc. Por lo tanto, el puente actúa a modo de bisagra entre las distintas realidades. Por citar un ejemplo, en el poema de *Eternidades* que lleva por título «La noche», leemos: («El amor es como un puente/ que va del hoy al mañana») [JIMÉNEZ, 2005: 383].

Muy distinto es el mundo descrito en *Largo Lamento*. Pedro Salinas compone *Largo lamento* en 1938, ya desde el exilio; no obstante, el poemario no fue publicado en vida del autor. Ya desde los primeros versos del libro, vemos como ese mundo descrito en los otros dos poemarios de la trilogía ha cambiado por completo. Nos encontramos ahora ante un mundo débil, frágil, que tiembla: («Hay que tener cuidado, / mucho cuidado: el mundo/ está muy débil, hoy, / y ese día es el punto/ más frágil de la vida.») [SALINAS, 2007: 431]. Ese «proyecto del alma» al que Salinas aludía en *Razón de amor* como única fuerza capaz de dictar las leyes sobre las que debía regirse el mundo de los enamorados, ha fracasado y, si antes los amantes se aventuraban hacia la creación de un espacio propio e íntimo, paradisíaco, ahora ese espacio amenaza con romperse en mil pedazos o con quedar reducido a simples cenizas: («Hay que afinar los dedos:/ hoy todo es de cristal/ en cuanto lo cogemos./ Y una mano en la nuestra/ quizá se vuelva polvo/ antes de lo debido») [SALINAS, 2007: 431]. El amor ha dejado de ser una fuerza constructiva, creadora, y se ha convertido ahora en una potente amenaza: («Vigilar, sobre todo, / a ella, a la aterradora/ fuerza y beldad del mundo:/ amor, amor, amor») [SALINAS, 2007: 432].

Los versos de *Largo lamento* son versos tristes, versos de despedida en los que Salinas reconoce abiertamente que su relación ha fracasado y esa íntima unión con la amada, que él creía indisoluble, ya no puede ser reconstruida.

El miedo del poeta ante el inminente final de su relación se deja ver ya desde los primeros poemas de *Largo lamento*, donde pone de manifiesto su decepción ante el carácter voluble y cambiante de su amada: («Tengo miedo. / Yo sé que muchas brisas, / jóvenes como tú tiernas, / seguras de sí mismas/ dijeron que iban a jugar un rato/ con unas hojas verdes: y no han vuelto») [SALINAS, 2007: 451].

Tal y como hiciera Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas se sirve de los elementos de la naturaleza para representar su dolor; elementos como las hojas, la nieve, la niebla, la piedra, el cielo, el mar, la luna, el sol o la lluvia, entre otros, cumplen en el poemario con una función metafórica en tanto que sirven para crear analogías entre la naturaleza y el estado anímico del autor. Así, por ejemplo, Salinas asocia la muerte con la niebla: («La muerte es/ la niebla, allí en las almas, sí, la niebla») [SALINAS, 2007: 463]. Esta asociación aparece ya en los versos de Juan Ramón, donde el constante temor a la muerte presentida se identifica con el halo de misterio que envuelve la niebla. En *Rimas* leemos: («en la vida que respira muerte, / en la luz de la niebla») [JIMÉNEZ, 2005: 33]; («Una luz de plata iluminaba/ la niebla mortecina de los sueños») [JIMÉNEZ, 2005: 45]. Otra asociación recurrente tanto en los versos de Salinas como en los de Juan Ramón, es la de la lluvia con las lágrimas: («y volviendo las palmas hacia arriba/ recibo varias gotas de la lluvia/ y las miro, una a una,/ a través de esa lupa poderosa/ llamada esperanza y que revela/ que no hay nada en ninguna/ más que su semejanza con las lágrimas») [SALINAS, 2007: 469]; («Estas tardes, cuando mueren,/ parecen que lloran y hablan.../ Yo siempre he dejado abiertos/ mis balcones a las lágrimas») [JIMÉNEZ, 2005: 435].

Tanto en los versos de Pedro Salinas como en los de Juan Ramón Jiménez, la nieve cumple con un importante papel metafórico. Si bien la mayoría de las veces simboliza paz y pureza: («Nunca agradeceremos/ bastante a tu belleza/ un acto incomparable:/ poder pisar la nieve./ Yo miraba asombrado/ la blanca hecha mundo,/ al despertar un día») [SALINAS, 2007: 435], la nieve también aparece asociada a menudo al invierno y a la sensación de frío, un frío que se opone radicalmente a la calidez del sentimiento amoroso: («Lo que funde la nieve es un amor/ que se sirve del sol como su intérprete.») [SALINAS, 2007: 455]; («Yo te escribí: "Tengo un verano/ que se abre, sólo, cuando dos personas/

que aman lo verde y tienen miedo al frío/ al mismo tiempo llaman a su puerta./ No hay más invierno que la soledad») [SALINAS, 2007: 455]; («Y ahora, después de confesarla tanto,/ he cogido la nieve/ y la he visto morir, de mi calor,/ la prematura muerte que la nieve/ salva de la desgracia») [SALINAS, 2007: 482]. La nieve se funde cuando entra en contacto con el calor que desprenden las manos del poeta; del mismo modo, el amor se desvanece cuando el enamorado se impacienta en su afán por poseer a la amada. Así, mientras contempla cómo la nieve se deshace entre sus manos, el autor comprende que la esencia misma del amor es la libertad.

El símbolo de la piedra es otro elemento que contribuye a reforzar esta misma idea: la piedra representa lo estático, lo que no sucumbe al paso del tiempo ni tampoco al movimiento; lo que consigue perpetuarse y eternizarse en su forma: («Pero su peso áspero, / sentir nos hace que por fin cogimos/ el fruto más hermoso de los tiempos [...] Ella supo esperar sin pedir nada/ más que la eternidad de su ser puro.») [SALINAS, 2007: 484]. La piedra no tiene pretensión alguna más allá de su simple existir: no pretende poseer la belleza y, precisamente por ello, es el símbolo perfecto de lo perdurable e imperecedero, de lo que no está sometido a las leyes del cambio. La piedra tiene también un importante valor simbólico en los versos de Juan Ramón Jiménez, sobre todo en los poemas de *Piedra y cielo* (1918). Para Juan Ramón, la piedra simboliza la desnudez, lo sustancial y el deseo de sencillez; en la piedra se almacenan las fuerzas de la tierra, sus secretos más ocultos: («¡Quién, quién, naturaleza, / levantando tu gran cuerpo desnudo, / como las piedras, cuando niños, / se encontrará debajo/ tu secreto pequeño e infinito») [JIMÉNEZ, 2005: 489]; («¡Cuánto infinito abarcado/ desde esta piedra del mundo!») [JIMÉNEZ, 2005: 940].

Salinas asimila el simbolismo de la nieve que se funde entre sus manos y comprende que ya sólo puede amar a su amada desde la sombra, desde lo estático: tiene que dejarla ir. Así, en el poema de *Largo lamento* que inicia con el verso «Perdóname si tardo algunos años», vemos como el poeta recorre diferentes paisajes tratando de encontrar un lugar seguro donde poder enterrar el recuerdo de su amada; Salinas visita mares, playas, senderos, horizontes, estaciones de tren... pero ningún lugar le parece el adecuado para dejar ir el

recuerdo de su amada: («Por eso/ perdóname si tardo/ todavía en dejarte y si te miro/ hasta el séptimo cielo de los ojos,/ atentamente, sin llorar, sereno,/ en busca de una estrella, o de un quizá,/ donde estuvieras bien») [SALINAS, 2007: 478].

El poeta culpa a su amada de no haber sabido serle fiel con la mirada: («Dos seres no se apartan/ más que cuando engañados/ porque ya no se ven/ se creen que están solos/ y dejan de mirarse, / sin tomar lección del mar y el cielo, / que vencen sus distancias contemplándose») [SALINAS, 2007: 459]. Esta imagen del mar y del cielo contemplándose mutuamente, siendo uno el espejo en el que el otro se ve reflejado es constante en los versos de Juan Ramón Jiménez, sobre todo en *Diario de un poeta recién casado*. Algunos ejemplos: («Por el mar este/ he salido a otro cielo, más vacío/ e ilimitado como el mar!») [JIMÉNEZ, 2005: 81]; («¡Qué peso aquí en el corazón inmenso/ como el cielo y el mar!») [JIMÉNEZ, 2005: 89].

Sin embargo, al mismo tiempo que Salinas condena el carácter voluble de su amada, es consciente de que también él ha cometido errores, el mayor de los cuales ha sido el de pretender demasiado de su amada: («Ese daño que abril hace sufrir/ a los jardines por la sed que tiene/ de encontrar otra rosa entre las rosas») [SALINAS, 2007: 482]. De esa conciencia atormentada del propio error nace el sufrimiento del poeta, el cual queda perfectamente reflejado en el poema de *Largo lamento* que lleva por título «Volverse sombra»:

Estoy tan triste porque soy un hombre,
 porque el hombre hace daño,
 hace daño, hace daño.
 Y eso sólo se sabe
 en las noches de enero como esta,
 en que la nieve quita
 todas las ilusiones al futuro,
 y el mundo ya sin labios
 parece todo blanco una conciencia,
 que grita fríamente esa luz cruda

que nos callamos tantos años
con la complicidad de muchos besos.

[SALINAS, 2007: 479]

El tono pesimista de este poema, tan poco habitual en los versos salinianos, recuerda en mucho a los versos de Juan Ramón. Además, en este poema Salinas incluye una referencia al pájaro enjaulado, una imagen que, tal y como hemos visto en el apartado dedicado a analizar los símbolos de la naturaleza presentes en los versos de Juan Ramón¹⁹⁶, es muy recurrente en la poesía del autor: («Un pájaro enjaulado me lo dijo:/ el daño que hace el hombre a tantos pájaros/ porque su canto es dulce/ se llama jaula») [SALINAS, 2007: 479].

A pesar de que la tristeza y la oscuridad son las notas dominantes de este poemario, en *Largo lamento* Salinas incluye también algunas referencias a la luz: («Porque la luz de fuera, vasta, anónima/ quiere ser luz de dentro y su gran dicha/ es tener ya conciencia de sí misma») [SALINAS, 2007: 440]. La luz del mundo exterior pretende atravesar el alma del poeta para transformarse en conciencia; así pues, del mismo modo que, en la poesía mística de San Juan de la Cruz, la luz divina ilumina la noche oscura del alma del poeta, en los versos salinianos es la luz exterior, la propia luz que irradia la creación, la que trata de vencer la oscuridad fruto del fracaso amoroso. Asimilar esta luz supone adquirir conciencia de la dicha que supone estar vivo. Nos encontramos por lo tanto ante la metáfora perfecta de la poesía en su afán por descubrir la dimensión profunda de lo real: el poeta enriquece la realidad vertiendo la luz del pensamiento sobre todo lo creado.

¹⁹⁶ También en *Ideología* Juan Ramón Jiménez se describe a sí mismo como un pájaro enjaulado: «Soy como un pájaro enjaulado. Mi destino es mirar el cielo azul, comer y cantar. El porvenir no debe preocuparme. La cosa es bien sencilla: el día en que no tenga qué comer, me moriré de hambre.» [JIMÉNEZ, 1990: 87].

La luz de la luna está también presente en los versos de *Largo lamento*; tal y como hiciera Juan Ramón Jiménez, Salinas establece una comparación entre la blanca luz que emana la luna y la luz de la mujer:

No me inquieta la luna, núbil, tierna
 cuando otra vez inicia su creciente
 doblemente afilado
 de juventud y blancura –tan agudo
 que decapitará las esperanzas
 más puras, de la nieve,
 comparando su blanco con su blanco-,
 porque en ti, traslumbrada,
 como no se te ve, nunca hay reflejo,
 sino la luz sin par, la que rechaza
 toda comparación con lo que existe.

[SALINAS, 2007: 501]

Por último, cabe señalar que, en los versos de *Largo lamento*, Salinas insiste en su firme anhelo de vencer la monótona horizontalidad del mundo para poder vivir hacia arriba, en una verticalidad que le salve de la muerte: («De entre todas las cosas verticales/ en que el mundo revela/ su parecido con la llama, anhelo/ de vivir hacia arriba o no vivir») [SALINAS, 2007: 495].

V.II.II.c.: Tratamiento del tema de la naturaleza en la etapa del exilio: (1946-1951)

«En época de bélico despropósito –escribe Jorge Guillén en el prólogo a *Poesías*- son más imprescindibles algunos minutos de pausa ante un espectáculo no corrompido por el desorden. No se trata de purificación sino de respiración» [GUILLÉN, 1971: 32]. Estas acertadas palabras de Jorge Guillén ofrecen la clave que nos permitirá acercarnos a *El Contemplado*, primer poemario de posguerra que escribe el autor.

Desde 1936, fecha en la que Salinas escribe los poemas de *Largo lamento*, hasta 1946, año en el que se publican los versos de *El Contemplado*, transcurre un largo lapso temporal en el cual el autor no publica ni un solo poema. Ello se debe, fundamentalmente, al impacto que causa en él su obligado exilio a Estados Unidos como consecuencia del estallido de la guerra civil española. Salinas nunca logra adaptarse plenamente al estilo de vida americano ni al ritmo frenético de las grandes urbes. El carácter deshumanizado de la colosal ciudad de Nueva York le impresiona fuertemente, así lo pone de manifiesto en las *Cartas de viaje*:

Todo el peso enorme de Nueva York parece aumentarse con el peso del calor. Es agotador. La ciudad me desconcierta enormemente. Se pasa de un enorme lirismo de la materia bruta, a una dureza de la materia bruta [...] Violencia, todo es violento.

[SALINAS, 1996: 65]

No es hasta 1943, año en el que el poeta traslada a San Juan de Puerto Rico, cuando Salinas vuelve a encontrar la inspiración poética. El ritmo tranquilo de la ciudad, unido al clima templado de la isla y el carácter alegre de sus gentes, consiguen apaciguar la nostalgia que el poeta siente hacia España. En un primer momento, la intención de Salinas es la de permanecer en la isla durante un año, sin embargo, Puerto Rico le cautiva de tal modo que decide prolongar su estancia indefinidamente. En esta ciudad caribeña el autor se reencuentra con la luz y con

el mar, que tanto le recuerdan a España, y con el arraigo de su idioma natal, Es entonces cuando su alma creadora revive. Tal y como advierte Jean Cross Newman: «En Puerto Rico, Salinas recuperó una parte de sí mismo que había estado perdida durante décadas y alcanzó una altura espiritual como nunca hasta entonces» [CROSS NEWMAN, 2004: 373].

En efecto, el poeta se siente absorto ante la belleza de la isla y son muchas las tardes que pasa sentado frente al mar, con la vista puesta en la inmensidad del horizonte. De estas horas de contemplación, nace *El Contemplado*. El protagonista absoluto de dicho poemario es el mar, un mar confidente a través del cual Salinas logra entrar en contacto con lo eterno.

La importancia que el mar tiene en este poemario es equivalente a la que tiene en los versos de *Diario de un poeta recién casado*; de hecho, el paralelismo existente entre ambos poemarios resulta más que evidente.

Tanto en *Diario de un poeta recién casado* como en *El Contemplado*, la contemplación del mar se entiende como un camino de depuración, una vía hacia la conquista de esa pretendida unidad a la que ambos poetas aspiran. El mar es lo eterno porque es lo ilimitado y lo atemporal, lo que precede al hombre y le trasciende, de ahí la importancia que ambos autores le conceden. De este modo, tal y como hiciera Juan Ramón, Salinas insiste en muchos de los poemas de *El Contemplado* en representar el mar como una unidad dominada por ese azul que extasía la mirada del poeta:

Y allí en tu azul te encontré
jugando con tus azules,
a encenderlos, a apagarlos.
¿Eres cómo te pensaba?
Más azul. Se queda pálido
el color del pensamiento
frente al que miran los ojos,
en más azul extasiados.

[SALINAS, 2007: 572]

El simbolismo del color azul, tan importante en los versos de Juan Ramón, asume un papel fundamental en los versos de *El Contemplado*: («Absoluto celeste, azul unánime/ sin ave, sin su anécdota.») [SALINAS, 2007: 584]; («¿Por qué me dan tanto azul, / sin que se lo pida, / el cielo que se lo inventa, / el mar, que lo imita?») [SALINAS, 2007: 586]. Todos los mares y el horizonte forman una misma esencia en tanto que participan de ese mismo color azul, un azul que permanece invariable con independencia de las coordenadas temporales y espaciales, de modo que todos los hombres, de todos los tiempos y lugares, han podido contemplar ese mismo mar que ahora acompaña al poeta.

La unidad esencial del mar simboliza la unidad de la humanidad entera, ya que, al contemplar la inmensidad del mar, Salinas percibe la mirada de todos aquellos hombres que alguna vez lo contemplaron y se siente hermanado con ellos: («Esta tarde, frente a ti, / en los ojos siento algo/ que te mira y no soy yo. / ¡Qué antigua esta mirada, / en mi presente mirando») [SALINAS, 2007: 601]. Así, mientras que por un lado la contemplación del mar es un camino de introspección y de conocimiento interior, por otro lado, es también un camino de comunión con el resto de la humanidad: («¡Qué paz, así! Saber que son los hombres, / un mirar que te mira, / con ojos siempre abiertos, / velándote: si un alma se les marcha/ nuevas almas acuden a sus cercos. [...] Y de tanto mirarte, nos salvaremos») [SALINAS, 2007: 603]. En este verso final del poema, se encuentra sintetizado uno de los mensajes más importantes del poemario: en la mirada atenta y detenida, el hombre puede hallar el camino de la salvación.

Salinas aprende a mirar el mundo y la humanidad a través del mar: («Porque estás hecho de siglos/ me curaste de arrebatos;/ se aprende a mirar en ti/ por tus medidas sin cálculo [...] El mirar no tiene fin») [SALINAS, 2007: 578]. En efecto, la mirada tiene una importancia crucial en el poemario; Salinas se describe a sí mismo como un ciego que únicamente recobra la vista a través de la claridad que le ofrece el mar: («Tú, Lazarillo de ojos, / llévate a estos míos, guíalos [...] a tu resplandor me entrego, / igual que el ciego a la mano») [SALINAS, 2007: 578]. Con la mirada puesta en la inmensidad del océano, Salinas siente que la oscuridad y el misterio de lo real empiezan a desvelarse: («¡De lo claro que lo enseñas/ qué sencillo es el milagro») [SALINAS, 2007: 579].

El mar de *El Contemplado*, igual que el mar de *Diario de un poeta recién casado*, es un mar inmenso y misterioso; a veces pacífico, sereno y alegre: («Todo, alegre, se rinde, cielo, espacio:/ ¡imposible escapar a tanta dicha!») [SALINAS, 2007: 583]; otras ardiente y dinámico: («Una agitación creciente, / un festivo clamoreo/ de relumbres, de fulgores, / proclaman que estás queriendo») [SALINAS, 2007: 593]. Un mar en construcción que busca siempre perfeccionarse a sí mismo: («De una perfección te escapabas/ alegremente a un proyecto/ de más perfección») [SALINAS, 2007: 593] y que, ante todo, es luz y claridad, fuente de verdades: («Obediencia. A la luz. Pura obediencia/ ella, en su cenit, manda») [SALINAS, 2007: 574]; («Seres de luz, sobre el agua/ bailan, en puntillas.») [SALINAS, 2007: 576]; («Por tanta luz no puedes/ conducir a nada malo») [SALINAS, 2007: 579]; («La luz traduce incógnitas lejanas/ a gozos inmediatos») [SALINAS, 2007: 576]; («ola tras ola, espuma tras espuma, / y se entra por los ojos toda la luz, / y ya nunca se olvida») [SALINAS, 2007: 600].

Advertimos en este punto un claro paralelismo con la lírica de Miguel de Unamuno, quien también entiende el mar como una fuente de claridades y la vía de acceso a lo eterno. En efecto, el simbolismo del mar tiene una gran trascendencia en la obra lírica del filósofo y escritor español: muchos de sus poemas van dedicados a un mar que es amigo y confidente; un mar plenamente humanizado que no sólo ofrece compañía y consuelo, sino que también permite al hombre adentrarse en el conocimiento más íntimo y profundo del mundo. Así, en el soneto LXIII de *Romancero del destierro* (1928), leemos:

Horas dormidas de la mar serena;
se cierne el Tiempo en alas de la brisa;
cuaja en el cielo azul una sonrisa
y todo él de eternidad se llena.

En efecto, Miguel de Unamuno comparte con Juan Ramón Jiménez y con Pedro Salinas la vivencia del destierro, una experiencia de la cual deja constancia en uno de sus libros de sonetos más íntimo: *De Fuerteventura a París*

¹⁹⁷ (1925), un diario lírico -en la misma línea de *Diario de un poeta recién casado* (1918)-, en el cual el autor poetiza sobre su añoranza hacia España y trata de encontrar consuelo por medio de la contemplación del mar: («¿Qué dices, mar, con tu susurro? ¡Dime! ¿Ríes o lloras?»). Tal y como sucedía en los versos de *Diario de un poeta recién casado*, las interrogaciones y las apelaciones directas al mar son constantes en este poemario de Unamuno¹⁹⁸. En definitiva, en estas tres obras el mar se convierte en el medio elegido para emprender un viaje interior, un viaje del alma que los llevará a avanzar hacia la búsqueda de lo esencial y eterno. Citando a Carlos Feal Deibe: «Salinas no se mueve en un mundo de esencias (separadas de la existencia), sino de concretas realidades (existencias), cuya esencia hay que conquistar». [FEAL, 1971: 61].

Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas comparten la idea de lo eterno como un plano intemporal, es decir, al margen de los límites del tiempo y de la materia: sólo puede existir la vivencia, el momento presente y actual¹⁹⁹.

Es precisamente esta alusión constante a la luz que emana el mar lo que convierte *El Contemplado* en un poemario luminoso y entusiasta, un libro en el que el poeta parece haber recuperado, al fin, su fe en la humanidad: a pesar de tantas muertes y de tanta destrucción, todavía hay esperanza para el ser humano.

¹⁹⁷ *De Fuerteventura a París* fue publicado en la capital francesa en 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera.

¹⁹⁸ La importancia que Unamuno tiene en la obra de Juan Ramón Jiménez no ha sido suficientemente analizada. Juan Ramón hereda del escritor y filósofo bilbaíno una voluntad de interiorizar la vivencia poética que luego derivará en su concepción de la poesía como religión y en el concepto de hombre-dios. Como bien advierte Gilbert Azam, el famoso grito de Unamuno («¡Adentro!») se convierte en un impulso y en una importante fuente de inspiración para Juan Ramón: «estaba hecho para impresionarle y para alentar su propia búsqueda de lo absoluto, dentro de la interioridad y de la profundización [...] Cuando el poeta de Moguer empieza a despreciar los atavíos que engalanaban a su Musa, los grandes temas de la espiritualidad modernista adquiridos tras haber leído a Unamuno y el abate Loisy se convertirán en las directrices de su renacimiento poético.» [AZAM, 1983: 248].

¹⁹⁹ En palabras de Juan Ramón: «Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante» [op.cit.: GULLÓN, 1982: 36]. Estas palabras de Juan Ramón, claves para entender el *Diario*, bien podrían haber sido pronunciadas por Salinas.

Esta confianza ciega que el autor deposita en la humanidad queda reflejada en los dos últimos poemarios que compone: *Todo más claro* (1943) y *Confianza* (1955), dos libros que evidencian la notoria evolución del poeta a la vez que dejan constancia de su voluntad de ser un poeta comprometido, si bien no a nivel político sí a nivel humano.

En efecto, tradicionalmente la obra poética de Pedro Salinas ha sido considerada como una obra ajena al compromiso social o político. Ello se debe a que, a diferencia de lo que sucede con la mayoría de sus compañeros de la Generación del 27, el autor de *La voz a ti debida* no cuenta con poemas dedicados propiamente a la reivindicación política. Pese a ello, el compromiso está muy presente en su obra, sobre todo en su última etapa poética. Sus poemas reflejan el desconcierto y el desconsuelo del hombre ante un mundo caótico, violento y trastornado; un mundo en el que el hombre ya no encuentra refugio alguno.

En efecto, en sus poemarios escritos desde el exilio, Salinas condena abiertamente el trágico proceso de deshumanización en que se ha visto sumido el mundo moderno como consecuencia de la barbarie que han supuesto las guerras. El compromiso de Salinas, más que político, es fundamentalmente ético: se compromete con el hombre, pero no con el hombre partidario o político, sino con ese ser humano que lleva dentro de sí los eternos valores de toda la humanidad. Le preocupa el hombre porque teme que pueda llegar a perder aquello que le hace verdaderamente humano, es decir, su dimensión ética: sus valores, su capacidad de emocionarse, de amar, etc.

El tono luminoso y exaltado de *El Contemplado*, cede paso, por lo tanto, a un tono desengañado, de irónico escepticismo, mediante el cual el poeta trata de expresar el sentimiento de desprotección que se ha apoderado del ser humano y lo ha dejado sumido en un profundo abismo donde no hay más que tinieblas.

El espanto y la barbarie que han invadido el mundo, han dejado al hombre indefenso, desprotegido y solo; desconfía de todo y de todos y aguarda inmóvil la llegada de una señal que profetice la salvación y le dé esperanzas: («El hombre, en la orilla, tiembla. / ¡Y que él sólo se dé cuenta/ de que ese raudal que

corre/ de las prisas camineras, / lleva muertes y más muertes, / una en cada rueda!») [SALINAS, 2007: 627]. El poeta le observa desde la distancia y le anima a dar un paso, el primero de ellos, el más difícil, porque, de lo contrario, no habrá salvación posible para él: («Para siempre/ muerto, gravemente en pie, / por no querer/ dar el paso que le saque/ de este borde donde está») [SALINAS, 2007: 629].

Salinas vuelve los ojos hacia el mundo moderno, un mundo dominado por la barbarie y la aniquilación: («¿Se puede hacer más daño, allí en la tierra?») [SALINAS, 2007: 674]. Como no podría ser de otro modo, la visión que el poeta tiene del mundo ha variado de forma sustancial pero no así su visión de los sentimientos y su confianza esencial en ellos. Tal como hiciera Machado, Pedro Salinas otorga una importancia crucial a los sentimientos porque sabe que es gracias a ellos que los hombres consiguen comunicarse; por ello, y aunque pueda resultar paradójico, en los poemarios de posguerra el elemento afectivo está siempre muy presente.

El poema que lleva por título «El inocente» es un claro ejemplo de este compromiso por parte del autor con los valores éticos del ser humano: («Vislumbro salvación: es el respeto/ al inocente mío, al trapecista;/ guardar, guardar, acordes, la distancia/ que al hombre le distingue de su sueño. / Al hombre, mientras viva») [SALINAS, 2007: 623]. La dimensión inocente del hombre está perdida entre las tinieblas, pero no está muerta: hay que buscarla, hay que escucharla, hay que seguirla; porque la salvación, dice Salinas, pasa por el respeto al inocente²⁰⁰. El hombre ha caído preso del engaño que ha supuesto el progreso técnico: las máquinas y las armas que el hombre ha

²⁰⁰ Los versos de *Todo más claro* nos remiten a los que escribe Rafael Alberti en *Sobre los ángeles* (1929). Alberti, como luego hará Salinas, hace referencia a esa inocencia perdida del hombre, que siente morir en su interior al ángel bueno- *yo inocente*-, al tiempo que, a través del sueño, es arrastrado hacia el infierno por ángeles malignos. En este sentido, el conflicto sobre el que se articula *Sobre los ángeles* es el mismo que subyace tras *Todo más claro*: el recuerdo de un tiempo perdido, feliz y luminoso, que entra en conflicto con la experiencia de un presente oscuro, envuelto en tinieblas.

fabricado supuestamente para defenderse no han generado más que violencia y destrucción.

Ya en el primer verso de *Todo más claro*, Salinas deja constancia de su decepción respecto a ese mundo que antes le parecía simple y puro, pero que ahora ha revelado ser todo lo opuesto: («¡Qué fácil, todo al alcance! / ¡Si ya no hay más que tomarlo! / Las manos, las inocentes/ acuden siempre al engaño») [SALINAS, 2007: 613]. El tacto es un sentido engañoso y traicionero porque no abarca la dimensión misteriosa de lo real, sino que se queda siempre en lo inmediato, en lo tangible. Para alcanzar lo verdadero, hay que ir más allá de toda apariencia: («Un algo que inicia ya, / muy misterioso, el trabajo/ de coger su flor al mundo/ -alquimia, birlibirloque-/ para siempre, y sin tocarlo») [SALINAS, 2007: 613]. Asimismo, el sentido de la vista resulta todavía menos fiable porque sucumbe fácilmente al engaño del mundo.

Esta voluntad de ir más allá de lo aparente responde en última instancia a un deseo de emprender un viaje hacia el conocimiento interior, hacia ese conocimiento que prescinde de lo sensorial: («Hermosos, sí, los sentidos, / pero no llegan a tanto.») [SALINAS, 2007: 614]. También Juan Ramón Jiménez advierte en sus poemas sobre la necesidad de no limitarse al conocimiento que emana de los sentidos, los siguientes versos de *La estación total* así lo evidencian: («Desde entonces, ¡qué paz! / No entiendo ya fuera/ mis manos. Lo infinito/ está dentro. Yo soy/ el horizonte recojido») [JIMÉNEZ, 2007: 614]. Como bien advierte M.^a Luisa Sotelo en su ensayo titulado: «La poética de Pedro Salinas en *Todo más claro*»: «Salinas evoca siempre la experiencia sensorial - en este poemario y en los anteriores-, para en cierta medida negarla y trascenderla» [SOTELO, 2002: 177].

Así pues, ambos poetas se unen en su voluntad de avanzar hacia el hallazgo de nuevos modos de aprehender el mundo que permitan descifrar el mensaje secreto que la naturaleza guarda tras sí: («Avanzar en tinieblas, / claridades buscar/ a ciegas. ¡Qué difícil! [...] ¡Y ya no hay arredrarse/ ya es donación de vida, / es entrega total/ a la busca del signo/ que la flor ni la piedra/ nos quieren entregar!») [SALINAS, 2007: 614].

Volviendo al tema del paisaje en la poesía saliniana, la naturaleza descrita en el poemario *Todo más claro* va en consonancia con esa visión desengañada del mundo y de la vida: la naturaleza es bella pero su belleza es traicionera y está llena de falsedades, por lo que el ser humano no puede fiarse de ella. Así, la primavera, estación poética por excelencia, símbolo de la sensualidad y del amor, aparece descrita en *Todo más claro* como un engaño permanente: («Embajadora/ de una gran traición, de las llamadas/ fuerzas inexorables de la vida.») [SALINAS, 2007: 614]. La belleza de las flores, el trino alegre de los pájaros y los alegres colores que visten los campos no son más que alegrías pasajeras, falsas promesas de una armonía que nunca podrá ser eterna. Precisamente por ello, Salinas insiste en la necesidad de ver más allá a fin de saber intuir, tras el verdor de las jóvenes hojas y el florecer de las rosas, su caducidad venidera:

El que te siente a ti, en las hojas secas,
sin que lo sepas tú, sin que le mandes.

[...]

Soy el que acusa al enemigo malo:
el gran fraude del mundo, a la mecánica²⁰¹,
en ti, la artera, tan disimulada,
entre rosas y trinos. El que ha visto
tu maquinaria, tu relojería,
la clara esfera de la luna llena,
el ruiseñor, el dócil encargado
de dar las horas, sin que así se sienta
ese gran artificio que tú mueves,
secular tramoyista, primavera

[SALINAS, 2007: 666]

²⁰¹ Por primera vez Pedro Salinas se vuelve en contra del mundo de la técnica, al que tantos elogios había dedicado en su etapa inicial, porque considera que las armas y las máquinas que el hombre ha fabricado no han generado más que muerte y destrucción.

La claridad que ofrece la primavera es pasajera; de hecho, ya en *Presagios*, Salinas advertía de que la naturaleza hablaba un lenguaje misterioso que era preciso descifrar: («beso te doy, pero no claridades») [SALINAS, 2007: 100].

La única claridad posible, la verdadera, es aquella que deriva del poema. Por ello, en uno de los primeros poemas del libro, que lleva por título «El poema», Salinas da cuenta de esta dimensión luminosa del poema, la cual aparece ya anunciada en el propio título del poemario: («En esta luz del poema, / todo, / desde el más nocturno beso/ al cenital esplendor, / todo está mucho más claro.») [SALINAS, 2007: 618].

La misión del poeta es, por lo tanto, la de clarificar lo real vertiendo una luz nueva sobre todo lo creado: («La rosa, la piedra, el pájaro [...] ¡Tan claros que se veían, / aún se podía aclararlos [...] Las claridades de ahora/ lucen más que las de mayo [...] ¡Qué naturales parecen, / qué sencillo el gran milagro!») [SALINAS, 2007: 618]²⁰². El poema debe ser capaz de encontrar luz incluso en lo más oscuro y tenebroso. El verso de Jorge Guillén con el que Pedro Salinas encabeza el poemario ya pone de manifiesto la importancia de que la luz tiene en la obra: «Hacia una luz mis penas se consumen».

De este afán por alcanzar claridades, nace *Confianza*, poemario póstumo de Pedro Salinas que fue publicado en 1955. Pese a la visión trágica y escéptica del mundo que reflejan los versos de *Todo más claro*, Salinas mantiene viva su confianza esencial en los eternos valores del ser y se afana por encontrar en la naturaleza posibles vías de salvación para el hombre. Es por ello por lo que, en este poemario, la naturaleza adquiere un gran protagonismo.

²⁰² Estos versos de *Todo más claro* parecen contradecir las palabras que el poeta madrileño escribe para el prólogo introductorio a la recopilación de sus poemas en *Poesía española*, la célebre antología de la Generación del 27 dirigida por Gerardo Diego. En dicho prólogo, Salinas afirma que la misión del poema no es la de clarificar lo real, sino la de iluminarlo: «Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tanto los lectores de poesías.» [op.cit.: DIEGO, 2007: 222].

En *Confianza*, Salinas defiende la necesidad de volver la mirada hacia la naturaleza, una naturaleza que, tras el fracaso del sentimiento amoroso como potencia salvadora, se descubre como el único principio capaz de redimir al hombre de los pecados cometidos: («No quiero ser dichoso, / caricias, con mis manos. / No quiero ser feliz/ en besos, en los labios [...] Feliz seré mirando/ a las felicidades/ que susurran, que vuelan/ de la rama y del pájaro») [SALINAS, 2007: 691].

Así, la naturaleza descrita en los versos de *Confianza* es una naturaleza pura y armónica, reflejo de ese mundo paradisíaco al cual el hombre aspira a volver: un mundo en reposo, paciente y feliz, en el que todo fluye y donde no existe el miedo a la pérdida ni a la destrucción:

¡Tan movido y tan feliz,
se siente el mundo,
activo todo, y sin ansia!
Algo hay que viene y que va,
mirar de amor a mirada
de amor. Y tan sin parar,
que no hay miedo a que se pase,
porque así, yendo y viniendo,
se está.

[SALINAS, 2007: 700]

La naturaleza forma un círculo cerrado y armónico en el que la muerte se une con el renacer, por lo que su mayor ambición es la de seguir siendo fiel a su esencia eterna, a sus ciclos y a su energía intrínseca:

Ya se ha cerrado un anillo;
hay algo que se completa.
[...]
Elaborada se siente,
total unidad, la tierra.

Y el himno se reconoce
 ya su magia, la secuencia.
 Un mundo rueda, tranquilo.
 ¡Qué redondez tan perfecta!

[SALINAS, 2007: 715]

El camino hacia la redención del hombre pasa, necesariamente, por el retorno a lo natural porque la naturaleza es el único espacio que, milagrosamente, ha permanecido a salvo de la barbarie que la guerra ha dejado tras de sí. A través de ella, el ser humano puede encontrar el modo de vencer la destrucción y ahondar en lo eterno. Tal y como advierte Emilia de Zuleta: «En *Confianza* aparece un mundo virginal, paradisíaco, sin huellas humanas y, sin embargo, pendiente de este primer hombre que se acerca y lo contempla» [DE ZULETA, 1971: 85]. En este sentido, la naturaleza sigue creyendo en la bondad esencial del hombre, y precisamente de esta confianza puede nacer su salvación.

El hombre se ha perdido porque ha construido un mundo frío, desprovisto de alma, y ha olvidado que la felicidad pura es aquella que nace de lo más simple: («Soy feliz en un trino/ tembloroso de un pájaro») [SALINAS, 2007: 690]. Sólo volviendo a lo natural, podrá el hombre darse cuenta de lo que ha dejado atrás y encontrará el modo de repatriarse a «ese mundo perdido donde hubo tanto canto». En este sentido, la naturaleza ejerce una función de guía, es el ejemplo a seguir: («De la tierra tus manos son, / tenlas abiertas/ lo mismo que el cauce tiene/ la otra, la suya, su tierra.») [SALINAS, 2007: 692].

La naturaleza está dispuesta a comunicarse con el hombre. De este modo, Salinas comparte con Juan Ramón creencia de que lo natural está dotado de un elemento espiritual y trascendente, casi divino, que ofrece consuelo al ser humano y que incluso puede conducirlo hacia la salvación. Por ello, es preciso que el hombre permanezca muy atento a las señales y a los mensajes que la naturaleza le comunica: («¿Quién me llama por la voz/ de un ave que pía?») [SALINAS, 2007: 716]; («¡Cuánto decir nos rodea, / lo oigamos o no lo oigamos! / Voces y voces y voces, / gritos, susurros, clamores, / navegantes del espacio/

¡Todos extraños!») [SALINAS, 2007: 716]. Nos encontramos, nuevamente, ante ese lenguaje secreto y misterioso al que tanto Gustavo Adolfo Bécquer como Juan Ramón Jiménez aluden en sus poemarios.

Se establece una relación de interdependencia entre el poeta y el paisaje: el sujeto lírico se aproxima a la naturaleza en busca de consuelo y, al mismo tiempo, la naturaleza necesita al poeta para poder transmitir su mensaje: («¿Qué esperanza de ser fábula/ mantiene al mundo rodando? / Abierto y sin prisa espera, / tan en blanco, / que sus más ocultas glorias/ al fin se le vuelvan poema») [SALINAS, 2007: 720]. El poeta trata de comunicar, del modo más objetivo posible, este mensaje que la naturaleza esconde, un mensaje debe servir a toda la humanidad, y no sólo al poeta. Así pues, el escritor se enfrenta al complicado reto de transformar esta revelación individual en una revelación colectiva: un mensaje de esperanza en el que todos los hombres puedan reconocerse.

En *Confianza*, Salinas se revela en contra del mundo deshumanizado y esto le lleva a establecer una oposición radical entre el mundo de lo natural y el mundo de la mecánica. Así, en el poema que lleva por título «Pájaro y radio», Salinas representa la lucha figurada que se da entre el canto del pájaro y el sonido de la radio: («Feliz amante, duerme la pradera/ en brazos de su estío, / cuando inician la máquina y el pájaro/ un dúo improvisado.») [SALINAS, 2007: 708]. Finalmente, el trino del pájaro acaba venciendo: («Trino más trino, el ave su victoria/ proclama en trono verde»).

El pájaro cumple con un importante valor simbólico en el poemario, son muchos los versos de *Confianza* en los que Salinas alude a dicho animal. Jean Chevalier y Alain Cheerbant, en su *Diccionario de símbolos*, sostienen que las aves simbolizan las complejas relaciones que se dan entre cielo y tierra, y, por consiguiente, entre los estados espirituales del ser y su dimensión más corpórea.

El poema de *Confianza* que lleva por título «¿Qué pájaros?», vemos claramente reflejada esta asociación del pájaro con el alma humana. Se trata de un poema compuesto a base de múltiples interrogaciones mediante las cuales Salinas reflexiona sobre si la realidad es multiforme o si, por el contrario, se construye a base de continuas repeticiones:

¿Hay sólo un solo pájaro en el mundo
 que vuela con mil alas, y que canta
 con incontables trinos, siempre solo?
 [...]
 ¿O quizá no hay un pájaro?
 ¿Y son ellos,
 fatal plural inmenso, oleaje de alas,
 donde la vista busca y quiere el alma
 distinguir la verdad del solo pájaro,
 de su esencia sin fin, del uno hermoso?

[SALINAS, 2007: 687]

La reflexión que Salinas plantea en este poema está directamente relacionada con la teoría orteguiana del perspectivismo. Dicha doctrina filosófica, sostiene que es la percepción de la realidad por parte del hombre la que determina la existencia de dicha realidad. Por lo tanto, según esta doctrina, no existe una realidad única, sino múltiple; así, el alma humana no debe esforzarse por tratar de encontrar la esencia de lo real, esto es, la unidad esencial que subyace tras las múltiples apariencias de un mismo ser, sino que debe aceptar la coexistencia de diferentes percepciones de lo real. En *Meditaciones del Quijote*, Ortega escribe: «El ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva» [ORTEGA Y GASSET, 2004: 321]. Adoptando este planteamiento orteguiano, en el poema «¿Qué pájaros?» Salinas refleja esta visión plural de la realidad defendida por Ortega.

Así pues, en *Confianza* vemos como Salinas trata de suplir, por medio de la contemplación de la naturaleza, el vacío que el fracaso del sentimiento amoroso y la barbarie que ha supuesto la guerra han puesto de manifiesto. De este modo, el paisaje se convierte en el nuevo principio rector de la poesía saliniana. Mientras que en los versos de *La voz a ti debida* el poeta se adentraba, de la mano de su amada, en la creación de un mundo íntimo en el que poder vivir su amor en libertad, ahora su mayor pretensión es la de vivir en plenitud el instante presente por medio del contacto directo con la naturaleza.

No obstante, encontramos un claro paralelismo entre el mundo descrito en los poemarios de temática amorosa y el que se describe en los versos de *Confianza*: en ambos, Salinas afirma la existencia de una trasrealidad, es decir, de un mundo del detrás, incompleto y aún por descubrir. El poema incluido en *Confianza* que lleva por título «Los Otros» pone de manifiesto este afán del autor por adentrarse en ese mundo virgen, insospechado y desconocido: («Colores hay que se ven. / Otros quedan, que pensar. / Son estos, intactos puros, / que gozan la virginal/ delicia de no haber sido/ vistos por ningún mirar») [SALINAS, 2007: 710]. Hay que dirigir la mirada hacia lo nunca visto, huir de lo aparente y aventurarse hacia el descubrimiento de nuevos mundos. El paisaje es precisamente la vía de acceso a dichos mundos.

Otro poema de *Confianza* en el que la influencia de Juan Ramón resulta evidente, ya desde el mismo título, es «Las ninfas». En este poema, Salinas poetiza sobre una ninfa que emerge de las aguas de un arroyo: («De pronto surge, clara y sin origen, / ninfa, sorpresa») [SALINAS, 2007: 700]. La desnudez de esta criatura, la hermosura de su piel rosada y la ligereza que inspira su cuerpo esbelto, cautiva al poeta. Al verse reflejada en el agua del arroyo, la ninfa se despoja de su cuerpo y entrega al agua su propia imagen, convirtiéndose de este modo en la alegoría perfecta de la poesía desnuda juanramoniana: («La carne rosa en su reflejo al agua/ toda se entrega [...] Ya ha entregado su imagen, lo más puro/ de su riqueza») [SALINAS, 2007: 700]. No hay mayor pureza, que la que nace de la renuncia consciente a la apariencia y al engaño.

Por último, cabe que nos refiramos al último poema del libro, que es precisamente el que da nombre a todo el poemario: «Confianza». Se trata de un poema que recuerda mucho a los versos de la célebre Rima IV de Gustavo Adolfo Bécquer: («Mientras las ondas de la luz al beso/ palpiten encendidas;/ mientras el sol las desgarradas nubes/ de fuego y oro vista») [SALINAS, 2007: 700]. En él, nuestro autor sostiene que, mientras que existan los mares, las flores de la primavera, el agua del arroyo, el pájaro que se posa en las ramas, el sonido de las hojas secas, las luces en contraste con las sombras, la memoria de una tarde o de un amanecer, las estrellas, etc. seguirá existiendo la poesía y seguirá habiendo esperanza para el hombre: («Tantas palabras que esperan,/ invenciones clareando/ -mientras haya-/ amanecer del poema») [SALINAS,

2007: 700]. Por lo tanto, este poema evidencia que, al final de su trayectoria poética, Salinas, tal y como hiciera Juan Ramón, sitúa el origen de la poesía en los ritmos vitales de la naturaleza.

Por lo tanto, vemos como la naturaleza, que tenía una presencia escasa en las primeras obras salinianas, termina convirtiéndose en el centro mismo de la concepción poética del autor: salvar la naturaleza quiere decir salvar el hombre, éste es el hallazgo máximo al que llega Salinas al final de su trayectoria vital y poética.

V.II.III.: CONCLUSIONES

A lo largo de este apartado de nuestro estudio, nos hemos propuesto estudiar el tratamiento que recibe el motivo de la naturaleza en los poemarios de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas. Con este fin, hemos analizado la incorporación en los poemas de ambos autores de determinadas imágenes que pueden ser interpretadas como elementos simbólicos, tales como: las ruinas, el mar, el árbol, la luna, la ventana abierta al exterior, el espacio íntimo del jardín, etc. Dichos elementos no cumplen con una mera función descriptiva, sino que su presencia en el poema tiene una relevancia mucho mayor, ya que, al ser elementos simbólicos, tienen la capacidad de evocar significados que trascienden el plano mental y sensorial. El símbolo abre las puertas al misterio y a la intuición. Por lo tanto, lo relevante no es el concepto simbolizado, la imagen exterior, sino el significado que emana de dicho concepto, es decir, la interpretación íntima que recibe por parte del poeta. En otras palabras, por medio del símbolo una imagen exterior se convierte en una imagen interior, y es precisamente en este plano interior donde podemos descubrir los paralelismos existentes entre la poética de Juan Ramón Jiménez y la de Pedro Salinas. Por ello, a lo largo de este capítulo nos hemos detenido a analizar el diálogo íntimo que ambos poetas entablan con los diferentes elementos de la naturaleza.

Ambos autores comparten la creencia de que la naturaleza es la puerta de acceso a una realidad trascendente, un mundo oculto que lucha por revelarse. Según afirma Juan Ramón en uno de sus aforismos, el poeta es aquel «que arranca el tesoro de la inmensidad a la eternidad». Así pues, para el poeta moguerense, la poesía es una vía de acceso a la esencia de lo real, al alma oculta que las distintas realidades guardan tras de sí. El siguiente verso de *Poemas mágicos y dolientes* sintetiza a la perfección esta creencia del autor: («En todas partes vive un corazón latente/ que ofrece el fruto óptimo y el resplandor eterno») [JIMÉNEZ, 2005: 1047]. También Pedro Salinas considera la poesía como una vía de acceso hacia lo absoluto o esencial; en *Presagios* leemos: («La vida al interior panal se rinde/ y libre al fin de la atadura extraña/ dentro de sí sus horizontes crea») [SALINAS, 2005: 124] y en *Seguro Azar*: («Por un mundo sospechado/ concreto y virgen detrás, / por lo que no puedo ver/ llevo los ojos

abiertos») [SALINAS, 2007: 187]. El poema se convierte entonces en un espacio de iluminación y de revelación poética.

Esta búsqueda del ideal, que ambos poetas denominan esencia, responde a una voluntad de encontrar paralelismos que pongan de manifiesto el diálogo que existe entre la realidad exterior y el mundo interior o, lo que es lo mismo, entre la realidad sensible y la realidad sentida. Este vínculo ideal debe conducirles hacia un conocimiento de lo eterno capaz de apaciguar su espíritu: («Pero existe una paz, yo no sé dónde/ que me espera soñando y suspirando, / ¡Y he de acercarme, un poco cada día, / a la serenidad de su remanso») [JIMÉNEZ, 2005: 1295].

Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas se unen por lo tanto en la afirmación de la naturaleza como principal vía de acceso hacia ese conocimiento profundo de lo eterno. La naturaleza de sus poemarios es una naturaleza convertida en espíritu que está en diálogo permanente con el alma del poeta: un mundo *detrás, incompleto, sospechado*, que lucha por revelarse y que necesita de la conciencia humana para manifestar su dimensión más profunda: «Lo sospechado -escribe Juan Ramón en *Ideología*- se ve mejor y dura más que lo visto» [JIMÉNEZ, 1990: 21]. Estamos, por lo tanto, ante una naturaleza humanizada, dotada de alma; una naturaleza que es fuente de conocimiento y vía de ascensión hacia el ideal, de ahí la tendencia hacia el misticismo.

En efecto, esta voluntad de descubrir el alma oculta de las cosas se traduce en los versos de Juan Ramón Jiménez, así como en los de Pedro Salinas, en una marcada tendencia hacia las descripciones íntimas y místicas del paisaje, con lo cual la naturaleza descrita queda envuelta en un halo de misterio y de sensualidad.

La acusada sensibilidad de ambos poetas les permite captar el importante trasfondo lírico que subyace tras lo real y que se manifiesta de vez en cuando en forma de vagas intuiciones. No obstante, a pesar de esta voluntad común de penetrar en la dimensión oculta de la naturaleza, cabe señalar que, mientras que, para Juan Ramón Jiménez, el camino que conduce a la revelación del alma de los seres es un camino laberíntico, peligroso y lleno de dudas: («No sé qué hacer, ni adonde, - ¡ni cómo!, ¡ni por dónde! -/ salir... Soy cual un ciego de

deslumbrantes ojos.../ llamo a lo eterno –lo sé bien- y me responde.../ ¡mas la senda está oculta entre peligros rojos») - leemos en *Laberinto* [JIMÉNEZ, 2005: 1209]; para Salinas el camino es una aventura permanente, un continuo ascender, lleno de energía y optimismo, hacia la verdad última: («La tarde me está ofreciendo/ en la palma de su mano,/ hecha de enero y de niebla,/ vagos mundos desmedidos») [SALINAS, 2007: 187].

Salinas, como Juan Ramón, presiente la armonía del universo que llega por medio de la naturaleza y anhela fusionarse con ella. Sin embargo, en los versos de Juan Ramón, el protagonismo del paisaje es mucho mayor que en los de Pedro Salinas. Ello se debe, fundamentalmente, a que el poeta muguereño se vale de la naturaleza para conectar con su propia sensibilidad: «Yo cuando voy al campo –confiesa Juan Ramón en la dedicatoria de *Pastorales* que escribe para Gregorio Martínez Sierra- comprendo más que nunca la inmensa ternura de mi corazón»²⁰³. Estas palabras escritas por el «andaluz universal» dan buena cuenta de la enorme importancia que adquiere el paisaje en sus poemarios: el paisaje es una vía de autoconocimiento, de ahí que, sobre todo en sus primeras obras, la naturaleza triste y doliente se identifique plenamente con la personalidad atormentada del autor y su marcada tendencia hacia la depresión. En efecto, el tono romántico y melancólico de los primeros poemarios juanramonianos se refleja directamente en las descripciones paisajísticas: los jardines, los campos y los atardeceres de los que nos habla el poeta son, ante todo, espacios íntimos en los que nuestro autor busca verse reflejado.

Ya en *Rimas* [1902], primer poemario importante que publica Juan Ramón, el poeta entabla un diálogo directo con los diferentes elementos que conforman el paisaje. Dicho paisaje queda representado, sobre todo, por medio del espacio íntimo del jardín, un jardín que Juan Ramón describe conforme al tópico del *locus amoenus*, es decir, como un lugar ameno, idílico y tranquilo, en el cual nuestro autor consigue apaciguar el constante sentimiento de angustia y melancolía que le invade.

²⁰³

Esta misma actitud se observa en los versos de *Platero y yo*.

El simbolismo becqueriano está muy presente en esta primera etapa poética de Juan Ramón: con frecuencia, el autor recurre a tópicos y a imágenes estereotipadas que le ayudan a recrear un espacio doliente pero, a la vez, idílico; así pues, el seductor aroma del rosal, la tenue luz de la luna, el tranquilo borboteo del agua de fuente, las siluetas femeninas ocultas en el agua o el alegre trino de los pájaros son algunos de los elementos que aparecen constantemente en las descripciones paisajísticas que nos ofrece el autor. Es por ello por lo que, esta primera etapa de su poesía es conocida como etapa sensitiva, Juan Ramón se deja influenciar por la descripción sensorial de la naturaleza que proponen los autores modernistas e impresionistas. Como consecuencia directa de esta influencia, sus versos se impregnan de colores, olores, sonidos, etc., de modo que se tornan más pictóricos y más musicales. *La soledad sonora* y *Arias tristes* son los libros en los que mejor se refleja esta influencia impresionista en la poesía juanramoniana. Estos libros tempranos marcan ya el camino que conducirá a Juan Ramón Jiménez hacia su ideal de la poesía pura y desnuda.

Conforme avanza en su trayectoria poética, la concepción que Juan Ramón tiene del paisaje varía de forma considerable. Poco a poco, el autor evoluciona hacia una visión mucho más personal y realista del paisaje. Si bien es cierto que nunca deja de incorporar en sus poesías elementos propios del imaginario becqueriano –tales como las sombras fantasmagóricas, las ruinas o la poderosa presencia de la luna-, a medida que avanza en su trayectoria como poeta Juan Ramón comprende que la naturaleza puede ser la vía de acceso hacia ese ideal de poesía esencial y depurada a la que él aspira. En efecto, en la poesía de Juan Ramón Jiménez existe una marcada evolución en lo que respecta al tema de la naturaleza se refiere. En su segunda etapa poética, el autor se adentra en la búsqueda de ese lenguaje puro y esencial que le permita alcanzar la expresión desnuda. La naturaleza se convierte en el modelo a seguir. Es precisamente en este momento de su trayectoria poética -que abarca desde 1916 hasta 1936 y que se conoce como etapa intelectual- donde se incluyen los libros más importantes compuestos por el autor: *Estío*, *Sonetos espirituales*, *Diario de un poeta recién casado*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía*, *Belleza* y *La estación total*. En todos ellos, la naturaleza tiene una importancia crucial.

Según Juan Ramón, la belleza de la naturaleza radica en su pureza y desnudez, es decir, en su capacidad de ser fiel a la propia esencia sin necesidad alguna de recurrir a adornos ni falsedades. Precisamente por ello, en esta segunda etapa poética nuestro autor se propone convertir la naturaleza en el centro mismo del proceso depurativo al que va a someter sus versos, un proceso consistente en prescindir de lo aparente y transitorio para quedarse, únicamente, con lo esencial y poético. Según el planteamiento de nuestro poeta, dado que no hay nada más auténtico que la propia naturaleza, la poesía debe tender, necesariamente, hacia lo natural.

A fin de poner de manifiesto las secretas analogías existentes entre lo poético y lo natural, Juan Ramón opta por sustituir la descripción tópica y bucólica del paisaje por el valor metafísico del símbolo poético, de modo que la naturaleza pasa a convertirse en una fuente insaciable de símbolos: la luna, la rosa, el pájaro, las hojas secas, el fruto de los árboles, la niebla, el agua, el mar, las nubes, el amanecer y el atardecer, etc.

Cada elemento de la naturaleza es susceptible de ser interpretado en clave de símbolo: la luna es símbolo de la sensualidad femenina; la rosa representa el equilibrio perfecto entre sensualidad y espiritualidad; el pájaro simboliza la necesidad de que el alma del poeta se eleve por encima de lo terreno y superficial; las hojas secas sumen al poeta en un estado de profunda melancolía porque le recuerdan el rápido transcurrir del tiempo; los frutos de los árboles representan la necesidad de ir más allá de la corteza, es decir, de lo aparente, sí se quiere llegara a la pulpa, esto es, a lo esencial; la niebla simboliza lo confuso e imprevisible; el agua, por su capacidad de fluir, tiene la capacidad de despertar el espíritu de lo estático, al tiempo que representa el nacimiento y el discurrir de la vida, así como la fecundidad femenina y las fuerzas intrínsecas de la naturaleza.

Cabe destacar el importante simbolismo del mar en el poemario *Diario de un poeta recién casado*: el mar representa la conciencia eterna y atemporal del mundo, ya que todos los hombres, de todos los tiempos y naciones, lo han contemplado y lo contemplarán. Nuevamente, en esta idea juanramoniana del

mar como fuerza capaz de hermanar la humanidad, advertimos la influencia que la filosofía de Heidegger, concretamente su teoría sobre el ser-en-el-tiempo, ejerce sobre los versos de Juan Ramón. Citando a Basilio de Pablos: «Lo eterno es “lo que sigue”, lo que es siempre igual. Debajo está lo terreno, lo desigual, lo que cambia: esto somos nosotros: un entrar y salir de una existencia a otra; un dejar de seguir y seguir existiendo; un suceder constante de nacimientos y muertes.» [DE PABLOS, 1965: 41].

En esta etapa de su poesía, los poemas de Juan Ramón se tornan más reflexivos; sin embargo, y en contra de lo que cabría esperar, el espacio exterior gana protagonismo frente al espacio interior; así, mientras que en sus primeros poemarios Juan Ramón contemplaba el paisaje desde la ventana de su habitación, o bien buscaba refugio en un jardín tranquilo o en un valle solitario, en esta etapa de su poesía el autor se decanta por los espacios abiertos, tales como el océano o la ciudad.

Por último, cabe que nos refiramos a la tercera y última etapa en la que tradicionalmente se ha clasificado la poesía de Juan Ramón y que corresponde a su etapa de exilio americano. *Animal de fondo* es el libro más representativo de este período, un período en el que, tal y como se deduce del propio título del poemario, Juan Ramón, guiado un profundo afán de trascendencia que le lleva a aproximarse a dios, aspira a llegar al fondo mismo de lo real.

Al final de su trayectoria, el acto del nombrar se convierte en el centro de la concepción poética juanramoniana ya que, por medio de la palabra, Juan Ramón logra establecer una correspondencia directa entre él y dios: la divinidad ha creado un mundo perfecto y eterno, pero carente de conciencia y de toda capacidad reflexiva; al mismo tiempo, ha creado el hombre, un ser imperfecto y mortal, pero consciente. Dado que el pensamiento, y por consiguiente la conciencia, se crea sobre la base del lenguaje, lo que no tiene nombre no existe. Por lo tanto, el hombre se enfrenta a la difícil labor de completar la creación divina dando voz a todas aquellas realidades que, por sí mismas, no pueden ser nombradas. De entre todos los hombres, el poeta, por su sensibilidad superior, es el que mejor puede asumir esta misión de bautizar la realidad porque, además, es quien mejor conoce las palabras, su etimología y su significado. Por

lo tanto, el poeta debe ser capaz de encontrar la palabra precisa capaz de describir cada realidad del modo más exacto posible. Al nombrar, el poeta descubre y crea nuevas realidades, de ahí que Juan Ramón establezca una relación directa entre la actividad creativa del poeta y la creación divina. Citando nuevamente uno de los aforismos de *Estética y ética estética*: «La poesía es un juego en que baja a jugar lo divino con lo humano» [JIMÉNEZ, 1967: 241].

A pesar de que, en esta última etapa de su poesía, Juan Ramón Jiménez sustituye el diálogo con la naturaleza por el diálogo con la divinidad, el mar sigue teniendo una importancia clave porque el autor lo considera como la metáfora perfecta del fluir de su conciencia en este proceso de acercamiento a la conciencia divina.

Por lo tanto, podemos afirmar que el tema de la naturaleza evoluciona en los versos de Juan Ramón. Poemario tras poemario, el autor se va despojando de los símbolos heredados del imaginario romántico y se adentra hacia la construcción de un universo simbólico personal, más íntimo y elaborado.

Pedro Salinas recibirá gran parte de este legado que deja Juan Ramón y conseguirá trasladarlo a sus versos, de modo que la voz del maestro resuena inconfundible en muchos de los versos salinianos.

Si bien es cierto que en la obra poética de Pedro Salinas el tema de la naturaleza no tiene la misma importancia que la que tiene en los versos de Juan Ramón, el autor de *La voz a ti debida* se propone, tal y como hiciera Juan Ramón, emprender un regreso espiritual a la naturaleza por medio de la palabra poética. La palabra es capaz de establecer conexiones, puentes invisibles entre la sensibilidad del hombre y su origen: la tierra, el cielo, el mar. En otras palabras, lo natural antecede y sobrevive a lo humano, de ahí la importancia de entablar una relación afectiva con el paisaje.

Salinas dedica emocionados versos al canto de los pájaros, a la pureza de la rosa o al paisaje visto desde la ventana. Ahora bien, mientras que en los versos de Juan Ramón nos encontramos ante un paisaje triste envuelto siempre en una eterna nostalgia, la naturaleza descrita en los versos de Salinas es mucho más alegre y dinámica.

En efecto, Pedro Salinas no comparte esa visión melancólica de la naturaleza propia del imaginario juanramoniano, no se deja influenciar por la eterna nostalgia que emanan sus poemas ni tampoco por las descripciones impresionistas que Juan Ramón hace de la naturaleza, tan ricas en la captación sensorial.

Asimismo, si bien identifica a menudo elementos del paisaje con la figura de la mujer, son muy pocas las ocasiones en las que Salinas descubre en la naturaleza el reflejo de esa mujer evanescente, misteriosa y esquiva que se esconde en los paisajes juanramonianos.

Sin embargo, a pesar de estas diferencias, Salinas se une a Juan Ramón en lo fundamental, es decir, en su voluntad de ahondar en la esencia de lo real y en su afán por avanzar hacia un ideal de poesía concisa, la poesía desnuda. En efecto, fiel a las enseñanzas de su maestro, el poeta de la generación del veintisiete logra trasladar a sus versos esa concepción de la naturaleza entendida como la vía de acceso a lo esencial, es decir, a la belleza pura y eterna, y se adentra conscientemente en ese proceso de depuración estética que Juan Ramón plantea en los versos de *Diario de un poeta recién casado*. Salinas presenta un mundo en diálogo permanente con el ser humano y pone de manifiesto la necesidad de descifrar el mensaje que subyace tras lo aparente para así llegar al mundo del detrás.

Salinas, como hiciera Juan Ramón, dirige todos sus esfuerzos hacia la búsqueda de posibles vías que le permita acceder hacia la dimensión trascendente de lo real. Y las encuentra en la oscuridad de la noche y su silencio; en la trémula superficie del agua, sobre la cual se ven reflejados los distintos objetos; en el misterioso rumor de las ramas de los árboles, etc.

La impronta juanramoniana se hace especialmente evidente en la última etapa poética de Salinas, que corresponde con su etapa en el exilio americano. Ambos autores comparten la dura experiencia del exilio y ello supone un importante punto de inflexión en su poesía. Al final de sus trayectorias poéticas, tanto Juan Ramón como Salinas encuentran en la naturaleza el único camino posible hacia la redención del ser humano y reflejan en sus versos un universo unitario y armónico que contrasta fuertemente con la visión de un mundo

totalmente devastado por los horrores de la guerra. Salinas hereda de Juan Ramón esta concepción del paisaje entendido como hilo conductor de la memoria y del alma humana: el ser humano, entendido como individuo aislado, es mortal y está condenado al olvido; sin embargo, la humanidad se perpetúa a través de la naturaleza, de modo que todos los seres humanos se unen por medio de la creación natural.

El mar se convierte entonces en el símbolo y la metáfora perfecta de esta unión eterna ya que, a través del mar, ambos poetas se adentran en la conquista de esa realidad eterna que trasciende todo límite temporal y espacial.

Si tuviéramos que sintetizar, muy brevemente, la impronta de Juan Ramón en los versos salinianos –en cuanto al tema del paisaje y la naturaleza se refiere– ésta podría resumirse en dos palabras: posesión espiritual. Tanto Juan Ramón Jiménez como Pedro Salinas consiguen armonizar, por medio de la contemplación de lo natural, materia y espíritu y demuestran de este modo la perfecta correspondencia que existe entre lo natural y lo humano, llegando de este modo a la visión de un universo que, aunque a simple vista puede parecer caótico, acaba descubriéndose unitario y armónico.

V.III.: TRATAMIENTO DEL TEMA DEL AMOR EN LA POESIA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y PEDRO SALINAS

El amor ha sido, desde siempre, un motivo constante de la creación literaria, sobre todo en cuanto a la producción lírica se refiere, tal es así, que parece que ya no se pueda escribir nada nuevo sobre este sentimiento. Los prototipos poéticos sobre el amor, tales como el sentimiento de angustia ante el amor imposible o nunca consumado, el conflicto entre sensualidad y espiritualidad, la felicidad que se deriva de la unión de los enamorados, el miedo ante la ausencia de la amada o la lucha de los amantes frente a un mundo que les es adverso, entre muchos otros, se repiten en los versos de todos los tiempos y todas las culturas. Todo se ha escrito sobre el amor y, sin embargo, algunos poetas consiguen dar otra vuelta de tuerca a estos tópicos tan manidos y se aproximan a este motivo desde una perspectiva totalmente nueva. Es el caso de los poetas que nos ocupan: Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, Pedro Salinas, hacen del amor el centro de su mundo poético y le dedican la mayor parte de sus versos; de hecho, Pedro Salinas es conocido por muchos críticos literarios como el poeta del amor.

Dada la enorme importancia que recibe el sentimiento amoroso en la obra de ambos autores, es precisamente en estos poemas de temática amorosa donde más evidente resulta la influencia de Juan Ramón en los versos de salinianos; de hecho, casi todos los poemas del poeta madrileño en los que Jiménez reconoce su influencia versan sobre este sentimiento. Por ello, resulta especialmente importante que nos detengamos a analizar la concepción del sentimiento amoroso que se refleja en los versos de Juan Ramón para, posteriormente ver en qué medida se reflejan en los versos de Salinas.

V.III. I.: EL SENTIMIENTO AMOROSO EN LOS VERSOS DE JUAN RAMÓN

V.III.I.a.: Evolución del tema del amor en la primera etapa de la poesía juanramoniana: etapa sensitiva (1898-1916)

La crítica literaria coincide en señalar que los versos de Juan Ramón Jiménez son el reflejo directo de sus circunstancias y experiencias vitales. En efecto, él, más que ningún otro poeta, supo traspasar la fina línea que separa la realidad de la ficción y consiguió hacer que su vida, por sí misma, fuese poética. Alejado de la vulgaridad y del materialismo y guiado siempre por su incansable afán poetizador, nuestro autor se propuso convertir la búsqueda de la belleza en el motor constante de su existencia. Cabe advertir, sin embargo, que su vida se amolda a su poesía, y no viceversa. Tal y como señala en *Estética y ética estética*: «Yo no creo que el poeta (como tanto se dice y más con esta nueva y más verdadera guerra del mundo) deba nunca acomodar su poesía a las circunstancias; ahora, por ejemplo, a las de la guerra. No, no creo ni creeré nunca en la poesía ni en el poeta de ocasión, ni en la guerra ni en la paz» [JIMÉNEZ, 1967: 173]; por lo tanto, la poesía de Juan Ramón no es circunstancial, pero las circunstancias de su vida sí que son poéticas.

Es precisamente esta intención de vivir en comunión plena con la poesía lo que lleva a Juan Ramón a identificar la poesía con el sentimiento amoroso. Ya desde sus primeros poemarios, el poeta moguerense dedica gran parte de sus versos a la descripción de un ideal femenino muy concreto, de modo que la mujer se convierte en la metáfora perfecta de la esencia poética. Si bien es cierto que la mujer a la que Juan Ramón Jiménez dedica sus versos suele ser una mujer silenciosa, prudente y delicada, los primeros poemarios del autor dan buena cuenta del ímpetu y el arrojo con el que el joven y melancólico Juan Ramón se entrega a la vivencia del sentimiento amoroso.

Antes de conocer a la mujer que se convertiría en el gran amor de su vida, Zenobia Camprubí, el escritor onubense se enamoró, en repetidas ocasiones, de amadas imposibles que llenaron sus versos de nostalgia y de historias de amor platónico. Si bien el joven poeta amaba refugiarse en su soledad, siempre buscaba y agradecía la compañía femenina, por lo que son muchas las musas que desfilan por sus versos.

o ***Rimas (1902), Arias Tistes (1903) y Jardines lejanos (1904)***

Ya desde *Rimas*, poemario publicado en 1902 cuando el poeta tenía veintiún años, vemos como la mujer cobra un protagonismo indiscutible en su obra. Por aquel entonces, Juan Ramón se encuentra ingresado en el Sanatorio del Rosario²⁰⁴, situado a las afueras de Madrid. En el sanatorio, Juan Ramón flirtea con algunas de las novicias más jóvenes, en especial con dos de ellas: la hermana Pilar y la hermana Amalia. Tal y como el propio poeta llega a reconocer, estos devaneos amorosos se reflejan directamente en la acusada tendencia romántica de sus primeros poemarios.

La belleza enigmática y turbadora de las novicias aparece frecuentemente asociada a la luna y al trasmundo de la noche, por lo que su presencia, casi fantasmagórica, cobra un claro matiz romántico.

En los siguientes versos de *Rimas*, primer poemario importante publicado por Juan Ramón, vemos reflejado este ideal de mujer:

Todo tiembla. La luz va extinguiéndose lenta;
 en mi alma va cayendo la sombra soñolienta.
 Oigo una voz distante que llorando me llama.
 Mi corazón dice que hay alguien que me ama...

[JIMÉNEZ, 2005: 80]

Esta mujer misteriosa representa, por sí misma, la salvación y la condena del poeta ya que, si bien podría redimirle de una vida gris y sin sentido, su amor se plantea siempre como un imposible.

²⁰⁴ Juan Ramón ingresa en el Sanatorio del Rosario en 1901 como consecuencia de la profunda crisis nerviosa que sufre tras la repentina muerte de su padre en 1900. El director del Sanatorio, el doctor Luis Simarro, se convirtió en un buen amigo del poeta y fue su confidente durante los años en los que estuvo ingresado (1902 – 1904). La larga estancia de nuestro autor en el Sanatorio se transformó en un retiro espiritual.

Esta asociación directa que Juan Ramón establece entre poesía y mujer está ya presente en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, donde la mujer es descrita como la metáfora perfecta de la poesía en tanto que encarna el sentimiento y la sensibilidad, y esto es precisamente lo que es la poesía. El hecho de que el poeta moguerense haya decidido titular su primer gran poemario *Rimas* (1902), es un claro homenaje al poemario del autor sevillano, cuyos poemas influyen notablemente en los tempranos versos juanramonianos.

En la primera etapa de su poesía, Juan Ramón ama a un ideal, un cuerpo esquivo y desprovisto de carnalidad que no puede satisfacer nunca su creciente deseo de unión espiritual y sensual: («-No me quieres- me dijo de nuevo/ - ya tu amor me ha olvidado;/yo no soy tu ideal; tu quisieras/el cariño de algún ser extraño, / de algún ser de otro mundo, / pero ¡yo te amo/ más que nadie adorarte pudiera!») [JIMÉNEZ, 2005: 90]. Sin embargo, en el fondo de su conciencia, el poeta desea que la mujer a la que ama cobre realidad: («Ella no alzaba los ojos, / y le dije: Te prometo, / si perdonas mis agravios, / cambiarte por mis ensueños») [JIMÉNEZ, 2005: 103].

El poemario que sigue a *Rimas*, *Arias Tristes* (1903) se divide en tres secciones, cada una de las cuales va dedicada a una mujer. El tono melancólico de los poemas de este libro deriva precisamente de las historias que se esconden detrás de estos tres nombres de mujer. Es, en efecto, un poemario triste, lleno de un pesimismo que refleja a la perfección el estado anímico del poeta²⁰⁵.

Las mujeres que pasean por los versos de *Arias otoñales*, la primera sección de *Arias Tristes*, no son carnales, sino todo lo contrario: son mujeres etéreas, virginales y siempre vestidas de blanco:

²⁰⁵ Juan Ramón Jiménez escribió *Arias Tristes* desde el Sanatorio del Rosario, en Madrid, donde estuvo ingresado durante tres años como consecuencia de una fuerte crisis depresiva.

Y allí, bajo el traje blanco,
 allí, entre la sombra, estaba
 su cuerpo, su dulce cuerpo,
 defendido por su alma;
 todo su encanto, el secreto
 de su carne inmaculada,
 todo su encanto, escondido
 sólo bajo seda blanca...

[JIMÉNEZ, 2005: 171]

En los versos de esta sección, los amantes pierden su dimensión corpórea y quedan reducidos a simples sombras, espíritus errantes que vagan en la oscuridad de una noche envuelta en niebla: («Éramos sombras de niebla/ en la tristeza del campo, / sombras vagas que escuchaban/ al ruiseñor de los álamos.») [JIMÉNEZ, 2005: 192]. Este amor echo de sombras y tinieblas nos recuerda, en mucho, a los versos de Gustavo Adolfo Bécquer; en efecto, en *Arias tristes* Juan Ramón inicia su transición de la estética modernista hacia la poesía intimista de índole becqueriana.

Dada la importancia de lo nocturno en este poemario –el propio Juan Ramón lo definió como un libro lleno luna y de tristeza- la luna se convierte en la mejor confidente del poeta y, al mismo tiempo, en la metáfora perfecta de esa mujer a la que él pretende amar: («Luna, mis lágrimas son/ para ti, para ese encanto/-visión, sombra, novia blanca-/que mi pobre corazón/ marchitó no sabe cuándo») [JIMÉNEZ, 2005: 179]. Esta alusión a la novia blanca es constante en los versos de *Arias Tristes*: («Aquellas novias tan blancas/ que para siempre se fueron, / ¿las tienes tú, triste noche/ de magnolias y luceros?») [JIMÉNEZ, 2005: 218]; («y esta noche divina he pensado/ que debiera leerme mis rimas/ una novia vestida de blanco.») [JIMÉNEZ, 2005: 220]; («¡Ella, tan fina y tan blanca, / por esas sendas distantes») [JIMÉNEZ, 2005: 244]. El blanco, como símbolo de pureza, se convierte en el color más adaptado para describir a esa mujer virginal a la que Juan Ramón pretende amar.

Junto a las mujeres vestidas de blanco, por los versos de *Arias Tristes* también pasean, envueltas en sus sobrios hábitos negros, las novicias de las que el poeta se enamoró: («El manto negro envolvía/ el misterio de su cuerpo/ de nardo y nieve, enterrado/ como si ya estuviera muerto») [JIMÉNEZ, 2005: 260].

Cabe señalar que, en los poemas de la segunda sección de *Arias Tristes*, que lleva por título *Nocturnos*, advertimos por vez primera el fuerte conflicto que se establece entre cuerpo y alma: («¿Por qué, si vuelan las almas, / no vuelan también los cuerpos») [JIMÉNEZ, 2005: 226]; («Pero ¿qué importa, si el cuerpo/ no ha de tener nunca alas/ para volar de su invierno») [JIMÉNEZ, 2005: 227]. Lo carnal, asociado siempre a la pasión amorosa, supone para Juan Ramón la negación de la parte espiritual, de ahí que lo considere como algo «feo».

Este conflicto entre sensualidad y espiritualidad²⁰⁶ se mantendrá vivo durante toda la trayectoria poética del autor. El poeta aspira a un amor puro, un amor en el que los amantes se eleven por encima de la materia y alcancen la plena comunión espiritual: («Yo no sé qué hay en la luna/ que tanto calma y consuela, / que da unos besos tan dulces/ a las almas que la besan») [JIMÉNEZ, 2005: 204]. Sin embargo, al mismo tiempo, es consciente de que no puede ignorar su fuerte impulso sensual, y de ese conflicto nace su tormento: («Es que hay besos en mí que no tienen/ unas alas para irse volando;/ pobres besos que sueñan con ojos, / con mejillas, con pechos y labios») [JIMÉNEZ, 2005: 220].

En efecto, Juan Ramón vive esta oposición del cuerpo versus el espíritu como un conflicto íntimo que le lleva hasta el extremo de rechazar su propio cuerpo, que él siente como cárcel: («Y esta noche que sufro y que pienso/ libertar de esta carne a mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 208]; («Yo he aprendido a maldecir/

²⁰⁶ A los once años, Juan Ramón Jiménez ingresa como interno en un colegio jesuítico San Luis Gonzaga, en El Puerto de Santa María. Los valores que le inculcan los jesuitas influyen considerablemente en su concepción del deseo carnal como pecado, lo cual lleva a Juan Ramón a vivir su sexualidad con miedo y un permanente sentimiento de culpabilidad. Esta concepción temerosa del deseo amoroso se disipa momentáneamente cuando el autor entra en contacto con el movimiento literario del Modernismo ya que la libertad que esta corriente artística defiende lleva al autor a desinhibirse en cuanto a su sexualidad se refiere. No obstante, el conflicto entre sexualidad y espiritualidad se mantendrá vivo a lo largo de toda su obra.

de esta carne que no vuela») [JIMÉNEZ, 2005: 213]; («mi cuerpo negro pasea/ la claridad de mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 222].

El conflicto entre cuerpo y espíritu se traduce en tristeza, una tristeza repleta de una belleza. La noche, por ser el momento en el que la tristeza cobra mayor intensidad, y la lluvia, evocadora de recuerdos tristes, cobran protagonismo en los versos de este poemario: («Las noches de luna tienen/ una lumbre de azucena, / que inunda de paz el alma/ y de ensueño la tristeza») [JIMÉNEZ, 2005: 203]; («Y no sé de dónde vienen/ volando tantos recuerdos, / lluvia armada y divina/ de lo marchito y lo muerto») [JIMÉNEZ, 2005: 217].

Advertimos una clara complacencia en el dolor por parte de Juan Ramón: («todo/ es triste y divino y plácido») [JIMÉNEZ, 2005: 211]; («Mis lágrimas han caído/ sobre un beso de poeta») [JIMÉNEZ, 2005: 214]; («Y me besa y me perfuma/ las lágrimas con fragancia/ de algo muy fío y muy triste») [JIMÉNEZ, 2005: 225]. La tristeza que nace del amor se entiende como un sentimiento sublime y divino, y de ahí que el poeta no pretenda renunciar a este dolor, sino todo lo contrario: quiere sumergirse en él porque sabe que los poemas más bellos son los que se derivan de la intensidad de este sentimiento. La luna, de nuevo, aparece descrita como la perfecta confidente porque acompaña al poeta en su tristeza: («Yo me moriré, y la noche/ triste, serena y callada, / dormirá el mundo a los rayos/ de su luna solitaria») [JIMÉNEZ, 2005: 204]; («En la luna hay un algo que sufre/ entre un nimbo divino de plata, / hay un algo que besa los ojos/ y que seca llorando las lágrimas²⁰⁷») [JIMÉNEZ, 2005: 208]; («La luna cubre de besos/ mis cristales») [JIMÉNEZ, 2005: 213].

En la última sección del poemario, *Recuerdos sentimentales*, el sentimiento de tristeza asociado al amor se agudiza todavía más al aparecer identificado con la idea constante de la despedida, el olvido o la muerte la amada, que ahora no es más que un recuerdo lejano evocado por la luna: («La luz

²⁰⁷ El propio autor, en uno de los aforismos de *Ideología*, ironiza sobre su autocomplacencia en el llanto: «No digas nunca, poeta, que lloras con el alma; porque entonces ¿qué les dejas a los ciegos?» [JIMÉNEZ, 1990: 27].

blanca/ de la luna grande y triste/ de primavera, derrama/ un amor sereno y dulce») [JIMÉNEZ, 2005: 239].

Asimismo, el conflicto entre sensualidad y espiritualidad también se intensifica porque, si bien en algunos versos Juan Ramón se reafirma en su ideal de mujer virginal y triste: («Alzó sus ojos azules/ y se quedó mirando,/ con una triste sonrisa/ en los virginales labios») [JIMÉNEZ, 2005: 237], en otros, la pureza de la amada, anunciada por el color blanco de su vestido, oculta tras de sí una sensualidad que, si bien todavía no es carnal, resulta cada vez más explícita: («Entró en mi cuarto riendo,/ -iba vestida de blanco-,/ con olor a flores nuevas/ de jardines ignorados./ Y se sentó frente a mí/ y me estuvo acariciando/ con sus ojos melancólicos») [JIMÉNEZ, 2005: 239]. La amada acaricia y, aunque lo hace con los ojos, el poeta casi puede sentir el tacto de su cuerpo. El conflicto entre sensualidad y espiritualidad se resuelve únicamente tras la muerte de la amada, momento en el que ella reaparece ante el poeta convertida en espíritu.

En efecto, todas las amadas a las que el poeta hace referencia en esta última sección del poemario acaban desapareciendo: mueren o se alejan, de modo que Juan Ramón queda solo en su jardín, llorando y recordándolas: («Y ella se fue con sus rosas,/ y yo me fui con mis lágrimas/ detrás de ella, en la gloria/ de aquella alegre mañana») [JIMÉNEZ, 2005: 255]; («Mi corazón me lo ha dicho:/ ella me miró un momento;/ pero se fue... para siempre.../ y ya nunca nos veremos») [JIMÉNEZ, 2005: 261].

Juan Ramón desea alcanzar la plena comunión de cuerpo con el alma: («Soñaba con un camino/ misterioso, donde el alma/ pudiera llevar al cuerpo/ mientras la vida durara») [JIMÉNEZ, 2005: 258]. No obstante, la resolución del conflicto entre cuerpo y alma no pasa todavía por la aceptación de la carnalidad, sino por la conversión del cuerpo en alma, es decir, el desprendimiento del cuerpo de las ataduras de la carne: («Ya este cuerpo siente en la poza a su alma/ querer romper las cadenas de sus carnales murallas») [JIMÉNEZ, 2005: 266]. ¿Puede existir el cuerpo sin la carne, o hay que esperar a la muerte, a la sombra, para liberarlo? Ésta es la pregunta que queda sin resolver en los versos de *Arias Tristes*:

Beso en la sombra las flores que me has traído, y te beso
 porque en la sombra, las flores son las flores de tu cuerpo;
 son las flores de tu alma, porque en la sombra alma y cuerpo
 son lo mismo, y son lo mismo que las flores que te beso.

[JIMÉNEZ, 2005: 266]

Tras la publicación de *Arias Tristes*, Juan Ramón es ya un poeta reputado. El siguiente poemario, *Jardines lejanos*, presenta una clara continuidad respecto al anterior poemario. Se trata de un libro dedicado casi por completo a las mujeres. El poeta se mantiene firme en su voluntad de vencer el deseo carnal porque sigue asociándolo a la vulgaridad y a la debilidad moral: («Yo amo carne de azucenas, / carne de nardos, más bien/ que carne de sol») [JIMÉNEZ, 2005: 328]. Sin embargo, ya desde el primer poema del libro, Juan Ramón nos habla de («una novia alegre y loca, / que trae un beso escondido/ en la rosa de su boca») [JIMÉNEZ, 2005: 327]. Este prototipo de mujer, jovial y risueña, nada tiene que ver ya con la mujer pura y evanescente de los anteriores poemarios: («Hay caricias como rosas/ en la lívida mañana;/ la carne da el perfume/ que han perdido las acacias») [JIMÉNEZ, 2005: 335].

Es entonces cuando el conflicto entre sensualidad y carnalidad se intensifica porque, desde la soledad de su jardín, el poeta ve pasar, a lo lejos, mujeres jóvenes, alegres y sensuales; mujeres vestidas «como para una esperanza» que encienden en su alma un creciente deseo de amar: («Muchas te miran riendo,/ tienen sus carnes intactas [...] Miran bien... y sus miradas/ llevan las flores de abril/ y la alegría de España...») [JIMÉNEZ, 2005: 338]; («- Aroma de carne en gracia.../ -olor de novias en flor! ») [JIMÉNEZ, 2005: 339]. El poeta se debate entre la carnalidad y el deseo de encontrar a la novia blanca, encarnación de la pureza. Son muchos los versos en los que nuestro autor pone en entredicho la supuesta pureza de sus amadas: («Yo fui novio de una santa/ que tenía blanco el seno;/ y su seno me dio tanta/ blancura, que aquella santa/ me hizo niño y me hizo bueno [...] deja, virgen, que su amor/ ponga lasciva en mis ojos») [JIMÉNEZ, 2005: 346].

En todos los poemas de *Jardines lejanos*, el escenario del jardín cobra un gran protagonismo: nos encontramos ante un jardín paradisíaco, dulce y florido; un jardín romántico que es, ante todo, un espacio íntimo: («Algo de un jardín que había/ dentro de mí... yo no sé.../ algo que me dio alegría/ a todo lo que se fue») [JIMÉNEZ, 2005: 334]. Ya desde el propio título del poemario, Juan Ramón nos remite a ese jardín paradisíaco de Adán y Eva, un jardín, ahora lejano, donde el hombre podía disfrutar de todos los placeres sin la conciencia de estar cometiendo un mal moral. El poeta añora esta felicidad primitiva anterior a la caída y precisamente de esta añoranza nacen los poemas del libro, poemas en los que la conciencia del pecado está muy presente: («Es un pecado discreto, / en una carne cristiana/ que va a misa, con un lirio/ entre rosas deshojadas») [JIMÉNEZ,2005:335].

Sin embargo, a pesar de esta fuerte conciencia del pecado, en los versos de *Jardines lejanos* la sensualidad es explícita y las referencias a los labios rojos de las amadas son constantes: («Si hoy quiero tanto a esa flor/ de labios frescos y rojos, / deja, virgen, que su amor/ ponga lasciva en mis ojos;/ hoy sus labios están rojos, / mis labios están en flor») [JIMÉNEZ, 2005: 346]; («sus rojos/ labios mordían, quemaban») [JIMÉNEZ,2005:354]. La boca de la mujer es vista por el poeta como la tentación a evitar, y de ahí que en sus poemas equipara la mujer con una serpiente: («Cuando me dijo que sí/ -aquél sí de mariposa-/ le vi la lengua de víbora/ en la rosa de su boca») [JIMÉNEZ, 2005: 357]. La imagen de la víbora que tienta nos remite nuevamente a la historia de Adán y Eva, donde la serpiente es vista como el instrumento elegido por el diablo para condenar a los humanos.

La tristeza, frecuentemente asociada a la ausencia de la amada, es un sentimiento constante en los poemas de *Jardines lejanos*: («Hoy mi corazón me duele/ por esa flor que se ha ido/ a los parques de la muerte») [JIMÉNEZ, 2005: 390]; de hecho, Juan Ramón entiende el sufrimiento como la condición esencial para percibir la dimensión trascendente y poética de lo real: («Yo siempre he dejado abiertos/ mis balcones a las lágrimas») [JIMÉNEZ, 2005: 435]. El símbolo

del balcón²⁰⁸, elemento que comunica la estancia interior con el espacio exterior del jardín, representa nuevamente el conflicto que se establece entre el mundo íntimo del poeta y lo exterior: Juan Ramón se refugia en su estancia, pero, al mismo tiempo, mantiene las ventanas abiertas a ciertos elementos del exterior, tales como la tristeza.

La tristeza, como el amor, es vista por el autor como un sentimiento sublime capaz de elevar el alma humana. Es por eso por lo que, en los versos juanramonianos, la tristeza y la belleza van siempre de la mano. Los versos de Juan Ramón son tristes, sí, pero de una tristeza digna, contenida e inspiradora; una tristeza que, paradójicamente, nace del recuerdo de un pasado feliz y luminoso: la infancia perdida²⁰⁹, el recuerdo de una mirada llena de amor, el anhelo de la belleza perfecta, etc.

En cierto sentido, la tristeza actúa en los versos de Juan Ramón a modo de hilo conductor entre estos recuerdos felices y el presente del poeta, y de ahí que el autor se aferre tan fuertemente a ella: («¿Por qué toda la tristeza/ se muere a veces?») [JIMÉNEZ, 2005: 435] y desee («estar lleno de fragancias/ tristes y de llantos íntimos») [JIMÉNEZ, 2005: 417]. El corazón triste del poeta es, en el fondo, un corazón que busca, que sueña, que anhela y que recuerda: («Es la fragancia, que envuelve la pena del corazón, que hace cantar la canción de lo que ya nunca vuelve») [JIMÉNEZ, 2005: 441].

La añoranza de la felicidad perdida hace que el poeta desee vivir en un mundo de ensueño en el que, como hemos visto, la felicidad y la tristeza van de

²⁰⁸ Del mismo modo que en estos versos las ventanas del balcón están abiertas al mundo exterior, en otros están cerradas: («Yo he cerrado mi balcón.../ tengo miedo y frío... Acaso/ a media noche, venga/ a verme el hombre negro y enlutado») [JIMÉNEZ, 2005: 400].

²⁰⁹ La evocación de la inocencia y de la infancia como etapa ideal de la vida es constante en la obra juanramoniana. En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón incluye un breve texto que lleva por título «Niño hermoso»: «La monstruosidad, la dolencia, la vejez y la muerte, ¿qué sentido pueden tener para el hombre? Dímelo tú que lo sabes todo, hermoso niño inocente.» [JIMÉNEZ, 1967: 102].

la mano: («¡Y besarse hasta el ensueño, y lastimarse las alas²¹⁰, y reírse de los llantos, y llorar mucho sin causa...») [JIMÉNEZ, 2005: 422].

o ***Olvidanzas I - Las hojas verdes (1906-1909), Elejías (1909) y Baladas de primavera (1910)***

Este mundo idílico construido a base de ensueños es precisamente el que vemos reflejado en los versos de *Olvidanzas I - Las hojas verdes*, poemario que Juan Ramón Jiménez compone entre 1906 y 1909. Se trata de un libro repleto de vitalismo en el que la carnalidad y la sexualidad están muy presentes: («Y, entonces, todas las carnes, / bajo los vestidos claros, / entreabrieron sangres rojas/ a flor de nieve y de raso») [JIMÉNEZ, 2005: 601].

En esta etapa de la poesía juanramoniana, el amor sensual no se entiende como una fuerza capaz de elevar el alma humana, sino todo lo contrario: es un impulso que envilece al ser humano y que lo condena a llevar sobre sus espaldas toda la carga del pecado. El amor o, mejor dicho, la pasión amorosa, es una atadura que deja al poeta sumido en la tristeza: («Mi alma estará de par en par/ todo será triste y carnal») [JIMÉNEZ, 2005: 618] y en la soledad: («Estoy más solo que nunca/ -ni la quiero, ni me quiere...-/ ¡Ay, Dios mío! ¡cuántas cosas/ que se van y que ya no vuelven») [JIMÉNEZ, 2005: 631].

Por ello, el yo poético lucha por vencer el deseo erótico que enturbia la claridad de su alma: («Claridad del oro que estás en mi vida, / ¡no te enturbies nunca/ con los cascabeles de esa corrompida!») [JIMÉNEZ, 2005: 607]. La mujer, descrita en términos carnales («Me entregó la vida.../ ¡Qué dulce mujer! / Estaba florida/ de flor de placer...») [JIMÉNEZ, 2005: 606], es vista como una tentación a evitar si no se quiere caer en la vulgaridad: («O dame fuerzas para echar a

²¹⁰ La alusión a las alas en este poema no es casual, son muchos los poemas de Juan Ramón en los que el autor hace referencia a este símbolo. Así, en *Diario de un poeta recién casado* (1917) («Raíces y alas/ pero que las alas arraiguen/ y las raíces vuelen») [JIMÉNEZ, 2005: 59] y *Eternidades* (1918), concretamente en el poema XLIV, leemos: («Mis raíces, que hondas en la tierra, / mis alas, qué altas en el cielo») [JIMÉNEZ, 2005: 391].

olvido/la pasión.../ ¡O qué se rompa ya mi dolorido/ corazón!») [JIMÉNEZ, 2005: 623].

A pesar de que, tal y como estamos viendo, la sensualidad está muy presente en los versos de *Olvidanzas I - Las hojas verdes*, hay en el poemario un firme deseo de pureza virginal, una pureza que viene evocada por el recuerdo de una mujer *inmaculada* cuya belleza está exenta de toda carga sexual: («Y mi amor pasó en silencio/ por su cuerpo inmaculado, / como el sol por un cristal, / sin romperlo ni mancharlo») [JIMÉNEZ, 2005: 614]. El poeta recuerda a esa mujer pura que le acompaña en sus horas de tristeza y soledad: («Mujer hecha de sombra y de jazmines, / deja en el triste azul de mis jardines/ esa belleza que a la muerte arrancas») [JIMÉNEZ, 2005: 646]. Tal y como veremos más adelante, esta asociación directa que establece el autor entre el amor y la muerte se desarrollará ampliamente en *Elegías*, poemario que sigue a *Olvidanzas I - Las hojas verdes*.

La mujer virginal que se describe en los poemas de *Olvidanzas I - Las hojas verdes* nos conduce a la visión de la amada como un ser total, es decir, un ser que, con su sola presencia, trae consigo toda la belleza del mundo. La mirada de la amada, sus ojos, abren la puerta a un terreno desconocido, un mundo nuevo y misterioso, aún todo por construir; y es que, hay tanta grandeza en la amada, que, frente a ella, el poeta se siente empequeñecer: («Tus ojos se han hecho grandes/ como la sombra; son todo/ y yo pequeño y perdido/ estoy dentro de tus ojos.») [JIMÉNEZ, 2005: 627]. Todo se contiene en los ojos de la amada, no sólo el alma de un ser, sino la del mundo entero, en todo su espíritu y en toda su materia: («Ojos que se iban sacando el alma entera con peso/ de mundo entero, y que eran dentro de ellos todo el cuerpo.») [JIMÉNEZ, 2005: 644]. El alma del mundo mira a través de los ojos de la amada y el poeta se siente atrapado, perseguido por esos ojos que están en todo lo que ve, en todo lo que toca y en todo lo que huele:

Tus ojos me traspasaron con rayos negros mis ojos.

Les busqué fuga en dos alas nobles. Volé con tus ojos.

Les busqué refugio en dos rosas. Olían tus ojos.

Les busqué ansia en la estrella. Y me subían tus ojos.

Les busqué fondo en dos pozos hondos. Me sumí en tus ojos.

[JIMÉNEZ, 2005: 645]

La sombra de la amada, indisociable de la naturaleza, se extiende sobre todo cuanto es bello:

¡Dios mío,
sólo el olor de unas flores!
Este olor que va conmigo,
que huele a ella y no es ella,
que es mudo, que está sombrío...

[JIMÉNEZ, 2005: 632]

Pero la amada no sólo abre las puertas a un mundo nuevo, sino que, a su vez, trae consigo el desdoblamiento del yo poético. En efecto, en algunos de los poemas de *Olvidanzas I - Las hojas verdes* vemos como Juan Ramón introduce un tema que desarrollará en los poemarios posteriores: se trata del tema de la otredad o el desdoblamiento del yo²¹¹.

Si bien es cierto que, generalmente, el autor se vale de la imagen poética del espejo para referirse a esta sensación de interioridad escindida o doblada, hay poemas en los que es la amada la que despierta en el poeta la conciencia de la identidad fragmentada²¹². Los siguientes versos así lo evidencian: («¡Ay!

²¹¹ También Pedro Salinas desarrollará en sus versos el tema de la otredad o de la conciencia escindida. Ya en su primer poemario, *Presagios*, el autor se refiere a su propia sombra como «criatura extraña»: («Estoy sentado al sol en la puerta de casa, / sin otra compañía que la sombra/ de mí mismo tendido por el suelo. / La criatura extraña/ que entre el sol de setiembre y yo creamos/ sabe cosas de mí que yo no sé») [SALINAS, 2007: 130].

²¹² En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón se refiere a ese otro yo, el yo profundo que anida en su interior. En un breve texto que lleva por título «Mi loco», leemos: «Muchas veces he sentido dentro de mí como otro yo que empezaba a perder la razón o, más bien, como el comienzo, en su yo más profundo, de mi propia locura más superficial. Ese yo gritaba sin sentido y yo oía perfectamente sus gritos. Un segundo más y el otro yo profundo hubiese llegado a mi superficie. Pero siempre no he tenido fuerza suficiente para vencer o vencerme. » [JIMÉNEZ, 1964: 35].

No es mi imagen la que/ está dentro de tus ojos, / soy yo, nada dentro de ellos, / su sombra infinita, todo.») [JIMÉNEZ, 2005: 627]. Cuando está con la amada, el poeta descubre nuevas facetas de su personalidad que antes le eran desconocidas; se descubre más alegre, más vital, y esto le lleva a cuestionarse quién es verdaderamente: («Contigo no estoy en mí, / tú, el otro que no soy yo;/ contigo hablo, me río, / digo cosas que no son.») [JIMÉNEZ, 2005: 638].

Esta visión de la amada como ser total, se refleja también en los versos de *Elejías* (1909), un libro repleto de tristeza y de misticismo en el que el poeta elogia la vida retirada al tiempo que expresa su angustia ante la idea de la muerte y pone de relieve su afán de trascendencia: («¡Este horror de vivir una vida tan larga, / -siento tan corta- y quieta y dorada y vacía») [JIMÉNEZ, 2005: 532].

En los versos de este poemario, la conciencia de la muerte se funde con la vivencia del amor. La pasión amorosa nace del deseo y, a su vez, el deseo se define como un impulso –a veces irracional- hacia algo que no se posee; por lo tanto, todo deseo tiene su origen en una carencia, en una falta, y de ahí que frecuentemente aparezca descrito en como algo amargo: («Un suspirar por algo encantado y distante, / por algo más que no se encuentra y que se ignora») [JIMÉNEZ, 2005: 543]. A su vez, el deseo insatisfecho genera dolor, un dolor que sólo encuentra consuelo en la muerte: («las almas que nos quieren están muy lejos, /el amor inmortal no ha venido.../ o se ha ido...») [JIMÉNEZ, 2005: 516].

El recuerdo amargo de la pasión amorosa y el deseo carnal está muy presente en los versos del poemario: («Una vez, la sedosa/ carne de una mujer anduvo entre mis piernas, / yo creí que venía con lirios y mieles.../ ¡Cuando le di la sangre caliente de mis venas, / huyó, sonando una carne de alegres cascabeles») [JIMÉNEZ, 2005: 538].

A pesar de su juventud – Juan Ramón escribe *Elejías* a los veintiocho años-, el poeta vive atormentado por la conciencia de su silenciosa enfermedad, la cual le lleva a pensar que jamás conseguirá vivir de forma plena su sexualidad: («Bandadas de mujeres desnudas van dejando/ olor a sexo del alma por el aire violeta.../ ¡Un agua oculta cuenta, soñando y/ sollozando, / misterios de un placer que no tendrás/ poeta!») [JIMÉNEZ, 2005: 554].

No obstante, fiel a la línea mística del poemario, la sexualidad aparece unida siempre a una idea de espiritualidad y a un permanente sentimiento de tristeza²¹³: («¡Y un olor de imposible, de placer no extinguido/ y saciado, ese más que tiene la belleza, / laberinto sin clave, sin fin y sin sentido, / que nace con la locura y muere con la tristeza!») [JIMÉNEZ, 2005: 550]. Nuevamente, nos encontramos con mujeres descritas como etéreas y fantasmagóricas: («Laxitud de mujeres –blancas apariciones-, / ojos que se deshacen en llamas de deseos») [JIMÉNEZ, 2005: 548].

En *Baladas de primavera*, poemario que Juan Ramón escribe en 1910, el tono pesimista de *Elegías* se neutraliza y da paso a un tono mucho más vital y optimista. Esta vitalidad se refleja, de forma directa, en la manera en la que el poeta aborda el tema del amor.

Una vez recuperado de la profunda depresión en la que había caído tras el repentino fallecimiento de su padre y el fracaso de sus relaciones amorosas, Juan Ramón consigue, al fin, encontrar la calma que tanto necesita y se propone centrar todos sus esfuerzos en la concepción de una ambiciosa obra que, inicialmente, pretende dividir en tres secciones: *Baladas de primavera*, *Platero y yo* y *Otoño amarillo* –esta última sección nunca llegó a ver la luz-.

En *Baladas de primavera*, igual que en *Platero y yo*, Juan Ramón pone de manifiesto que la alegría y la tristeza son dos sentimientos que forman parte indisoluble de la vida y que, además, aparecen a menudo hermanados. Asimismo, el contraste entre el pasado y el presente se impone como uno de los temas centrales del poemario:

²¹³ En un texto autobiográfico que lleva por título «Una risa extraña», Juan Ramón se refiere a su despertar sexual y al conflicto que la idea de lo imposible genera en su interior: «yerra siempre, desde mi adolescencia, el espejismo de la mujer ideal, esbelta, con aura oscura o dorada, dorada preferentemente, natural. En forma de gloria, forma de amor, de obra, en forma de muerte, en forma de imposible, la mujer ideal, niña, adolescente, joven, madura, otoñal, última, vaga en el fondo de todos los mirajes de mi vida y es término de mi vida, así» [JIMÉNEZ, 2014: 196].

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

[JIMÉNEZ, 2005: 691]

Desde este presente alegre y armónico que se describe en los versos de *Baladas de primavera*, el poeta evoca el recuerdo de sus amores de juventud, pero lo hace habiéndose liberado ya del dolor que en él despertaban: («Mi primera novia se ha muerto. / Le dedicaría un recuerdo.../ Pero este amor está ya viejo») [JIMÉNEZ, 2005: 686]. Libre al fin de la tristeza que siempre le acompañaba, Juan Ramón hace palpable, ya desde el primer poema de *Baladas de primavera*, su firme deseo de entregarse nuevamente y por completo, al sentimiento amoroso: («Vámonos, vámonos al campo por romero, / vámonos, vámonos, / por romero y por amor») [JIMÉNEZ, 2005: 682].

En efecto, la llegada de la primavera despierta en el poeta un firme deseo de amar en cuerpo y espíritu: («Te besaría toda, y diera/ mi corazón por tus favores, / ahora que está la primavera/ llena de pájaros y de flores.») [JIMÉNEZ, 2005: 683]. El cuerpo de la mujer, en su desnudez, se impone como alegoría perfecta de la alegre estación: («Desnuda, en medio de la pradera/ me pareciste la primavera») [JIMÉNEZ, 2005: 689]. Así pues, la desnudez de la amada deja de ser vista como un pecado y se convierte en un medio de salvación para el poeta, la única redención posible para la endémica tristeza de su alma: («¡Pon en mis carnes dolorosas/ tus carnes bellas como espuma, / a ver si matas con tus rosas/ estos rencores de mi bruma») [JIMÉNEZ, 2005: 684].

En los poemas de *Baladas de primavera* Juan Ramón insiste en esta concepción del amor como fuente de felicidad: («¡trae a mi vieja tristeza/ el perfume de su amor!») [JIMÉNEZ, 2005: 695] y se entrega por completo a los placeres sensuales del amor. En este poemario, la atracción erótica hacia la mujer se hace evidente y nos encontramos con un ideal femenino que nada tiene

que ver ya con esa amada pura y etérea de los anteriores poemarios; ahora, la amada se describe como una mujer morena, alegre y alocada:

Carne de música, rosal de sangre loca,
sol con estrellas, manzana matutina,
¡pon en mi boca las rosas de tu boca,
tu boca roja de sol y coralina!
Ábrete toda como una dulce fruta,
llena de rizos al pino de tu palma,
¡pon, africana, sobre mi amarga ruta,
la sombra fresca del pozo de tu alma!

[JIMÉNEZ, 2005: 699]

La novia blanca deja ver, ya sin pudor, su desnudez: («Rosa vestida de carne de azucena, / samaritana radiante de pasión [...] Hoy, que has venido desnuda de azucena, / blanca, desnuda, radiante de ilusión») [JIMÉNEZ, 2005: 706].

La apertura del poeta a los placeres sensuales le lleva a aceptar plenamente el momento presente y ello se traduce en un marcado tono vitalista y exaltado: («Ya se arreglarán los sueños, mañana se arreglarán! / ¡Hoy, a saltar y a gozar!») [JIMÉNEZ, 2005: 708]. Asimismo, la ironía está muy presente en los versos de *Balada de primavera*; buen ejemplo de ello lo encontramos en el poema que, significativamente, lleva por título «La cabra guapa»: («Y ella/ ¡cómo sonrío, miradla!/] yo sé que es una mujer/ que está escondida en la cabra.») [JIMÉNEZ, 2005: 707].

El amor aparece descrito como una fuerza arrolladora que todo lo puede y todo lo invade, sobre todo durante la noche, cuando los límites de la materia se difuminan y las almas, liberadas al fin de los cuerpos, pueden entrar en contacto las unas con las otras: («Y mujeres solas, / de miradas plenas, / lo sienten venir, / lo paran, lo besan [...] Por la noche, llenos, / los cuerpos se sueñan») [JIMÉNEZ, 2005: 715].

- o ***Poemas mágicos y dolientes (1911), La soledad sonora (1911) y Pastorales (1911)***

En *Poemas mágicos y dolientes*, libro que Juan Ramón publica en 1911, la tensión entre cuerpo y alma sigue estando muy presente:

Desnuda y cruda, como
 una luna, opulenta de placeres,
 jugaba con sus manos
 en el agua tranquila de la fuente
 [...]
 Me clavó el corazón
 con su mirada azul... Eternamente,
 mi corazón, que reposó en sus muslos

[JIMÉNEZ, 2005: 1039]

El poeta desea entregarse por completo a la vivencia de un amor que consiga liberarle al fin de la tristeza en la que vive; sin embargo, desconfía de la bondad de la mujer y teme ser engañado por ella:

¡Mujer, que yo lo vea! Libra de sus penosas
 dudas a esta constante nostalgia de mis penas;
 ¡quiero saber si tu alma es un jardín de rosas,
 o un pozo verde, con serpientes y cadenas!

[JIMÉNEZ, 2005: 1049]

Jiménez se debate continuamente entre su afán por alcanzar la plenitud amorosa, que resulta de la unión de las almas, y su anhelo de satisfacer el impulso sexual. Sabe que el goce sexual es sólo momentáneo y nunca satisface por completo la infinita sed de su alma²¹⁴, por lo que una vez consumada la unión física se siente profundamente insatisfecho: (¡«Qué caro me has costado, placer!») [JIMÉNEZ, 2005: 1053]. Así pues, el deseo sexual es visto por el autor como un veneno para el alma que siempre deja en ella un amargo poso de tristeza: («¡Tú, que un instante esparces olor de primavera/ y después, para siempre, tristeza de veneno!») [JIMÉNEZ, 2005: 1053].

En *La soledad sonora* (1908), poemario que Juan Ramón Jiménez publica después de *Poemas mágicos y dolientes*, el tono vitalista deja paso a un tono mucho más melancólico, nostálgico y reflexivo. El poemario va dedicado a Louise Grimm, última joven de la que Juan Ramón se enamora, sin ser correspondido, antes de conocer a Zenobia. Como consecuencia de este último fracaso amoroso, el poeta se siente nuevamente invadido por la soledad, un sentimiento que se convierte en el motivo constante del libro. No en vano, el título del poemario y el primer poema de este se dedican precisamente a la soledad: («Soledad coronada de rosas, ¡quién pudiera/ aprisionar tu cuerpo de sol y de armonía») [JIMÉNEZ, 2005: 7].

Sin embargo, cabe señalar que no es una soledad hiriente, sino todo lo contrario: es una soledad, una tristeza, que ofrece refugio y serenidad al alma atormentada del enamorado. Juan Ramón, amparado por la calma que le ofrece su jardín en Moguer, vuelve su mirada hacia el pasado, hacia el recuerdo de esos amores que ya se fueron dejando tras de sí un sabor amargo. Mientras que en los versos del anterior poemario Juan Ramón defendía la necesidad de gozar del momento presente y de los placeres corpóreos, ahora el poeta aspira a vivir un amor más sereno, más maduro: («mas hoy siento nostalgia de carnes y de

²¹⁴ En su poesía, como en su vida diaria, Juan Ramón no renuncia al goce ni al placer estético, pero evita caer en el goce momentáneo y busca, tal y como él mismo advierte en uno de los aforismos que se incluyen en *Ideología*, el goce perdurable: «La razón de mi falta de gusto en la vida corriente está en que no me importa el goce en sí sino la perpetuidad del goce posible. Y como el goce no puede ser eterno lo cambio por perpetuidades más verdaderas.» [JIMÉNEZ, 1990: 27].

cosas.../ ... ¡estoy triste del sol en la cristalería! / ¡Ya no tengo bastante con las divinas rosas!») [JIMÉNEZ, 2005: 772].

Las referencias al amor ausente también están muy presentes en *Pastorales*, obra que Juan Ramón Jiménez publica en 1911. La luna, eterna confidente del poeta, se convierte en su cómplice: («El que tiene el corazón/ bien rimado con la luna, / sabe llorar estas penas/ recónditas, estas últimas/ nostalgias del campo») [JIMÉNEZ, 2005: 945]. El recuerdo de los amores fallidos tiñe de nostalgia y melancolía los versos del poemario:

Y el cuerpo camina, y va
 - ¿a dónde? nadie lo sabe-
 por estos tristes caminos
 polvorientos, a la tarde.
 [JIMÉNEZ, 2005: 914]

Sin embargo, a pesar de este recuerdo doliente, el poeta no desiste en su afán por encontrar ese amor sublime que le salvará del hastío y del sinsentido vital. En este sentido, en los versos de *Pastorales* la ternura que inspira la presencia femenina salva a Juan Ramón de la endémica tristeza que lo acompaña; en el poema XLIII, leemos: («Mujer, perfúmame el campo;/ da a mi malestar tu aroma») [JIMÉNEZ, 2005: 936]. Poemas como «La ocultada» o «He de ir a ti», ponen de manifiesto la voluntad del poeta por avanzar hacia la amada ideal: («¡He de encontrarte! Pondré mis manos sobre tus hombros, / y te miraré allá adentro, en la miseria sin fondo») [JIMÉNEZ, 2005: 981]; («Los caminos de la tarde se hacen uno con la noche. / Por él he de ir a ti, amor que tanto te escondes») [JIMÉNEZ, 2005: 982].

Asimismo, en los versos de *Pastorales* la alusión al deseo carnal cobra de nuevo un papel fundamental: («Tu boca de carne en flor/ vence a la boca del día») [JIMÉNEZ, 2005: 924]. La exaltación del deseo amoroso se traduce por vez primera en violencia, una violencia que da lugar a unos versos pasionales en los que la tensión entre cuerpo y alma está más presente que nunca: («¡Pero márame de carne, / que me asesine tu boca, / dardo que huelva a tu sangre, / lengua, espada dulce y roja») [JIMÉNEZ, 2005: 936].

o ***Melancolía (1912) y Laberinto (1913)***

Pasarán todavía dos años antes de que Juan Ramón encuentre al fin ese amor puro que tanto anhela. En este período el poeta compone y publica otros dos poemarios: *Melancolía* (1912) y *Laberinto* (1913).

En *Melancolía* vemos como Juan Ramón se reafirma en el anhelo de que sus versos se encaminen hacia lo eterno y emprendan un proceso de depuración que los lleve hasta los límites de la poesía desnuda: («¡Oh! Nada falso, nada sonoro y nada hueco, / sólo lo espiritual, sólo lo verdadero») [JIMÉNEZ, 2005:1201]. La idea de desnudez es ya constante en los versos del poeta: («se desnuda la idea: las magias más oscuras/ surgen en una estéril conexidad de rosas...») [JIMÉNEZ, 2005: 1210].

En estrecho vínculo con la idea de desnudez, aparece el concepto de eternidad. El poeta se siente perdido y frustrado porque, aunque intuye lo eterno, no sabe cuál es el camino que debe llevarle hacia ese ideal soñado: («un ansia delirante de eternidad me inflama.../ pero, detrás de mí, siento reír al destino/ y su boca de burla sopla sobre mi llama») [JIMÉNEZ, 2005: 1207]; («No sé qué hacer, ni adónde -¡ni cómo!, ¡ni por dónde-/ salir... soy cual un ciego de deslumbrantes ojos.../ llamo a lo eterno -lo sé bien- y me responde.../ ¡más la senda está oculta entre peligros rojos») [JIMÉNEZ, 2005: 1209]. Es la crisis previa a la revelación que le llegará a través de la contemplación de la inmensidad del mar en los versos de *Diario de un poeta recién casado*.

Esta preocupación del poeta por encontrar la vía de acceso a la esencialidad poética hace que en *Melancolía* el tema del amor quede relevado a un segundo plano. Sin embargo, en los versos del poemario sigue presente el conflicto interno que se deriva de la lucha del alma –que anhela vivir idealmente en lo espiritual- y el cuerpo – siempre ligado a los placeres más mundanos-. Juan

Ramón llega a considerar al cuerpo como un verdugo que aprisiona el alma, un alma que lucha permanentemente por liberarse a través del sueño²¹⁵:

¡Hay que olvidarlo todo! El alma no es la dueña
de la ilusión florida que le abre lo invisible...
el verdugo se duerme, y el alma, libre, sueña,
se despierta de la carne ... ¡y al cielo lo imposible!

[JIMÉNEZ, 2005: 1209]

Consecuencia directa de esta lucha permanente entre lo espiritual y lo carnal, en los versos de *Melancolía* la mujer es vista, aún, como portadora de pecado: («¡Mujer, jardín carnal de tristes laberintos/ que ensangrientas el sol de las tardes felices») [JIMÉNEZ, 2005: 1209].

En 1913 se publica *Laberinto*. Ese mismo año, Juan Ramón conocerá a Zenobia. En los versos de *Laberinto*, el tema del amor cobra un matiz muy diverso respecto a los anteriores poemarios ya que, por vez primera, el sentimiento amoroso pasa a ser entendido como un filtro necesario para la comprensión del mundo. Ya desde los versos iniciales del poemario, advertimos la importancia del sentimiento amoroso en la nueva concepción poética de Juan Ramón: («El amor, ¿a qué huele? ¡Parece, cuando se ama, / que el mundo entero tiene rumor de primavera») [JIMÉNEZ, 2005: 1271]. El romanticismo, unido a una marcada tendencia hacia lo sensorial y lo sensual, cobra un renovado protagonismo en este poemario.

El amor de Zenobia brinda a Juan Ramón una conciencia acrecentada de la belleza del mundo y esto le permite vencer, al menos en parte, su permanente miedo a lo carnal. El poeta se entrega, ya libre de reparos, a la vivencia de un amor que él entiende como una fuente constante de perfeccionamiento. El amor se describe como una fuerza ascensional, un sentimiento que da alas y que, al

²¹⁵ El siguiente aforismo que Juan Ramón incluye en *Estética y ética estética* refleja esta concepción del sueño como potencia salvadora del hombre: «Soñemos, soñemos hasta salvar nuestra vida miserable a fuerza de sueños» [JIMÉNEZ, 1967: 251]

mismo tiempo, infunde luz y pureza al alma: («Se daría la vida por un beso; las alas/ se abren más frescas, más luminosas, más blandas») [JIMÉNEZ, 2005: 1272], escribe Juan Ramón en un verso que recuerda en mucho al verso de la célebre rima becqueriana: («por un beso... ¡yo no sé/ que te diera por un beso»).

El amor es visto en los versos de *Laberinto*, sobre todo en la primera sección, como la esencia misma de la vida, el único medio posible para la comprensión y la salvación del mundo: («Amor, si de la vida eres la esencia, / ¿por qué vienes al mundo una vez sola») [JIMÉNEZ, 2005: 1345]. Lo cotidiano pierde todo valor para el poeta en pro de esa realidad mágica que nace gracias al amor, una realidad envuelta en misterio e ilusión.

Esta condición redentora del amor se concreta por medio de los ojos de la amada, unos ojos que guardan dentro de sí en poder de descubrir la maravilla de lo real: («¡la mirada que abrió la maravilla/ de todo lo de afuera y todo lo de adentro») [JIMÉNEZ, 2005: 1275]. El amor abre las puertas a la maravilla, a una realidad nueva endulzada por la existencia de la amada. Tal y como veremos reflejado en los versos de Salinas, el milagro que opera la amada consiste en el haber sido capaz de descubrir al poeta el trasfondo de las cosas, el revés de esas realidades que antes el autor sólo conocía de forma parcial: («bajo los mismos cielos, / junto a los mismos valles, vi del revés las cosas») [JIMÉNEZ, 2005: 1281].

Gracias al amor de Zenobia, Juan Ramón descubre y logra integrar dentro de sí mismo el principio unificador de los diferentes seres y realidades que constituyen el mundo. En consecuencia, el universo entero cobra un nuevo sentido, más rico y pleno. De este modo, tal y como sucedía en los versos de *Melancolía*, en *Laberinto* Juan Ramón se reitera en su voluntad de avanzar hacia una realidad serena y pura, una realidad que intuye, pero a la cual no sabe cómo llegar: («Pero existe una paz, yo no sé dónde, / que me espera soñando y suspirando, / ¡y he de acercarme, un poco cada día/ a la serenidad de su remanso!») [JIMÉNEZ, 2005: 1296].

En efecto, el amor restaura la armonía del universo, de modo que todos los elementos de la creación participan activamente de este sentimiento: («La languidez del amor hace hablar un lenguaje/ que sube hasta los labios yo no sé

de qué fondo/ son cómplices el agua, la primavera, el pájaro, / la luna, el largo adiós del ocaso del oro...») [JIMÉNEZ, 2005: 1274]. El entorno natural descrito en la primera sección de *Laberinto, Voz de seda*, es un entorno cómplice, amable y sereno; un paisaje que evoca paz y ternura, a la vez que júbilo. La alegría del paisaje se deriva del hecho de que es el escenario en el que se produce el encuentro entre los enamorados, un encuentro que Juan Ramón describe como un «renovamiento del mundo». El hondo pesimismo que durante tanto tiempo ha acompañado al poeta cede espacio a una alegría desconocida y exaltada

La amada pasa a ser vista como una figura totalizadora que condensa el sentido de la vida: («Que no hubiese más voz que la suya, que el alma/ se bañara en su voz, como en un agua fresca») [JIMÉNEZ, 2005: 1280]. Ella es sinónimo de pureza, de bondad y de virtud: («¡Oh tus manos cargadas de rosas! / Son más puras/ tus manos que las rosas!») [JIMÉNEZ, 2005: 1276]. La alusión a la estación de la primavera y la imagen de la rosa roja –símbolo poético de lo carnal- es constante en los versos de *Laberinto* y representa la reconciliación entre lo carnal y lo puro: («... Todo se pone puro... Entre las rosas rojas, / mi corazón doliente alza su carne viva...») [JIMÉNEZ, 2005: 1273].

Cabe señalar que esa visión del amor como fuerza redentora y regeneradora no se refleja en todas las secciones de *Laberinto*. En el poemario también hay lugar para el recuerdo melancólico y doliente de los idilios interrumpidos y los amores fracasados: («Fuiste como una primavera sana/ radiante de pureza y de armonía, / en la vaga penumbra cotidiana/ de aquel lento paisaje de agonía...») [JIMÉNEZ, 2005: 1350].

Pocos meses después de componer los poemas de *Laberinto*, Juan Ramón, durante una de las conferencias organizadas por la Residencia de Estudiantes, conoce a Zenobia. Desde ese primer encuentro, que cambió para siempre el curso de la vida del poeta, Juan Ramón se enamoró de la que años después, en 1917, iba a convertirse en su mujer.

El espíritu libre de Zenobia, tan adelantado a su tiempo, conquistó de inmediato a Juan Ramón. Era inteligente, práctica, feminista, decidida y jovial; una mujer que rehuía la idea de contraer matrimonio porque temía que ello le llevase a perder su independencia. Los años de cortejo, noviazgo y matrimonio

de Juan Ramón y Zenobia quedan maravillosamente retratados en los *Diarios* de Zenobia y en el libro *Monumento de amor*²¹⁶, recientemente publicado por la Residencia de Estudiantes.

Desde su primer encuentro con Zenobia, Juan Ramón supo que, al fin, había encontrado al amor de su vida: ese amor puro y verdadero que tanto había anhelado, el amor definitivo que iba a dar un sentido nuevo a su vida. Sin embargo, inicialmente el enamoramiento Juan Ramón no fue correspondido. Zenobia, fuertemente condicionada por su madre, que rechazaba al poeta por su fama de neurasténico y bohemio, no quería comprometerse con Juan Ramón. Él, a pesar de los continuos rechazos de su amada, nunca desistió en su afán por conquistarla. Las cartas que durante años le envió, de forma casi obsesiva, dan buena cuenta de ello.

Dichas cartas resultan muy útiles a la hora de analizar la concepción que el poeta tiene del sentimiento amoroso como un arduo camino hacia la consecución de la belleza y la eternidad. Un camino difícil porque, cuando se ama, el dolor y la dicha son dos caras de la misma moneda: «Usted es, sin duda, la elegida por el destino para mi alegría y para mi dolor» [JIMÉNEZ, 2017: 124] escribe el poeta en julio de 1914. Meses antes, en la primavera de ese mismo año, se expresaba en términos semejantes: «Sé que, si me dejara morir por este dolor, mi muerte sería una purificación, porque no la veo a usted ligada a nada de la tierra, aun cuando usted lo esté o lo quiera estar» [JIMÉNEZ, 2017: 108]. La muerte, máxima expresión del dolor por amor, deja de ser algo temible para el poeta y se convierte en una idea consoladora: «Cuando llegue el instante en que usted me arroje de sí, cansada de mi cariño, tengo dos seguridades igualmente consoladoras: una, morirme; otra, volverme loco» [JIMÉNEZ, 2017: 125], escribe el poeta a primeros de junio de 1914. En otra carta fechada en septiembre de 1915, se expresa en términos semejantes: «Zenobia, si ahora, alguna vez, dejaras ya de quererme, te agradecería de verdad que me

²¹⁶ *Monumento de amor. Epistolario y lira. Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Correspondencia 1913-1956.* Edición de María Jesús Domínguez Sío, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, abril de 2017.

envenenaras o me mataras, como los médicos en un caso desesperado para evitar sufrimientos. Sería una obra de caridad» [JIMÉNEZ, 2017: 497].

Dolor, soledad y muerte son palabras constantes en Juan Ramón y dan buena cuenta de las frecuentes crisis nerviosas que sufría el poeta: «Me encuentro solo, muy solo siempre y, a ratos, se me caen las alas» [JIMÉNEZ, 2017: 382]. Paralelamente a estas palabras atormentadas de Juan Ramón, el idealismo romántico que vemos reflejado en muchos de sus poemas se evidencia también en las epístolas que envía a Zenobia. Así, en una de las primeras cartas que le escribe, fechada el 20 de agosto de 1913, el poeta escribe: «Anoche, a las diez, estuve en el jardín mirando a la luna, que también podría mirar y ser mirada por usted» [JIMÉNEZ, 2017: 46] y en otra carta escrita el 1 de septiembre, leemos: «La primera noche también la he pasado en el jardín. Seguí en él como clavado, arrobado en algo eterno que iba y venía en el aire» [JIMÉNEZ, 2017: 59]. El sentimiento atormentado del autor ante la idea de soledad también se pone de manifiesto; en agosto de 1913 escribe: «Yo amaba mucho la soledad, pero desde que la quiero a usted ¡la odio, la detesto, me ahogo en ella.» [JIMÉNEZ, 2017: 51].

Zenobia se convierte, desde un principio, en el centro mismo del mundo del poeta: «El mundo todo no es nada ante este anhelo mío y, además, el mundo está vacío porque desde que yo la conocí a usted el mundo ha muerto. Sólo, en el universo, existimos nosotros.» [JIMÉNEZ, 2017: 52]; «La dicha completa puede ser dadivosa, llena como está de gloria y de luz. ¡Qué hermosa esta paz que se alcanza por el amor único, desde donde se pueden hacer tantos cielos en la tierra.» [JIMÉNEZ, 2017: 107]. Es tal la adoración que Juan Ramón muestra por Zenobia que, a fin de ser correspondido en su amor, el poeta decide someterse enteramente a los deseos de su amada: «Por usted estoy aún dispuesto a todo, hasta a seguir un plan de vida que usted me indique, a irme donde usted quiera, a todo, en fin» [JIMÉNEZ, 2017: 78]; «Me pongo en sus manos como un niño. Haga de mí su ideal, pues usted cuenta con materiales buenos: espíritu, corazón (nobleza, pureza, honradez). Táleme usted como un árbol y usted verá que puedo ser tan bello y tan blanco como un almendro en flor» [JIMÉNEZ, 2017: 116]

Asimismo, con tal de no perder el afecto de su amada, Juan Ramón dice estar dispuesto a amar de forma contemplativa, desde el silencio y desde la lejanía, en eterna fidelidad a ese amor ideal al que ya no puede, ni sabe, renunciar: «¡Me contentaré con querer a usted como el agua, como el cielo, como a un libro, como a toda la naturaleza, que es lo único que no engaña!» [JIMÉNEZ, 2017: 109], escribe en la primavera de 1914. La idea de la naturaleza como fuente única de verdades es una idea constante en los poemarios de Juan Ramón y se halla muy presente en las cartas que el poeta envía a Zenobia; en julio de 1915, el poeta se refiere nuevamente a esta idea de la naturaleza como camino hacia la verdad: «Precisamente estas verdades del campo, del sol, del mar, de lo natural sin cadenas es lo que yo soñaba siempre para usted» [JIMÉNEZ, 2017: 387].

Otro motivo constante en los poemas de temática amorosa que escribe Juan Ramón y que también está presente en el epistolario es la descripción de la amada como ser ideal, casi divino. Al poeta no le basta con querer a su amada, necesita adorarla y venerarla como si de una virgen se tratara: «Acuérdese usted de que yo estoy siempre como arrodillado ante su imagen, queriéndola con la locura de un hombre que ha encontrado en la vida su ideal.» [JIMÉNEZ, 2017: 119]

El amor que el poeta siente por Zenobia influye también en la concepción que el autor tiene de su propia obra. Sabedor de que a Zenobia pueden molestarle las referencias sexuales presentes en sus poemarios menos puros, los que escribió antes de conocerla, Juan Ramón, en una carta escrita en febrero de 1913, escribe: «Me asquean mis libros no puros (hay algunos puros del todo, ¿eh?) y querría borrar todos los versos frescos que hice, y los borraré. Me molesta el flirt y las tonterías» [JIMÉNEZ, 2017: 259].

Frente a este carácter sumiso y dependiente de Juan Ramón, la personalidad de Zenobia se alza como contrapunto. Ella, fuerte e independiente, no sucumbe ante la insistencia del poeta porque está convencida de que sus reiteradas muestras de afecto no son más que otra muestra de su fuerte egocentrismo: «aborrezco la idea de casarme con usted. Además, me molesta que diga usted que me quiere, porque no me quiere a mí, sino a sí mismo y está

usted muerto de admiración por sí mismo, por poder decir todas esas heroicidades de su amor no correspondido y, sin embargo, fiel como un mártir.» [JIMÉNEZ, 2017: 311]; «Lo que me importa es la bajeza y mezquindad de un hombre que no desdeña ningún medio, por despreciable que sea, por aislar y acorralar a una mujer para que le diga que sí no por cariño, sino porque no vea otra salida» [JIMÉNEZ, 2017: 323].

Zenobia es consciente de que su personalidad nada tiene que ver con la de la gran mayoría de las mujeres españolas de la época: «Si España es el país, precisamente, que produce esa especie rara de mujer cuya vida y mundo entero no son más que la voluntad del marido y las enseñanzas de la Iglesia» [JIMÉNEZ, 2017: 74]. En virtud de su independencia, rechaza la idea de casarse porque entiende que su felicidad nace y muere dentro de ella misma, por lo que no necesita a ningún hombre que la complemente: «La felicidad está en nuestro corazón, es inútil ir a buscar fuera. Para ser feliz se necesita sólo voluntad» [JIMÉNEZ, 2017: 75].

Sin embargo, poco a poco, y contradiciendo los deseos de su madre, Zenobia va cediendo ante la insistencia persuasoria del poeta y empieza a imaginar un futuro junto a él: «Juan Ramón, yo rezo a Dios que nos ayude y que nos vaya abriendo un camino claro que lleve a lo bueno y a lo justo» [JIMÉNEZ, 2017: 391]. El poeta le insiste en que deben casarse pronto y ella, finalmente, cede, no sin antes advertirle de que con este compromiso no quiere renunciar en modo alguno a su independencia como mujer: «Tienes que comprender bien cómo son las cosas – le escribe el 14 de septiembre de 1915- y cómo viven en este mundo los compañeros que se respetan, cómo confían el uno en el otro y los dos luchan separadamente en el mundo por el bien común.» [JIMÉNEZ, 2017: 532].

Aún antes de casarse, Zenobia y Juan Ramón empiezan a trabajar de la mano en un ambicioso proyecto literario: la traducción, por vez primera, de la

obra de Tagore ²¹⁷ del inglés al castellano. En 1915 se publica con mucho éxito *La luna nueva* ²¹⁸.

Zenobia y Juan Ramón formaron, desde un inicio, un extraordinario binomio ya que, a la creatividad y sensibilidad del poeta, se le unió el carácter pragmático y racional de ella. Por su parte, Zenobia decidió renunciar a muchos de sus proyectos –que ella calificaba como veleidades- para poner toda su vida al servicio de una misión: apoyar a su marido, sobre todo en aquellos momentos en los que el ánimo de él decaía. Sin la dedicación constante y el apoyo incondicional que le brindó su mujer, Juan Ramón nunca hubiese llegado a ser el poeta que fue.

Zenobia y Juan Ramón se casaron el 2 de marzo de 1919 en la iglesia católica de Saint Stephen, en Nueva York. Si bien su matrimonio nunca estuvo exento de dificultades -la tendencia depresiva del poeta, su carácter difícil y excesivamente meticuloso, las dificultades económicas que atravesaron, su exilio obligado tras el estallido de la guerra civil española, etc.-, Zenobia luchó siempre por liberar a su marido de la tristeza que siempre le acompañaba. Se

²¹⁷ La obra de Tagore interesa profundamente a Juan Ramón Jiménez y supone para él una importante influencia espiritual que le permitirá encontrar nuevos cauces para la renovación de su poética. La obra del autor bengalí transforma su visión del mundo y le abre las puertas a la espiritualidad, a la vida del inconsciente y a la concepción de un dios íntimo que depende del poeta para existir. Como bien lo expresa Bernardo Gicovate: «[Juan Ramón] toma de Tagore el dios de un panteísmo en cuyo culto la ascesis es no sólo innecesaria, sino posiblemente un pecado de negación [...] Es que el poeta del culto a los sentidos, perdido un día en las redes del cuerpo, puede encontrar sólo una manera de ver a dios: la de pensar a dios como concepto. Es el suyo un dios-concepto, muy lejos de la tradición de su lengua, pero bien preparado en lecturas exóticas». [GICOVATE: 1973, 181].

²¹⁸ Francisco Garfias dedica un apartado de su libro *Juan Ramón Jiménez en su reino* a analizar la recepción que tuvo la obra de Rabindranath Tagore en España. Advierte que, si bien Juan Ramón Jiménez y Tagore no llegaron a conocerse personalmente -el poeta hindú proyectó en diversas ocasiones un viaje a España que finalmente nunca llegó a realizar- ambos poetas se admiraban mutuamente y mantuvieron una larga amistad. Citando a Francisco Garfias: «Entre la sensibilidad del poeta hindú y la de Juan Ramón Jiménez había cierto parentesco. Semejanzas de empeños de perfección y de ideología estética les aproximaban. No era extraño, pues, que el poeta de Moger, con la colaboración de su esposa, intentase dar, en español, lo más lírico y afín con él de la obra de Tagore que, por aquellos años, se estaba traduciendo a todos los idiomas del mundo. El primer fruto de esta colaboración excepcional, *La luna nueva*, aparece, según mis notas, en 1915, pero los traductores no contraen matrimonio hasta un año después, lo que quiere decir que, todavía novios, trabajaron en las versiones del poeta hindú». [GARFIAS: 1995, 41].

amaron incondicionalmente hasta que, en 1956, un cáncer alejó a Zenobia de Juan Ramón. Ella se fue tranquila, sabiendo que había cumplido con su misión: tres días antes de fallecer, concedieron a Juan Ramón el Premio Nobel de Literatura.

V.II.II.b: Evolución del tema del amor en la segunda etapa de la poesía juanramoniana: etapa intelectual (1916-1936)

Como no podría ser de otro modo, Zenobia marca un antes y un después en la producción artística de Juan Ramón. Ese punto de inflexión en la obra del autor da como fruto la que, sin lugar a duda, es la obra capital del poeta: *Diario de un recién casado*. Sin embargo, durante los años de noviazgo entre Juan Ramón y Zenobia el poeta escribe otros dos poemarios igualmente conocidos y fundamentales en este proceso de consolidación de la nueva poética juanramoniana: *Platero y yo*, *Estío* y *Sonetos espirituales*.

o *Estío* (1916) y *Sonetos espirituales* (1917)

Estío se publica en 1915. Por aquel entonces, nuestro autor vive en Madrid y participa activamente de la vida cultural de la ciudad. Además, el hecho de vivir en la capital, le permite estar cerca de Zenobia. Si bien su relación todavía no se ha consolidado, Juan Ramón ha conocido ya a la que siempre ha considerado como su verdadero amor. El descubrimiento de este amor se convierte, sin lugar a duda, en un impulso crucial en el proceso de búsqueda incansable de la esencialidad poética.

Zenobia es uno de los desencadenantes de la nueva concepción poética de Juan Ramón, quizás el más importante, pero no el único porque, si bien es cierto que los acontecimientos personales inciden de forma directa en el notorio cambio que experimentan los versos del autor, su evolución se debe, principalmente, al incansable afán del autor por experimentar con las formas poéticas.

Desde el punto de vista formal, *Estío* está muy cerca ya de la poesía desnuda: los poemas son más breves y concisos, menos anecdóticos y de forma libre. En definitiva, el poeta trata de suprimir lo superfluo y anecdótico para avanzar de este modo hacia una poesía depurada donde el sentimiento y la emoción lírica sean los verdaderos protagonistas del poema. Dado que el objetivo es el de desnudar el sentimiento, es lógico que el tema del amor cobre en los versos de *Estío* una importancia crucial.

Ahora bien, tal y como el propio poeta advierte en uno de sus aforismos, si bien la emoción debe estar presente en el poema, es importante que sea una emoción reposada, pensada, porque, si no, se corre el riesgo de caer en el patetismo: («Cuando os asalte una idea, esperad un momento..., si no se os aferra en la frente, dejadla ») [JIMÉNEZ, 1967: 255]; («En el momento de inspiración el hombre se sobrepasa a sí mismo; y esto significa que puede sobrepasarse... La inspiración es como destello momentáneo de una vida más perfecta que podría ser posible [...]») [JIMÉNEZ, 1967: 260] ²¹⁹.

El amor, más que como una experiencia vital, se describe en los versos de *Estío* a modo de revolución espiritual, una fuerza ascensional que sirve de impulso para el poeta: («Más que amor de romance, / más que amor de milagro, / más sin pareja, ¡más alto») [JIMÉNEZ, 2005: 1419]. Las alusiones al poder ascensional del amor son constantes en los versos de *Estío* y quedan simbolizadas por medio de la imagen poética de las alas: («Arriba, todo lo vivo,/ todo el sueño en mi sentido,/ poblando aquél de las alas/ que a su armonía él le baja») [JIMÉNEZ, 2005: 1446]; («Dejé al amor volar/ y él me dejó, volando.../

²¹⁹ También Gustavo Adolfo Bécquer advierte en sobre la necesidad de filtrar o racionalizar la emoción directa para poder convertirla en emoción poética. El autor de *Rimas* sostiene que, en la creación poética, existen dos fases: una fase inicial en la que el poeta -el soñador- se deja embaucar por la inspiración, es decir, por la emoción en su estado más puro, y una fase posterior en la que dicha emoción, si es lo suficientemente intensa, despierta la memoria, que empieza a labrar el recuerdo. El recuerdo aguarda en la memoria y desde allí llama a la inteligencia. La inteligencia es, para Bécquer, la conciencia poética. Gracias a ella, el poeta logra concretar a formas expresivas e inteligibles aquel tesoro de sensaciones que le viene comunicado por la inspiración. Así pues, el poeta guarda en su memoria las sensaciones hasta que, en un instante sereno, un poder sobrenatural las evoca; ahora bien, el origen de la poesía no se halla sino en el alma y la inteligencia sólo sirve para ordenar la llama inspiradora.

Quedó abierta la cárcel/ de mi elevada mano») [JIMÉNEZ, 2005: 1452]; («¡Alas, alas, alas, alas!/ ¡A tan alta luz, tan alta,/ que no se acuerde mi alma/ de tu alma ni mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 1461]. Las alas permiten el vuelo de los enamorados del uno al otro, en un continuo vaivén: («Vuelan tu alma y mi alma/ desde mi alma a tu alma») [JIMÉNEZ, 2005: 1407].

La creencia del amor como fuerza impulsora está, como veremos, muy presente en los versos de Pedro Salinas, como lo está también la concepción del sentimiento amoroso a modo de Big Bang, un gran caos que antecede a la creación de un Universo totalmente nuevo. Juan Ramón se refiere en *Estío* a ese *mundo increado* que inventan los enamorados: («Sí. Yo estaba en mi desierto. / Sí. Tú estabas en tu cuento. / Y entre nuestros pechos juntos, / todo el increado mundo.») [JIMÉNEZ, 2005: 1406]. El amor supone un hundimiento del mundo, la caída de todo orden establecido para crear, de este modo, un orden nuevo y superior: («Deprisa, tierra, deprisa;/ deprisa, deprisa, sol; descomponed el sistema, / que me espera a mí el amor») [JIMÉNEZ, 2005: 1418].

El autor se siente sometido totalmente a ese amor que le viene impuesto por el destino y del que ya nunca podrá escapar, un amor que es, al mismo tiempo, su cárcel y su liberación: («Para quererte, al destino/ le he puesto mi corazón. / ¡Ya no podrás liberarte! / - ¡ya no podré liberarme! -/ de lo fatal de este amor») [JIMÉNEZ, 2005: 1407].

Otra idea constante en los versos de *Estío* que también está muy presente en la poética saliniana es la visión del enamorado como creador de la amada: la amada nace de la interioridad misma del amante y, en consecuencia, a menudo se produce, tanto en los versos de Juan Ramón como en los de Pedro Salinas, una disociación entre la amada real y la amada ideal: («Cuando ella se ha ido,/ es cuando yo la miro./ Luego, cuando ella viene,/ ella desaparece») [JIMÉNEZ, 2005: 1415]; («Jamás el que te ame/ te amará a ti, mujer, amará a otra;/ tú eres tú solamente/ para mí./ Morirás cuando creas/ que amas otra vez») [JIMÉNEZ, 2005: 1443]. El fin del amor supondrá, inevitablemente, el fin de la amada más alta y más pura porque ella existe sólo en la mente del amante, por eso: («No me importa que ames/ o que te amen, pues lo que yo adoro/ en ti tú no lo sabes,

alma, / ni lo saben los otros. / Jamás te han visto, nunca/ te verán, cual mis ojos/ te vieron y te ven») [JIMÉNEZ, 2005: 1449].

La idea de posesión está muy presente en los versos de *Estío*: («¡Serás tú, sin quererlo, / la tú que, estando en ti, no es tuya, sino mía!») [JIMÉNEZ, 2005: 1452]. Esta importancia de los pronombres personales y posesivos anticipan la voluntad de Salinas de vivir en los pronombres: («No lo pienso, no lo siento;/ yo y tú somos ya tú y yo») [JIMÉNEZ, 2005: 1407]; («Tú, atónita, me miras con tu frío/ mi extrañeza sintiéndote/ la huésped importuna/ de ti y de mí, que estamos en mí, eternos») [JIMÉNEZ, 2005: 1458]. Los pronombres de los amantes, símbolo de su identidad divisa, se funden creando un ser nuevo. Este nuevo ser, sin embargo, pertenece al poeta como creador, más que a la amada: («Los dos que fuimos uno, / en mí han quedado. Tú has seguido/ sola nada, sin mí y/ sin ti, pues te quedaste en mí.») [JIMÉNEZ, 2005: 1458]. En este sentido, Juan Ramón reivindica enérgicamente su condición de creador de la intimidad de la amada y, siguiendo un impulso narcisista, se adentra en su interioridad para buscar, dentro de su alma, la secreta presencia de su amada. En este sentido, la verdadera amada es la que nace del interior de la conciencia del poeta.

Pedro Salinas compartirá con Juan Ramón esta concepción del amor como un ahondamiento en la propia interioridad, de modo que encontrar el amor supondrá, para ambos poetas, afrontar el reto de conocerse a sí mismos en profundidad. En este sentido, en 1933, en una conferencia pronunciada por el poeta en la sociedad de Amics de la Poesía, Salinas la definía como «un formidable movimiento pendular, de fuera a dentro».

El hecho de que la amada esté tan interiorizada en la propia conciencia del enamorado que incluso aparezca descrita como una creación suya, nos conduce a la progresiva identificación de la amada con la poesía. Algunos de los versos de *Estío* resultan ambiguos porque permiten una doble interpretación: ¿el poeta se está refiriendo a la amada, o bien a la poesía? Es el caso del siguiente poema:

Subes de ti misma,
 como un surtidor
 de una fuente
 No
 se sabe hasta donde
 llegará tu amor,
 porque no se sabe
 donde está el venero
 de tu corazón.
 -Eres ignorada,
 eres infinita,
 como el mundo y yo. -

[JIMÉNEZ, 2005: 1407]

Es una ambigüedad buscada por el poeta ya que la identificación entre amada y poesía será muy frecuente en la nueva estética de la desnudez, una estética que está ya muy presente en el poemario: («Blanco, primero; de un blanco/ de inocencia, ciego, blanco/ blanco de ignorancia, blanco.../ Luego verdea el veneno;/ sus ventanas abren el cuerpo;/ lo blanco se pone negro») [JIMÉNEZ, 2005: 1439]. La amada, como el poema, aspira a la blancura, a la desnudez; sin embargo, esa pureza soñada se tambalea cuando, de repente, irrumpe lo negro: el erotismo, lo sensual.

En los versos de *Estío* Juan Ramón desarrolla ampliamente el conflicto entre espiritualidad y carnalidad. La idea constante es la de la existencia de un yo puro encerrado en una carne corrupta. Por medio de la fuerza redentora que le otorga su amor, el poeta pretende liberar a la amada de las miserias de la carne: («Yo tenderé mi mano/ como un diamante nítida, / a tu mano, mensaje/ de tu carne podrida») [JIMÉNEZ, 2005: 1416]. La condición putrefacta de la carne humana se pone de manifiesto a lo largo del poemario: («Ahora es cuando he cometido/ aquellas viejas miserias;/ su lepra seca ahora es cuando/ me ennegrece y me ensangrienta») [JIMÉNEZ, 2005: 1416].

Para el poeta, el amor abre las puertas de la propia conciencia y descubre, más que ningún otro sentimiento, las miserias humanas: la tristeza, el miedo, el dolor... Por ello, en los poemas de *Estío* Juan Ramón se aferra a esa tristeza que en su alma ha dejado el amor: («Y le sonrío, alegre, / para poder seguir/ sólo con su tristeza») [JIMÉNEZ, 2005: 1429]. Salinas se unirá a su maestro en esta idea de que la presencia de la amada es una amenaza –a la vez que una dicha– porque lleva consigo el miedo a la ausencia y a la pérdida: («¡Ansia de la presencia, / que lleva siempre en sí/ el porvenir, la ausencia...! / Perdí...gané... ¡perdí/ de nuevo!») [JIMÉNEZ, 2005: 1430]. El sufrimiento es visto entonces como un sentimiento sublime que dignifica el alma atormentada del enamorado: («¡Sufrimiento! ¡Sólo así! / ¿Para qué añadirte nada? / -Quien inventó el adjetivo/ no era digno de su alma-.») [JIMÉNEZ, 2005: 1449].

Al mismo tiempo que compone los versos de *Estío* y *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón compone también, entre 1913 y 1915, un poemario de índole muy diversa: *Sonetos espirituales*. Frente a la liberación de la forma que defiende la estética de la desnudez, todos los poemas de *Sonetos espirituales* se atienen a la forma cerrada del soneto.

Pese a la brevedad del poemario, *Sonetos espirituales* representa un inicio y un fin en la trayectoria de Juan Ramón en tanto que es un puente que une dos concepciones poéticas totalmente diferentes. Si bien es cierto que en este poemario Juan Ramón se somete por completo a la rigidez de la forma, la estética de la desnudez está ya muy presente, sobre todo en aquellos poemas en los que el autor reflexiona sobre el proceso creativo y sobre la necesidad de que el poema se convierta en un espacio de interioridad.

Asimismo, también los poemas en los que el autor describe la amada nos acercan a ese ideal de pureza y desnudez al que aspira el poeta. Los siguientes versos del poema que lleva por título «Mujer celeste» dan buena muestra de ello: («Troncada en blanco toda la hermosura/ con que ensombreces la naturaleza [...] desnuda en lo ideal, seré tu dueño») [JIMÉNEZ, 2005: 1537]. Como bien señala Gilbert Azam, es muy común que, cuando el autor se siente abrumado por la conciencia de un amor adulto, recurra a la naturaleza porque: «La naturaleza es para él un eterno principio femenino, el cual, al combinar las

cualidades de todas las mujeres, le impide ser tributario de una sola, en el mundo de los humanos.») [AZAM, 1983: 284].

Frente a esta condición celestial de la amada, hay versos en los que el autor insiste, tal y como hiciera en *Estío*, en la condición corrupta de su propio cuerpo, un cuerpo sujeto siempre a los impulsos sensuales de la carne. El eterno conflicto entre sensualidad y espiritualidad sigue estando muy presente en el poemario: («¡Ardiente, duro/ amor; arraiga firme, en este muro/ de mi carne comida y ruinosa!») [JIMÉNEZ, 2005: 1530]; («¡Como el cielo también, nunca bajáis/ a la miseria de la carne umbrosa/ en que se pierde mi anhelo divino!») [JIMÉNEZ, 2005: 1531]. El poeta trata, siempre en vano, de construir en su interior una fortaleza en donde poder refugiarse de las amenazas de la pasión amorosa, simbolizada en el poemario mediante la imagen de la rosa roja:

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño
Mas el dormir me ata con tus rosas,
Y tú te entras, cruel y desvelada,
por la puerta vendida de mi sueño.

[JIMÉNEZ, 2005: 1531]

El sueño se convierte en algo temible porque aleja al poeta de la fortaleza que él mismo ha creado. De día, el estado de conciencia le permite refugiarse en las torres del olvido, pero, de noche, la presencia de la amada se hace viva por medio del sueño y el poeta sucumbe, indefenso, a la viveza de su recuerdo: («Las torres que conquisto en el risueño/ día para el olvido, en la doliente/ noche las voy perdiendo, nuevamente.../ ¡Despierto esclavo si me dormí dueño!») [JIMÉNEZ, 2005: 1534].

En *Sonetos espirituales* se ponen de manifiesto los continuos cambios sentimentales ocasionados por la actitud desdeñosa de Zenobia durante los primeros años de su noviazgo. El vacío que en la conciencia del poeta deja el desdén de su amada se refleja en muchos de los poemas del libro: («Cuando el amor te deja en el olvido, / se truecan en cenizas tus fulgores/ y es vil escoria lo que creíste alma») [JIMÉNEZ, 2005: 1540]. Tal y como sucedía en los versos de *Estío*, el poeta se aferra al sufrimiento y al dolor como prueba de la autenticidad de su sentimiento: («¡Como mi corazón, hecho pedazos, / agradece el dolor, el beso ardiente/ con que tú, sonriente, lo compones!») [JIMÉNEZ,2005: 1548]; («Desde la cumbre de mi realeza, / sonreí, campeador, a mis dolores;/ cual miel, paladeé mis sinsabores;/ pensé que el pesar era la belleza») [JIMÉNEZ,2005: 1561]. Además, tal y como luego veremos desarrollado en los versos de *Salinas*, el amor se entiende como un hundimiento del mundo, la caída de todo orden: («¡Déjame! ¡Que se caiga todo junto, / tu conciencia y mi amor; en esta hora/ que llega ya, vacía e infinita») [JIMÉNEZ, 2005: 1536].

Sin embargo, junto a estos versos en los que reina el pesimismo y el desconsuelo, en el poemario también tienen cabida versos luminosos, de exaltado optimismo: («En una decadencia de hermosura, / la vida se desnuda, y resplandece/ la excelsitud de su verdad divina») [JIMÉNEZ, 2005: 1566].

o ***Diario de un poeta recién casado (1917)***

Llegamos al fin al que, sin lugar a duda, es el poemario que mejor representa la poética de la desnudez: *Diario de un poeta recién casado*. Tal y como el propio Juan Ramón reconoció, El *Diario* marca un antes y un después en su trayectoria como poeta en tanto que supone el inicio de un hondo proceso de renovación espiritual.

El tema central de la obra es el mar, un mar que se convierte en el camino que emprende el poeta hacia la unión definitiva con su amada. Así, desde los primeros versos del poemario, el presentimiento de la felicidad inminente que supone el hallazgo del amor definitivo inunda el poemario de optimismo: («¡Qué cerca ya del alma/ lo que está tan inmensamente lejos/ de las manos aún») [JIMÉNEZ, 2005: 59].

Sin embargo, como bien advierte Isabel Paraíso de Leal, a pesar de que Juan Ramón está a punto de alcanzar la plenitud amorosa que tanto ha ansiado, el amor no es el tema central del libro, ya que sólo veintidós, entre un total de doscientos cuarenta y tres poemas, pueden definirse como poemas propiamente amorosos; de hecho, significativamente Juan Ramón quiso cambiar el título del poemario por otro que le parecía más adecuado: *Diario de un poeta y mar*.

Uno de los motivos que podrían justificar el hecho de que el amor no sea el tema dominante del poemario es, según la citada autora, que el amor ha dejado de ser un problema y, por lo tanto, ya no tiene interés poético: «El poeta cantaba al amor mientras éste le hacía sufrir; una vez que el amor le es favorable, ya no le inspira.» [PARAÍSO DE LEAL, 1976: 71]. Sin embargo, nosotros no estamos plenamente de acuerdo con esta afirmación porque, en los versos de *Diario de un poeta recién casado*, el problematismo amoroso sigue estando presente: Juan Ramón teme el amor adulto por el compromiso definitivo que este representa. Asimismo, el conflicto entre la carnalidad y la espiritualidad se mantiene vivo: («Te deshojé, como una rosa, / para verte tu alma, / y no la vi.») [JIMÉNEZ, 2005: 100]. Por ello, hay espacio en el poemario para poemas en los que nuestro autor expresa abiertamente sus miedos y sus frustraciones:

Antes, que no tenía el amor anhelaba
tener el amor, pero no tenerlo.
Ahora, que tengo el amor, quiero
no tener el amor, pero tenerlo.

[JIMÉNEZ, 2005: 227]

Este conflicto interior se debe, principalmente, al miedo que siente Juan Ramón ante la idea de comprometerse definitivamente con una mujer y entregarse de este modo al amor adulto. El viaje que se describe en los versos del *Diario* supone para el poeta el abandono de su área de seguridad, el espacio donde se siente protegido –Moguer, su madre, los recuerdos de su infancia, etc.- para lanzarse a lo desconocido: su vida de adulto. Como bien señala Gilbert Azam, la disonancia del *Diario* radica en: «la lucha constante entre un apego pueril al entorno familiar de su joven existencia y el ímpetu hacia la plenitud y la

independencia. A raíz del enfrentamiento entre ambas fuerzas, sobreviene la lucha y el temor de no ser capaz de sustraerse a la tutela del nido» [AZAM, 1983: 300].

La paz y la seguridad de su vida anterior desaparece ante la perspectiva de un viaje que él mismo califica como el despertar de su alma, un despertar que el poeta ansía y teme a partes iguales. Por ello, si bien el hilo conductor del poemario es el viaje de ida y vuelta que emprende Juan Ramón hacia América, el viaje descrito en los versos del *Diario* va mucho más allá de ese trayecto físico; es, en realidad, un viaje hacia lo profundo, el viaje del alma hacia la liberación. De este modo, los versos del *Diario* son versos luminosos, pero son también versos llenos de temor en los que el autor se siente naufragar en medio de un mar de dudas y no sabe si tendrá el coraje suficiente para enfrentarse a la brutalidad de un mar que amenazante y tempestuoso.

Por lo tanto, la poca presencia del amor en el *Diario* se debe, en nuestra opinión, al segundo motivo que expone Paraíso de Leal: «el poeta está viviendo circunstancias enormemente anómalas: está viajando por un mar que le sobrecoge por su hermosura y por su peligrosidad [...] América, el mar, todo es demasiado grande, todo causa demasiadas impresiones que se suceden demasiado deprisa.» [PARAÍSO DE LEAL, 1976: 71]. Juan Ramón debe hacer frente a una experiencia totalmente nueva que atrapa por completo su atención, por lo que no hay tiempo para la reflexión amorosa. Así, no es que el tema del amor deje de interesar al autor, sino que el mar le conquista por completo.

Por su superficie cambiante, el mar supone la anulación de toda forma predeterminada y retrotrae al poeta a su estado elemental, lo cual supone una momentánea anulación del yo y la posibilidad de adentrarse en lo inconsciente: («La realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo, y no se oye rumor molesto alguno sino en lo inconsciente») [JIMÉNEZ, 2005: 161]. Así, por medio de la contemplación del mar, Juan Ramón busca defenderse de los envilecimientos del mundo real a fin de poder adentrarse en ese plano superior al que aspira: («Parece que estoy dentro/ de la mágica gruta inmensa/ de donde, ataviada para el mundo,/ acaba de salir la primavera») [JIMÉNEZ, 2005: 165]; («Nuestros ojos quieren adivinar qué misterio es éste, que así persuade el alma,

pero no lo consiguen, y se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza. ») [JIMÉNEZ, 2005: 180].

El incesante oleaje del Atlántico, en su continuo vaivén, se compara con la circulación de la sangre por el corazón del poeta. Su fluir es el mismo: («entre una larga y lenta/ ola del corazón –despierta la sangre-») [JIMÉNEZ, 2005: 67]; («El mar del corazón late despacio, / en una calma que parece eterna») [JIMÉNEZ, 2005: 165]; («Se me abre el corazón y se me ensancha/ como el mar mismo») [JIMÉNEZ, 2005: 167]. El movimiento del mar, misterioso e interminable, se identifica también con fluir de la conciencia y del pensamiento en la mente del poeta: («tus olas van, como mis pensamientos/ y vienen, van y vienen») [JIMÉNEZ, 2005: 77]. Únicamente la certeza de que se dirige hacia el encuentro definitivo con su amada consigue serenar, momentáneamente, el corazón siempre inquieto del poeta: («Oh mar; mar verdadero;/ por ti es por donde voy - ¡gracias alma! -/ al amor») [JIMÉNEZ, 2005: 92].

No obstante, en *Diario de un poeta recién casado*, también hay lugar para poemas en los que el autor nos describe el amor como una fuerza vivificante que despierta el alma del letargo en el que antes se encontraba: («Toda mi alma, amor, por ti es conciencia, / y todo corazón, por ti, mi cuerpo») [JIMÉNEZ, 2005: 63]. Lo sustancial es que tanto el amor como el mar conectan al poeta con el ideal de la anhelada sencillez, preludio de la felicidad: («¡Sencillez, hija fácil/ de la felicidad!») [JIMÉNEZ, 2005: 205]; («El mar, como tú, amor, no es más que una lección sencilla») [JIMÉNEZ, 2005: 230]. Vivir en lo sencillo, en lo elemental, ésta es la máxima aspiración de Juan Ramón.

Es en la tercera parte del poemario donde mejor se advierte la presencia de Zenobia; su belleza física, pero, sobre todo, la fuerza espiritual que ejerce sobre el alma del poeta: («¡Qué dulce esta tierna trama! / Tu cuerpo con mi alma, amor, / y mi cuerpo con tu alma.») [JIMÉNEZ, 2005: 117]. Muchos de los poetas del 27, sobre todo Pedro Salinas y Jorge Guillén, se inspirarán en este tratamiento del tema del amor a modo de fuerza milagrosa capaz de vivificar el mundo, infundir alma a la carne y crear conciencia. La amada libera al poeta, le conecta con lo eterno y, a la vez, con lo terrenal, de modo que colma la sed de

su alma y la sed de su cuerpo: («La boca y el alma tienen sedes») [JIMÉNEZ, 2005: 177], leemos al final de la prosa poética que lleva por título «Mar sólido».

Son muchos los poemas de *Diario de un poeta recién casado* en los que el autor evidencia la armonía que se da, gracias al amor, entre lo corporal y lo espiritual. Ejemplo de ello lo encontramos en el poema que lleva por título «Amor»:

Lo terreno, por ti
se hizo, gustoso,
celeste.
Luego,
lo celeste, por mí,
gustoso, se hizo
humano.

[JIMÉNEZ, 2005: 381]

En estrecho vínculo con el tema del amor, aparece el motivo del sueño de la amada. En sus versos, Pedro Salinas desarrollará ampliamente este motivo, y lo hará, como veremos, de un modo muy similar al de Juan Ramón. Ambos poetas temen el momento del sueño porque sienten que es precisamente en este estado de inconsciencia cuando más difícil se hace la posesión de la amada ya que, por vía del sueño, ella se aleja del plano de lo corpóreo y se eleva hacia una región última, inaccesible para el poeta. La distancia que se crea entre ambos es tal, que el poeta siente que, cuando duerme, la amada cambia de identidad y se convierte en otro ser:

No, dormida no eres
Tú... No, no, ¡no te beso!

-.... Infiel te fuera a ti si te besara
a ti...
No, no,
No te beso...-

[JIMÉNEZ, 2005: 105]

Así pues, el mundo de lo onírico se convierte en una fuente de amenaza y de temor porque, lejos de ser el lugar de encuentro entre las dos individualidades, se convierte en un muro divisorio, un espacio de separación:

Y aunque te tengo y eres toda mía,
 con tu soñar en ti, y pudiera
 matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo
 que a un veneno en su flor, le tengo miedo
 a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo!
 [JIMÉNEZ, 2005: 130]

Juan Ramón contempla a su amada mientras duerme y se detiene a escuchar el ritmo sosegado de su respiración. Es entonces cuando adquiere conciencia plena de que, a pesar de la serenidad que emana su cuerpo en reposo, esa tranquilidad es tan sólo aparente porque, paralelamente a ese plano físico en el que su cuerpo reposa, su mente es capaz de conducir su corazón hacia los hontanares más ocultos y secretos de lo real. El poeta teme no poder acompañarla en este proceso de ahondamiento hacia lo esencial, y de este temor nace su sufrimiento:

Cuando, dormida tú, me echo en tu alma
 y escucho, con mi oído
 en tu pecho desnudo,
 tu corazón tranquilo, me parece
 que, en su latir hondo, sorprendo
 el secreto del centro
 del mundo.

[JIMÉNEZ, 2005: 121]

El sueño es la puerta de entrada al centro del mundo, a su dimensión más auténtica y genuina. Por medio de esta idea, en los versos de *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón desarrolla la teoría del sueño lúcido. Según esta teoría, hay algo de conciencia tras la aparente inconsciencia a la que nos induce

el sueño porque las sensaciones, las vivencias y los recuerdos que se entrelazan por vía de lo onírico nos descubren una visión depurada – y a veces más bella – de la realidad:

No sé si el sueño era mejor o peor que la realidad. A veces me parece más bello. A veces me parece más bella la verdad en su fealdad misma como el descubrimiento de una ignorada fuerza humana que tiene su hermosura en sus defectos propios.

[JIMÉNEZ, 2005: 253]

Además, el sueño adquiere un papel muy relevante en el proceso de depuración idealista de la amada que emprende Juan Ramón ya que, durante el trance del sueño, la amada se despega del mundo real y se eleva a un estado de divinidad en el que el bloqueo de la información sensorial la conecta con un estado elevado de espiritualidad:

Ahora que estás dormida,
puedo, solo, adorarte
[...]
Duerme, que así me abismo
en tu amor sordo, ciego,
mudo para mi ruego,
cual si fueras Dios mismo...

[JIMÉNEZ, 2005: 136]

La llegada del poeta a su destino, Nueva York, supone para él un estallido de felicidad porque sabe que, al fin, su amor se concretará y, por consiguiente, su alma revivirá: («Es el cuerpo como una carne gloriosa que está esperando, en su centro, la resurrección de su alma muerta en el reino de la realidad, es decir, la fantasía») [JIMÉNEZ, 2005: 138]. La visión espiritualizada e idealizada de la amada adquiere entonces una dimensión más física, más tangible: («Sí. Estás conmigo ¡ay! / ¡Ay, sí! Y el peso de tu alma y de tu carne/ sobre mi carne») [JIMÉNEZ, 2005: 111]. Frente a la amada soñada, emerge con claridad la amada

verdadera: («Tú, la tú de verdad, / eres la que está aquí –pobre, desnuda, / buena, mía-, a mi lado.») [JIMÉNEZ, 2005: 113]. Estos tres adjetivos: *pobre*, *desnuda* y *buena*, bien podrían servir para definir el nuevo ideal poético de Juan Ramón Jiménez.

En efecto, la desnudez de la amada anticipa la blancura y el afán de pureza que el poeta quiere trasladar a sus versos: («Los besos matutinos, nuevos/ y frescos, se adelantan/ en la brisa total, a esa blancura») [JIMÉNEZ, 2005: 195]; («Blanca, limpia, sin ti, mi alma/ toda.») [JIMÉNEZ, 2005: 380]. Es tal el anhelo del poeta de encontrar por ese amor puro capaz de iluminar su alma es tal, que en sus versos alude a esa novia clara y liviana como el agua: («-Mi novia sola es el agua, / que pasa siempre y no engaña, / que pasa siempre y no cambia, / que pasa siempre y no acaba-») [JIMÉNEZ, 2005: 379].

En este camino hacia la depuración poética, el amor y el mar se convierten en maestros de desnudez y de claridad: («Éste es el mar/ ¡Éste era el mar, oh amor desnudo!») [JIMÉNEZ, 2005: 166]; («El mar sale del mar y me hace claro») [JIMÉNEZ, 2005:167].

La claridad inunda los versos de *Diario de un poeta recién casado* y, por ello, el libro se revela como el testimonio más significativo de la renovación poética que emprende nuestro autor hacia la búsqueda de una poesía depurada y verdadera que aspira a lo esencial y, sobre todo, a lo eterno: («Todo dispuesto ya, en su punto,/ para la eternidad») [JIMÉNEZ, 2005: 114]; («¡Amor y vida/ se funden, como el cielo con la tierra,/ en un esplendor suave/ que es un instante, eterno») [JIMÉNEZ, 2005: 132]. Mediante este oxímoron, Juan Ramón pretende evidenciar que lo instantáneo y lo eterno, lejos de ser dos términos opuestos, son dos realidades complementarias porque lo eterno es, en esencia, la unión de muchos instantes perdurables que se repiten incesantemente. En su libro *Estética y ética estética*, Juan Ramón escribe: «Hay que imponerle la eternidad a la vida.» [JIMÉNEZ, 1967: 283]. No existe experiencia más mística y más terrena que aferrarse a la fugacidad del instante que escapa.

El amor, no sólo establece un vínculo entre el poeta y lo eterno, sino que, por vez primera, la realidad vivida se funde con la realidad soñada y forma un todo armónico²²⁰:

Cada vez que se abren los ojos, el paisaje real tiene el valor mismo que el del recuerdo, pintado en la ausencia momentánea del sueño. Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que entre tú y mi sueño, que entre mi sueño, que entre mi sueño y este anochecer verde y morado de primavera.

[JIMÉNEZ, 2005: 141]

El carácter activo y pragmático de Zenobia contrasta fuertemente con el temperamento reflexivo de Juan Ramón. El poeta, si bien admira el dinamismo de su mujer, también la invita a detenerse y a llevar una vida más tranquila. Irónicamente, a modo de crítica envuelta en cariño, en algunos de sus poemas Juan Ramón se refiere a su esposa con el apelativo de «Miss Rápida». Así, en la prosa poética titulada «Nota a Miss Rápida», leemos: («Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno.») [JIMÉNEZ, 2005: 154]. Esta concepción del tiempo como algo que puede ser domado por el hombre será, como veremos, una constante tanto en los versos de Juan Ramón como en los de Pedro Salinas. Ambos poetas manifiestan su deseo de someter el tiempo cotidiano a fin de sustituirlo por la eternidad.

Finalmente, al analizar el tratamiento que recibe el tema del amor en los versos de *Diario de un poeta recién casado*, cabe que nos refiramos a un último aspecto, y es el de la unión de los amantes en un único ser. Las dos identidades divisas de los enamorados se funden por medio del beso. El uso de los pronombres resulta muy significativo porque, tras la unión de los amantes, las identidades divisas del tú-amada y el yo-amante desaparecen para dejar paso a la conciencia unitaria del *nosotros*, un nosotros que, a su vez, se opone al *ellos*. Con este *ellos*, el poeta no alude a los otros, a las personas ajenas a la relación, sino a los propios amantes, a sus identidades futuras:

²²⁰ Esta fusión del sueño con la vida se refleja también en los aforismos del autor: «He soñado mi vida y he vivido mi sueño.» [JIMÉNEZ, 1967: 241].

Nosotros somos esos dos románticos
 que no son aún nosotros, que no están aún con ellos
 mismos, esos dos, que, soñando
 en ser ellos, en no ser ellos, dulces,
 se pierden lentamente, en solo un beso

[JIMÉNEZ, 2005: 137]

o ***Eternidades (1918) y Piedra y cielo (1917-1918)***

El poemario que sigue a *Diario de un poeta recién casado* es *Eternidades*. Publicado en 1918, en este libro Juan Ramón se reafirma en su ideal de poesía tendiente cada vez más hacia una depurada sencillez.

Tal y como se deduce del propio título de la obra, la idea latente en todos los versos del poemario es el afán de Juan Ramón por alcanzar la eternidad a través de sus versos:

Vivo, libre,
 en el centro
 de mí mismo.
 Me rodea un momento
 infinito, con todo –sin los nombres
 aún o ya-.

¡Eterno!

[JIMÉNEZ, 2005: 405]

En efecto, esta voluntad de alcanzar la eternidad a través de la palabra poética es constante en todo el poemario. Buen ejemplo de ello, lo encontramos en los siguientes versos: («Lo seré todo, / pues que mi alma es infinita;/ y nunca moriré, pues que soy todo.») [JIMÉNEZ, 2005: 408]; («¡Palabra mía eterna! / ¡Oh qué vivir supremo!») [JIMÉNEZ, 2005: 422].

El andaluz universal, considera que su camino hacia la depuración poética es, en realidad, un camino hacia la dimensión más auténtica y trascendente de lo real; por ello, Juan Ramón aspira a convertirse en el dios de su propia interioridad. En este proceso, el motivo del amor adquiere una gran importancia ya que, por su naturaleza expansiva, se convierte en el motivo catalizador de la transformación poética juanramoniana.

En los versos de *Eternidades*, el alma del poeta se serena y encuentra remanso en el amor puro y perfecto que le brinda su amada: («El amor es, entre tú y yo, / tan impalpable, tan sereno, tan en sí/ como el aire invisible.») [JIMÉNEZ, 2005: 395]. Ese amor que es como el aire, invisible pero omnipresente, infunde una luz nueva y más profunda a todo lo creado: («Mi corazón lo iluminaba/ todo, y estabas tú, / con mi luz, a mi lado, / sin saberlo...») [JIMÉNEZ, 2005: 382]. Por vía del sentimiento amoroso, los amantes se funden con el universo y entra en armonía con toda la naturaleza: («El horizonte es tu cuerpo. / El horizonte es mi alma. / Llego a tu fin: más arena. / Llegas a mi fin: más agua») [JIMÉNEZ, 2005: 417]; («Eres tan bella/ tú, como el prado tierno tras el arcoíris, / en la siesta callada de agua y sol») [JIMÉNEZ, 2005: 384].

Sin embargo, a pesar de esta capacidad que tiene el amor de infundir paz en alma del poeta, Juan Ramón sabe que el dolor aparece siempre ligado al amor. Por ello, son muchos los versos de *Eternidades* en los que el poeta pone de manifiesto que es precisamente el dolor lo que otorga autenticidad al sentimiento amoroso: («Te conocí, porque al mirar la huella/ de tu pie en el sendero, / me dolió el corazón que me pisaste») [JIMÉNEZ, 2005: 385]; («¡Sólo eres tú/ -aquella tú-/ cuando me hieres!») [JIMÉNEZ, 2005: 392]. En efecto, el amor deja tras sí una huella de dolor que el poeta guarda en su corazón, y es ese dolor lo que le recuerda el poder que la amada ejerce sobre él: («Limpio iré a ti, / como la piedra del arroyo, / lavado en el torrente de mi llanto») [JIMÉNEZ, 2005: 388]. En este último verso recién citado, Juan Ramón sostiene que, como si de una penitencia llena de sacrificios se tratase, el sufrimiento es el agua que limpia su alma y la purifica permitiéndole llegar hasta su amada: («Espérame tú, limpia/ cual una estrella tras la lluvia/ -la lluvia de tus lágrimas-») [JIMÉNEZ, 2005: 388]. Por lo tanto, en el amor, la pena se funde inevitablemente con la alegría, son dos caras de la misma moneda: («En nuestro amor, la pena y la

alegría/ se encienden y se apagan, / como, en primavera, / la mañana y la tarde.») [JIMÉNEZ, 2005: 396].

La tristeza del poeta es tal, que se expande al ámbito de los sueños, donde la amada no consigue acompañarlo ni calmar su dolor: («-Ella dice que oyó/mi llanto, que la hacía/ llorar conmigo. / Y no podía despertarme.») [JIMÉNEZ, 2005: 404]; («A veces, lloro sin consuelo/ por tristezas que, en sueños largos, / desconsolaron a mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 407]. El universo de lo onírico se convierte entonces en algo inquietante y temible, tanto como para el poeta como para su amada.

La tristeza que deriva del amor se debe a la concepción del amor como una eterna despedida: («¡Te habías ido ya! Y tu pie pisaba/ mi corazón, en un huir sin término») [JIMÉNEZ, 2005: 386]. Éste huir sin término al que se refiere Juan Ramón, es una idea es clave a la hora de analizar la influencia de Juan Ramón en los versos de Salinas porque, tal y como analizaremos más adelante, el autor madrileño traslada a sus versos esta visión del amor a modo de una larga despedida: («Serás, amor/ un largo adiós que no se acaba») [SALINAS, 2007: 341]. El amor, como la poesía, resulta imposible de apresar porque, dado que es inefable, su existencia sólo puede deducirse de la impronta que deja en el corazón del enamorado. El poeta asume entonces la misión de recoger dicha huella y tratar de expresarla por medio de la palabra poética. Por lo tanto, tanto para Juan Ramón Jiménez como para Pedro Salinas la creación poética es el mejor medio para conectar con la amada y, como si fuera una criatura divina, tratar de elevar su alma hasta la eternidad.

La eternidad es la salvación de los enamorados porque, en el plano de lo terreno, están condenados a la separación, por lo que la suya es una lucha sin fin por ganar algo más de tiempo. En efecto, la temporalidad se descubre como la mayor amenaza para los amantes que, en vano, se esfuerzan por imponerse a este destino cruel que dicta su separación. Tanto en los versos de Juan Ramón Jiménez como en los de Pedro Salinas, el poeta insta a su amada a ir despacio para, de este modo, engañar al tiempo y poder dominarlo: («Si vas de prisa, / el tiempo volará ante ti, como una/ mariposilla esquiva») [JIMÉNEZ, 2005: 413].

Como consecuencia de esta conciencia atormentada fruto del amor entendido a modo de una eterna despedida, uno de los temas más recurrentes de *Eternidades* es el conflicto que se da entre el recuerdo y el olvido. Los amantes se esfuerzan por interiorizarse el uno al otro para, de este modo, poder transformarse en recuerdo y vencer el olvido²²¹: («- ¡Amor! -, es el olvido/ y el recuerdo del otro») [JIMÉNEZ, 2005: 403]; («Quiero que tú no me olvides/ ¡y apenas me acuerdo yo/ de mí, ayer!») [JIMÉNEZ, 2005: 407]. Esto lleva al poeta a establecer una diferencia entre la dimensión social de su amada, esa que todos ven, y la amada interior, esa que anida en su pensamiento. En este sentido, hay mucho de *Eternidades* en *La voz a ti debida*; también Salinas dedica la mayor parte de los poemas de *La voz a esa amada íntima* que él conoce bien: («Te conocí, repentina, en ese desgarramiento brutal de tiniebla y luz») [SALINAS, 2007: 265].

Ya que el amor es una constante despedida, la posesión de la amada únicamente es posible a través del recuerdo: («Ante mí estás, sí. / Más me olvido de ti, / pensando en ti.») [JIMÉNEZ, 2005: 393]. Sin embargo, es tal el esfuerzo del poeta por interiorizar a su amada, que en los versos de *Eternidades* emerge una duda: ¿y si, de tanto pensarla, el poeta traicionase la verdadera esencia de su amada? Juan Ramón teme que su amada nunca llegue a reconocerse en esta imagen que de ella se está labrando en su mente. Por eso, el poeta necesita urgentemente la visión de su amada, su presencia física: («Ven. Dame tu presencia, /que te mueres si mueres/en mi... ¡y te olvido! / ¡Ven, ven a mí, que quiero darte vida/con mi memoria, mientras muero!») [JIMÉNEZ, 2005: 410].

El recuerdo es importante, pero implica un riesgo: el de crear una distancia insalvable entre la amada interior, hecha memoria, y la amada real, la que se somete al peligro del olvido y del paso del tiempo. Tal y como analizaremos más adelante, esta idea será constante en los versos de Pedro Salinas ya que el autor de *La voz a ti debida* comparte con Juan Ramón la lucha permanente contra un olvido que implica la desaparición de la conciencia, así

²²¹ Refiriéndose al conflicto que se establece entre el recuerdo y el olvido, Juan Ramón, en su libro *Estética y ética estética*, escribe: «Olvidar ¿es no haber sido?») [JIMÉNEZ, 1967: 264].

como la concepción del poeta como creador de una amada idealizada hecha pensamiento que es, en definitiva, esa amada exacta a la que dedica en sus versos: («Perdóname el dolor, alguna vez./ Es que quiero sacar/ de ti tu mejor tú./ Ese que no te viste y que yo veo») [SALINAS, 2007: 302].

El desdoblamiento que se da entre la amada exterior y la amada interior²²² halla su correlato en la conciencia fragmentaria del poeta sobre la propia identidad, una identidad que se divide en una multitud de yoes. Son muchos los poemas de *Eternidades* en los que se refleja este conflicto de la identidad divisa del poeta: («¡Olvidos de estos yos/que, un punto, creí eternos! / ¡Qué tesoro infinito de yos vivos!») [JIMÉNEZ, 2005: 389]; («Todos los días, yo soy/ yo, pero ¡qué pocos días/ yo soy yo!») [JIMÉNEZ, 2005: 395]; («¡Qué odio al mí de ayer! / ¡Qué tedio del mañana/ en que he de odiarme en hoy!») [JIMÉNEZ, 2005: 399]; («Yo no soy yo. / Soy este/ que va a mi lado sin yo verlo;/ que, a veces, voy a ver, / y que, a veces, olvido. / El que calla, sereno, cuando hablo, / el que perdona, dulce, cuando odio, /el que pasea por donde no estoy, /el que quedará en pie cuando yo muera.») [JIMÉNEZ, 2005: 418].

Estos versos recién citados, son buen ejemplo de que, paralelamente a la evolución de su obra, también la conciencia del poeta sobre la propia identidad está sometida a una permanente evolución, de modo que su yo de mañana será, siempre, mejor que su yo de ayer. Así, del mismo modo que su afán de perfección le lleva a revisar constantemente sus versos, Juan Ramón quiere trasladar esta voluntad de superación a su propio interior porque es consciente de que su obra y su persona van siempre de la mano. Por lo tanto, el permanente sentimiento de insatisfacción del autor se convierte, paradójicamente, en el principal motor de su obra poética: él, siguiendo el ejemplo de su amada y de su poesía, asume la fuerza del cambio como la única constante posible: («Estás,

²²² Esta referencia constante a la amada vista desde la propia interioridad del poeta se debe, tal y como advierte Isabel Paraíso de Leal, a que Juan Ramón: «fue incapaz de salir de sí mismo para captar y cantar definitivamente, en la maravilla de su individualidad diferente, al tú amado. Cantó, en cambio, y de modo espléndido, el reflejo de la persona amada sobre su espíritu: cantó lo que de ella podía él recibir, lo que de ella cabía en su espíritu. Que no era, ni mucho menos, ella completa.» [PARAÍSO DE LEAL, 1976: 75].

eterna, en su inmanencia, / igual, en lo sin fin de tu mudanza, / en lo sin fin de su mudanza, / cual el sol que una rosa/ copiará sólo de ella en la corriente.»)
[JIMÉNEZ, 2005: 405].

Esta identidad conflictiva y fragmentaria del yo, tanto del poeta como de la amada, se traduce, como no podría ser de otro modo, en una permanente tensión entre el cuerpo y el alma. Son muchos los versos del libro en los que el autor muguereño expresa su frustración por no conseguir liberarse de un cuerpo que él considera como la cadena que ata sus las alas de su alma:

Y quiero despertar, y quiero echarme
del lecho de mi carne.
Pero, por fin, mis alas
colgadas
se tienen que ir solas.

[JIMÉNEZ, 2005: 413]

La tensión entre alma y cuerpo se propaga a su relación amorosa, ya que los amantes no consiguen que sus cuerpos y sus almas se encaminen hacia una misma dirección:

Tu cuerpo: celos del cielo.
Mi alma: celos del mar.
-Piensa mi alma otro cielo.
Tu cuerpo sueña otro mar-.

[JIMÉNEZ, 2005: 404]

Muchos de los poemas de *Eternidades*, reflejan este deseo de Juan Ramón de amar por encima del cuerpo: («Te besaré en la sombra, / sin que mi cuerpo toque/ tu cuerpo.») [JIMÉNEZ, 2005: 400]. El beso verdadero, el más puro, es aquel que nace y muere en el pensamiento mismo y, precisamente de ese beso perfecto, puede nacer un mundo entero: («Que en la muerte absoluta/ de todo, sólo exista, /nuevo mundo, mi beso») [JIMÉNEZ, 2005: 399]. El beso es

la puerta de entrada a ese mundo paralelo que están labrando los enamorados por debajo de la vida y a través del sueño: («Mi corazón, después soñando, / te devolverá, doble, el agua de tu beso, / por el cauce del sueño, por debajo/ de la vida.») [JIMÉNEZ, 2005: 401]; («-El mundo era aquel sueño. / Estaba todo lo demás/ abierto y vano. -») [JIMÉNEZ, 2005: 416]. Los amantes se unen a través del sueño y consiguen de este modo engañar las ataduras y las impurezas de la carne: («No duermes. No. No duermo. / Nos estamos hablando en las estrellas») [JIMÉNEZ, 2005: 385]; («¡Tu voz! Te la oigo hoy, / en el ocaso de oro/ de mi sueño más despierto») [JIMÉNEZ, 2005: 387].

Sin embargo, a pesar de que a veces parece que este conflicto entre cuerpo y alma sólo puede salvarse a través del sueño, en *Eternidades* también hay poemas en los que la tensión desaparece y, como si de un verso perfecto se tratara, el alma de los amantes parece amoldarse finalmente a su cuerpo:

¡Tan bien como se encuentra
mi alma en mi cuerpo
-como una idea única
en su verso perfecto-,
y que tenga que irse y que dejar
el cuerpo –como el verso de un retórico-
vano y yerto!

[JIMÉNEZ, 2005: 400]

Por último, no podemos concluir nuestro análisis del tema del amor y de la figura femenina en los versos de *Eternidades* sin referirnos al que, sin lugar a duda, es el poema más estudiado de toda la obra de Juan Ramón Jiménez. Se trata del poema sin título que inicia con los versos: («Vino, primera, pura, / vestida de inocencia»). El profesor y crítico Antonio Vilanova, en su célebre ensayo titulado: «El ideal de la poesía en Juan Ramón Jiménez», incluido en el volumen *Juan Ramón Jiménez en su centenario* (Cáceres:1981), analiza en profundidad este poema, al tiempo que estudia la importancia que tiene en la obra del poeta la identificación de la poesía con la mujer desnuda.

Vilanova inicia su ensayo reconociendo a Pedro Salinas el mérito de haber sido el primer crítico que supo advertir la personificación alegórica de la poesía en la figura femenina que se da en el citado poema de *Eternidades*. En este sentido, se refiere al artículo que escribió Salinas en 1938 titulado «El problema del Modernismo en España», el cual fue incluido en el volumen *Literatura Española Siglo XX* (Antigua Librería Robredo, México:1949). En concreto, Vilanova cita el siguiente fragmento:

No hace falta mucha imaginación interpretativa para seguir el hilo de estos versos en las fases de las concepciones de lo poético en Juan Ramón Jiménez. Primero, la etapa de la inocencia, de sencillez formal, representada probablemente en *Arias tristes* y *Jardines lejanos*. Luego, la reina fastuosa, los ropajes extraños, aluden alegóricamente a la rica sensualidad del modernismo que Juan Ramón Jiménez cultivó también. Pero enseguida nos expresa su cansancio y disgusto por ese concepto de la poesía; tan grandes, que llega a odiarla y tan sólo puede sonreír a su amada cuando se despoja de arreos suntuosos y se le entrega en su pureza y desnudez, es decir, en el período post-modernista de su obra. Para nuestro objeto, el interés documental de esta poesía es que presenta el modernismo como un disfraz regio y engañoso, el cual oculta la pura belleza de la poesía y pronto inspira odio al mismo poeta al que sedujo pasajeramente.

[op.cit.: VILANOVA, 1981: 276]

De este modo, Pedro Salinas explica cómo, a través de una imagen cargada de simbolismo –la de una mujer que, poco a poco, va desprendiéndose de sus galas y de sus ropajes hasta quedarse con lo esencial, es decir, con su armoniosa desnudez- Juan Ramón logra describir con gran maestría las sucesivas etapas de su poesía en su camino hacia la sencillez formal. Juan Ramón considera que la poesía debe emprender un proceso de depuración y de búsqueda de lo esencial para, de este modo, alcanzar su forma más pura y genuina. Por consiguiente, lo superfluo, lo anecdótico y lo ornamental, no tienen cabida en esta concepción depurada de la poesía que defiende el autor.

Antonio Vilanova, si bien reconoce la brillantez con la que Salinas sabe leer este poema de Juan Ramón, advierte que es preciso ir más allá de esta primera lectura y avanzar hacia un sucesivo estadio de interpretación. Citando al profesor Vilanova:

Lo que está replanteando Juan Ramón Jiménez es el debatido problema de la superioridad de la belleza natural sobre la belleza artística, o viceversa, que arranca de la estética Kantiana. Finalmente, a un nivel más profundo, el concepto juanramoniano de la desnudez no es ya sólo una categoría estética, sino que alude a la universalidad de la poesía como fruto del espíritu y como obra de arte viva que emula y sobrepasa a la naturaleza; como expresión intemporal de la realidad esencial de los seres y de las cosas que es la verdad desnuda; como reflejo de todo aquello que por ser permanente y siempre igual en el tiempo, es símbolo de lo universal y eterno; y como imagen, en fin, de la vida que la poesía quiere apresar y eternizar a través de la belleza.

[VILANOVA, 1981: 280]

La interpretación que Antonio Vilanova hace del célebre poema juanramoniano resulta fundamental para entender el verdadero significado que el poeta otorga a la desnudez femenina ya que, para Juan Ramón, la desnudez de la mujer va más allá de toda connotación sensual y trasciende también el valor metafórico de su identificación con la poesía desnuda. En los versos juanramonianos, la desnudez, más que en estética, se convierte en ética; es decir, se impone como materia de pensamiento y deviene la base sobre la cual Juan Ramón articulará su personal concepción de la eternidad. Para nuestro autor, la obra no ha de sentirse a sí misma, es decir, la perfección de la forma ha de ser tal que consiga hacerla pasar desapercibida. Citando nuevamente a Cintio Vitier: «Obra no es un mundo literario que se cierra en sí; es, precisamente, la apertura de ese mundo literario que se cierra en sí; es, precisamente, la apertura de ese mundo hacia la inmanencia creadora universal, hacia lo que siempre, en la sustentación eterna de la instantánea vida, está creando su propia consciente o inconsciente inmensidad» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 71]

La técnica debe unirse a la espontaneidad en un vínculo perfecto y armónico²²³. La rosa se convierte entonces en la metáfora perfecta de este proceso. Así, en uno de los versos de *Eternidades*, Juan Ramón, refiriéndose a su propio pensamiento, escribe: («Está aquí, quieto y mudo, / sin ver las aguas ni las rosas») [JIMÉNEZ, 2005: 396]. El pensamiento, por sí sólo, no crea el poema porque se necesita también de la experiencia sensorial, del agua, de las rosas y, en definitiva, de todos aquellos elementos de la naturaleza que, en su simplicidad, resultan perfectos. A esto debe aspirar la poesía. El poema más breve de Juan Ramón, y también uno de los más conocidos, alude precisamente a este proceso: («¡No le toques ya más, / que así es la rosa!») [JIMÉNEZ, 2005: 481]. Pedro Salinas, pensando muy probablemente en este poema de Juan Ramón, escribirá en los versos de *Seguro azar*: («No me fío de la rosa/ de papel, / tantas veces que la hice/ yo con mis manos») [SALINAS, 2007: 199].

Como bien advierte Vilanova, detrás de este planteamiento de Juan Ramón está muy presente la ideología idealista de la *Estética* de Hegel. Según el planteamiento hegeliano, la belleza creada por el hombre es superior a la belleza natural porque nace del espíritu y, por consiguiente, es más elevada que la naturaleza en su estado más puro y elemental. Citando a Hegel: «Está permitido sostener que lo bello en arte es más elevado que lo bello en naturaleza. ¿No ha nacido, en efecto, y nacido dos veces del espíritu? Pues, en tanto que el espíritu y sus creaciones son más elevadas que la naturaleza y sus productos, tanto más elevada será la belleza en el arte que la belleza en la naturaleza» [op.cit.: VILANOVA, 1981: 281].

De este modo, el pensador alemán aboga por la superioridad del arte –y de la poesía– sobre la naturaleza. En consecuencia, la imperfección de lo real se convierte en el motor de la creación artística porque el ser humano dirige todos sus esfuerzos hacia el propósito de embellecer la realidad²²⁴. Así, si lo natural es

²²³ El equilibrio entre técnica y espontaneidad se traduce en el equilibrio entre forma y fondo. Así, en uno de los aforismos de *Estética y ética estética*, leemos: «La calidad poética es fusión exacta de fondo y forma. En el poeta verdaderamente alto (la altura es la dimensión poética más bella), fondo y forma están cohechos y son indivisibles.» [JIMÉNEZ, 1967: 198]

²²⁴ En uno de los aforismos de *Ideología*, Juan Ramón escribe: «No hay modo mejor de llegar a la perfección que pasar por lo imperfecto.» [JIMÉNEZ, 1990: 80]. Pedro Salinas se

el cuerpo desnudo, el hombre inventa el vestido para cubrir la imperfección del cuerpo y, de este modo, elevarlo moralmente en un intento de camuflar aquello que lo ata con lo instintivo y terrenal.

Sin embargo, a pesar de esta necesidad constante de cubrir el cuerpo, la representación de la desnudez humana es, ya desde la antigüedad griega, una de las máximas expresiones artísticas. Ello se debe a que, por medio del arte, el hombre trata de neutralizar los intrínsecos defectos a fin infundirle esa belleza armónica y depurada que le permita alcanzar la eternidad. Así, la desnudez, en el arte, representa la perfección suma. Citando nuevamente a Hegel: «[los griegos] llenaron nuestro mundo de estatuas desnudas de hombre y mujer para acostumbrar al humano a la idea de que el desnudo no es una inmoralidad y es la única permanencia» [op.cit.: VILANOVA, 1981: 282]. El descubrimiento de la belleza intrínseca del desnudo humano permite poner de manifiesto la espiritualidad del cuerpo, el principio divino que anida en el interior del hombre.

Juan Ramón asumirá como propia esta concepción de la desnudez como vía de acceso a lo permanente, a lo eterno y, por consiguiente –tal y como queda reflejado en los versos de *Animal de fondo*- a lo divino. En la desnudez de la mujer, Juan Ramón no sólo reconoce la representación máxima de la belleza humana, sino que también la entiende como expresión de la perfección más universal y eterna, de ahí que la identifique con la poesía y vislumbre en ella el poder absoluto de la divinidad. Para el poeta, la belleza tiene la capacidad de desnudar las formas y de tornarlas puras e intemporales.

Entre 1917 y 1918, Juan Ramón Jiménez compone su siguiente poemario: *Piedra y cielo*. A pesar de que, en el momento de su publicación, el libro no gozó

sumará a Juan Ramón en esta visión de lo imperfecto como fuente de creación artística. Como bien advierte Carlos Feal Deibe en su libro titulado *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Salinas no rechaza el mundo exterior: «sino su perfección, en el sentido etimológico de lo acabado: aquello que, como el poeta afirma, ya no necesita nada ni a nadie. La preferencia, pues, no es por lo interior sino por lo imperfecto, que -en su misma imperfección, constituye acicate para el diálogo, la relación prolongada de dos seres o de uno y el mundo. Lejos, por tanto, de recluirse el poeta en su mundo interior, privado, afirma la necesidad de salir de sí mismo en busca de otro. Se resiste a ser excluido de su contacto con el mundo.» [FEAL, 2000: 59].

de un buen recibimiento por parte de los lectores, *Piedra y cielo* resulta un poemario clave en la evolución poética de Juan Ramón.

En la misma línea de *Diario de un poeta recién casado* y de *Eternidades*, los versos de *Piedra y cielo* reflejan el nuevo universo poético que el autor está construyendo, un universo en el que todos los elementos confluyen hacia una idea clave que se repite a lo largo de todo el poemario: el deseo del poeta de eternizarse por medio de la composición poética, de ahí que la alusión a la Obra con mayúsculas, la Obra total esté muy presente en el libro. De hecho, es la primera vez que nuestro autor se refiere de manera explícita a la Obra como una unidad ideal. Citando a Cintio Vitier:

La Obra será completa y redonda, imagen suficiente del mundo, como el mar; dividida y una, infinita y leve, como la ola; pujante, libre y frenada, como el potro en el puño y el estribo del jinete; ígnea y pura, trasunto del espíritu, como las llamas de la forja. Y todo ello ¿qué sentido tiene sino el de trasmutación de lo visible en lo invisible, de la vida oscura y mortal en vida eterna y luciente; la burla, por el trabajo del espíritu, del trabajo arruinador de la muerte?

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 60]

La desnudez como vía de acceso a esta eternidad se convierte en la principal obsesión de Juan Ramón, una desnudez que, a su vez, se perfila como sinónimo de libertad: («¡Gracias destino, / por esa propia desnudez con que deleito, / sin fin, mi sentimiento libre!») [JIMÉNEZ, 2005: 529]. La realidad desnuda, poesía desnuda, mujer desnuda y la propia desnudez son temas constantes en los versos de *Piedra y cielo*. Hay que ir descubriendo todas las capas de la realidad al fin de desvelar todas sus dobleces y falsedades para, de este modo, llegar hasta el núcleo de lo real, hasta su matriz, es decir, esa anhelada simplicidad de lo auténtico:

¡Qué goce, corazón, ese quitarte,
día tras día, tu corteza,
este encontrar tu verdadera forma,

tierna, desnuda, palpitante,
 con ese encanto hondo, imán eterno,
 de las cosas matrices!

[JIMÉNEZ, 2005: 491]

De nuevo, el tema de la memoria y el recuerdo cobra una gran importancia en los versos de este poemario. Los amantes viven el instante en plenitud, disfrutan del aquí y del ahora, pero este instante es fugaz, está abocado al olvido y, por consiguiente, a la muerte, de modo que es preciso interiorizar la vivencia para preservarla en la propia conciencia. Son muchos los poemas de *Piedra y cielo* en los que Juan Ramón muestra su obsesión por preservar la vivencia del instante a través del recuerdo: («¡Instante, sigue, sé recuerdo/ -recuerdo, tú eres más, porque pasas, / sin fin, la muerte con tu flecha») [JIMÉNEZ, 2005: 483]. El recuerdo vence la muerte y, en consecuencia, permite al poeta y a su amada alcanzar la eternidad: («¡Oh recuerdo, sé yo! / ¡Tú-ella-sé recuerdo todo y solo, para siempre») [JIMÉNEZ, 2005: 485]; («¡Recuerdo, amor que nunca muere, / con un encanto casi en sueños») [JIMÉNEZ, 2005: 487].

Dado que la vida acaba siempre con la muerte, vivir es un continuo morir; dicho en otras palabras: la vida es una muerte en movimiento: («Morir es sólo/ mirar adentro; abrir la vida solamente») [JIMÉNEZ, 2005: 495]. En efecto, la muerte y el recuerdo van siempre de la mano en los poemas de Juan Ramón. Tal y como advierte Francisco Garfias: «Siempre Juan Ramón había sido un poeta nostálgico, pero aquí el recordar tiene ya la angustia de la contemplación del instante en lo eterno. El poeta quiere prender cada uno de esos momentos en los que ha ido muriendo») [GARFIAS, 1958: 84].

Nuevamente, advertimos en este poemario la condición cambiante de la amada. Estamos ante una mujer que se inventa a sí misma día a día y, precisamente como consecuencia de esta continua evolución, el poeta adquiere la plena conciencia de que nunca llegará a poseerla totalmente porque, tras cada breve conquista, cada vez que él cree conocerla, ella se reinventa: («Tú la de aquella tarde,/ no eras la tú que eres./ ¡Ay, no, no, no eres mía») [JIMÉNEZ,

2005: 498]; («Eres igual a ti,/ y desigual, lo mismo/ que los azules/ del cielo») [JIMÉNEZ, 2005: 524].

En efecto, la amada se divide en una multiplicidad de *tús* que desfilan por la mente del poeta: («Me olvido –meditando-, / y, de pronto, estas grandes rosas granas/ son tú –unas cuantas tús frescas, desnudas») [JIMÉNEZ, 2005: 524]. La sensualidad y desnudez de la amada –representada por la rosa- se convierte en el mejor símbolo de la poesía pura juanramoniana porque, igual que la poesía, la mujer está dotada de una realidad doble: una realidad visible y otra invisible, de ahí que su dominio sea tan difícil de alcanzar:

- ¡Ay, mujer, más que cuerpo,
casi alma, en el punto
en que aquél va hacia ésta,
y el alma es casi aquél;
jermen de confusiones
de verdad y mentira! -

[JIMÉNEZ, 2005: 527]

Estamos, pues, ante una amada sencilla, pura en su desnudez y siempre fiel a sí misma, a su condición de ser cambiante²²⁵. Una amada que, precisamente por esta continua evolución, se descubre en plena armonía con la totalidad de la creación: («Me andas por dentro, / mujer desnuda, / como mi alma») [JIMÉNEZ, 2005: 492]; («Amo, mujer desnuda, el cielo/ -sol, luna, estrellas-, tanto, porque él sólo verá –perenne-/ mi futuro») [JIMÉNEZ, 2005: 527].

²²⁵ Basilio de Pablos, en su libro *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, hace referencia a esta continua evolución del ser en la obra juanramoniana. En palabras del citado autor: «El ser cambia constantemente. Y esta emersión de los seres hacia un nuevo ser, este continuo salir de una forma a otra forma, esta cinética entitativa, esta dinámica natural es la que funda el tiempo, que, según Aristóteles, es el “número de los cambios del ser”.» [DE PABLOS, 1965: 40].

Esta visión de la amada como un ser perfectamente fusionado con la creación es muy importante porque evidencia el hecho de que Juan Ramón, a diferencia de su primera etapa como poeta, aspira ahora a un amor espiritual que, a su vez, manifieste su perfecta sintonía con *las cosas*, con lo creado. Por lo tanto, no se trata de que los amantes se evadan hacia una realidad paralela, sino todo lo contrario: tienen que ahondar en lo creado para otorgar a lo real una claridad nueva:

¡Instantes claros,
 en que, olvidados de las cosas mismas
 que están encima, fuertes, de nosotros,
 robándonos, aniquilándonos;
 de las penas del día, que nos agrian

[JIMÉNEZ, 2005: 521]

o ***Poesía (1923) y Belleza (1923)***

La idea de la desnudez poética se materializa plenamente en *Poesía y Belleza*, dos poemarios fundamentales en la evolución de la Obra juanramoniana en su camino hacia la esencialidad poética. Ya desde el título mismo de los poemarios, descubrimos la firme intención del poeta de prescindir de todo lo superfluo y ornamental para avanzar hacia una poética desnuda donde la belleza se entiende en términos de brevedad, depuración y sencillez. Esa desnudez que, gracias a la contemplación del mar, el poeta ha empezado reconociendo en su propio interior, se extiende ahora a la mujer, a la Obra, a la vida, a la muerte, etc.

Si bien es cierto que los poemas de temática amorosa no abundan en estos dos poemarios, el símbolo de la mujer desnuda sigue siendo constante. Ello se debe a que, como hemos visto, la desnudez de la mujer en los versos de Juan Ramón representa la perfección máxima y la belleza innata, la creación natural más armónica y esencial. En consecuencia, la desnudez se convierte para nuestro autor en la representación de lo universal humano. En su obra

Estética y ética estética, Juan Ramón se expresa en los siguientes términos: «Mi vida y mi obra son una rueda de fuego constante de arrepentimientos; pero mi estética y mi ética, mi locura y mi cordura, mi calma y mi guerra tienen siempre una meta suficiente, que me consuela de todo: la mujer desnuda.» [JIMÉNEZ, 1967: 50].

Son muchos los versos de *Poesía* en los que Juan Ramón hace referencia a esa desnudez ideal de la mujer: («La desnudez entera –la mujer/ sola-, / para la que el hombre es ciego») [JIMÉNEZ, 2005: 631]. Los ojos ya no sirven en este proceso de ahondar en la esencia de lo real porque hay que intentar mirar con los ojos del alma:

¡Cómo, rostro - ¡ojos grandes! -,
te vas sacando eternidad,
yéndote a ella;
cómo miras más alto, cada día,
más hondo, de más lejos, más al alma,
con la belleza, cada día, fin sin fin,
última de tu fondo inestinguible!

[JIMÉNEZ, 2005: 633]

Asimismo, la desnudez femenina²²⁶ se asocia con el mundo del adentro, el mundo de lo acuático y de lo misterioso: («No se ve el agua. / -Pero en su presencia oscura/ se baña/ la desnudez eterna/ para la que el hombre es ciego») [JIMÉNEZ, 2005: 631]. En efecto, el universo de lo onírico y de lo acuático está muy presente en los versos de *Poesía* porque Juan Ramón establece una conexión entre el amor, el sueño y el agua, ya que, adentrándose en el dormir sereno de su amada, el poeta entra en contacto con el misterio de lo real:

²²⁶ También la muerte se describe en términos de desnudez, una desnudez que ya no inspira terror ni angustia, sino todo lo contrario: («¡Ven ya del fondo de tu cueva oscura, / desnuda, firme y blanca, / y abrázate ya a mí, fin de mi sueño») [JIMÉNEZ, 2005: 600]. Estamos ante una muerte serena que acompaña al poeta.

Me asomé a tu dormir,
 a ver si te veía, agua descansada,
 el tesoro inefable de tu fondo.
 ¡Ya iba a verlo, iba a verlo,
 allá, entre las estrellas reflejadas del cielo alto y
 transparente!
 ...Pero me ahogué en tu sueño.

[JIMÉNEZ, 2005: 624]

En su desnudez, la amada es agua, es luna y es música. Es agua por su estado elemental, por su ser puro y transparente; es luna por su capacidad de infundir luz sobre lo oscuro: («¡Son lunas;/ lunas del cuerpo y del cielo,/ mujer desnuda») [JIMÉNEZ, 2005: 635]; y es música por su capacidad de conectar con la dimensión intelectual y espiritual del hombre: («La mujer; con la música, es la música;/ surtidor de la sombra/ -el pozo inmenso-/ que es nuestro ardiente corazón profuso y rítmico/ de hombre») [JIMÉNEZ, 2005: 631].

Pero no sólo la amada se describe en términos de desnudez, también la muerte de desnuda en los versos de *Poesía*. Es la suya una desnudez que ya no inspira temor, sino todo lo contrario: («¡Ven ya del fondo de tu cueva oscura, / desnuda, firme y blanca, / y abrázate ya a mí, fin de mi sueño») [JIMÉNEZ, 2005: 600]. Estamos ante una muerte serena que acompaña al poeta y le ofrece un remanso de paz. Advertimos en este sentido la clara evolución del pensamiento juanramoniano: Juan Ramón ya no lucha contra la muerte, sino que la integra en su vivir, la convierte en parte activa de su propio ser, de modo que la muerte se vuelve vida y, por consiguiente, aparece revestida de una inaudita belleza que infunde serenidad en el alma del poeta.

Tampoco en *Belleza* (1923), poemario que sigue a *Poesía*, el amor tiene un papel fundamental. No obstante, vemos como, de nuevo, la imagen de la mujer desnuda, asociada al agua y a la música, es el símbolo que mejor representa la poética del autor: («El agua eterna –en sombra- canta/ y las flores nuevas la escuchan. / ¡Aquí no venga nadie más/ que la mujer desnuda») [JIMÉNEZ, 2005: 600].

[JIMÉNEZ, 2005: 731]. En los versos de *Belleza*, Juan Ramón profundiza en la asociación de la mujer con el agua y la música ya que, del mismo modo que el agua fluye constantemente sin dejarse poseer, también la mujer hace suyo este permanente fluir, esta capacidad de estar en todo y estar en nada. Así, en un poema que significativamente lleva por título «Música», Juan Ramón escribe: («Y ya no vuelve nunca más, / -mujer o agua-, / aunque queda en nosotros, estallando/ real e inexistente, / sin poderse parar.») [JIMÉNEZ, 2005: 755]. Este «sin poderse parar», es precisamente el punto de unión entre estas tres realidades: el agua, la música y la mujer, todas ellas son dinámicas²²⁷, evolucionan, y ello es lo que les permite no sólo trazar puentes capaces de comunicar la dimensión física de lo real con su trasfondo espiritual, sino también alcanzar la eternidad: («¡La música;/ -mujer desnuda, / corriendo loca por la noche pura! -») [JIMÉNEZ, 2005: 790]. También la poesía hace del cambio constante su razón de ser, de ahí que sea tan difícil para el autor culminar su Obra.

La Obra, la Poesía, la Belleza y un insaciable afán de eternidad, estos son los motivos constantes en *Poesía* y *Belleza*, dos poemarios altamente reflexivos en los que lo sentimental se funde con lo intelectual.

En efecto, la reflexión está muy presente en ambos libros, pero es una reflexión que nada tiene que ver con el tono introspectivo de los primeros libros de Juan Ramón porque, en esta etapa de su trayectoria poética, nuestro autor no vuelve la mirada hacia su interior, sino todo lo contrario: proyecta su pensamiento hacia el exterior, hacia las cosas, y trata de poseerlas plenamente a través de su intelecto. Todo tiene alma, un alma que el poeta percibe pero que es esquiva, de ahí sea tan difícil de capturar: («Tienes alma de agua. / ¡Qué alegre cuando vienes a mí llena! / ¡Qué triste cuando, exhausta, te me escapas!») [JIMÉNEZ, 2005: 743]. Tal y como estudiaremos en los próximos apartados,

²²⁷ El dinamismo tiene una importancia crucial en la obra de Juan Ramón. De hecho, él mismo, al final de sus días, consideró que la palabra «dinamismo» era la que mejor caracterizaba su obra, una obra en marcha y en cambio continuo.

Pedro Salinas hará suya esta lucha de Juan Ramón por apoderarse del alma de las cosas a través del nombre.

Otro aspecto que tienen en común ambos poemarios es la concepción de la muerte como la puerta de acceso hacia lo eterno y trascendente. En el poema de *Belleza* que lleva por título «Muerte» Juan Ramón describe la muerte como el viaje²²⁸ que emprende el alma hacia la trascendencia: («¡Pero morir es viajar, / morir es trascender, / y tú estás trascendiendo») [JIMÉNEZ, 2005: 743]. La muerte, lejos de ser el final, es el inicio de una vida más rica y duradera.

Por lo tanto, podemos afirmar que el amor está presente *Poesía* y en *Belleza*, pero no sólo el amor concreto del poeta por su amada, sino el amor universal, ese que se integra en la creación. Así, en ambos poemarios nuestro autor desarrolla la conciencia del amor como fuerza impulsora capaz de elevar la conciencia humana, una fuerza constante y vivificadora gracias a la cual el hombre puede aspirar a lo eterno. El amor, pues, se funde en los versos de *Belleza* con la totalidad de lo creado:

No vi cielo más alto,
ni viento más alegre que aquel viento rosa,
contra aquel chopo grande, -aún verdeoscuro
en su orilla del agua-,
que se rendía, despertando,
-como una desnudez de amor ante otra desnudez

[JIMÉNEZ, 2005: 787]

²²⁸ Esta concepción de la muerte como un largo viaje está también presente en los versos de *Piedra y cielo*, en concreto en el poema LXI, titulado «Nocturno soñado», donde leemos: («¡Qué semejante/ el viaje del mar al de la muerte, / al de la eterna vida!») [JIMÉNEZ, 2005: 511].

o ***La estación total (1946)***

En el año 1946, se publica en Argentina *La estación total*. A pesar de que ve la luz en el exilio, Juan Ramón compone la mayor parte de los poemas desde España. Lo más significativo de este poemario es que, en él, Juan Ramón se reafirma en su voluntad introspectiva y entiende que es en su propio interior donde encontrará lo que busca. Así, en un poema que significativamente se titula «Desde dentro», leemos: («Desde entonces, ¡qué paz! / no tiendo ya hacia fuera/ mis manos. Lo infinito/ está dentro. Yo soy/ el horizonte recogido») [JIMÉNEZ, 2005: 911]; y en el poema «El uno ser»: («Que nada me invada de fuera/ que sólo me escuche yo dentro/ Yo dios/ de mi pecho») [JIMÉNEZ, 2005: 959].

Esta voluntad de ahondar en la propia conciencia se debe, fundamentalmente, a una revelación profunda que marcará los libros póstumos de Juan Ramón: dios habita en su interior porque es, fundamentalmente, un dios hecho de conciencia: («Tesoro de mi conciencia/ ¿dónde estás, cómo encontrarte?») [JIMÉNEZ, 2005: 962]. Por lo tanto, la conquista de dios es, en definitiva, la conquista de la propia interioridad. En este sentido, los siguientes versos del poema «El ejemplo» resultan especialmente significativos:

Enseña a dios a ser tú.
Sé solo siempre con todos,
Con todo, que puedes serlo.

(Si sigues tu voluntad,
un día podrás reinarte
solo en medio de tu mundo.)

[JIMÉNEZ, 2005: 938]

En efecto, el dios de *La estación total* es un dios interior hecho a medida del poeta; un dios en el que Juan Ramón se reconoce porque nace de la propia palabra poética, de la poesía misma. Así pues, nuestro autor está forjando ya en el dios que luego se revelará con claridad en los versos de *Dios deseado y deseante*.

Si bien en *La estación total* no encontramos poemas de temática propiamente amorosa, el amor está muy presente en los versos de este poemario. No estamos ante un amor netamente romántico, sino ante un amor entendido en un sentido mucho más amplio: es un amor que se funde con la totalidad del Universo y, sobre todo, con la totalidad de la humanidad. Así, el poeta, en un afán panteísta, aspira a fundirse con todos los seres en un amor universal y eterno: («Ya no sirve esta voz ni esta mirada. / No nos basta esta forma. Hay que salir/ y ser en otro ser el otro ser. / Perpetuar nuestra explosión gozosa») [JIMÉNEZ, 2005: 914], leemos en el poema «La otra forma». En su voluntad de abrazar todos los seres, momentáneamente el yo del poeta se divide en múltiples yoes, por lo que su identidad se torna fragmentaria: («Este otro yo que espía/ lo que yo hago/ ¿es el humano bueno/ o el mal humano?») [JIMÉNEZ, 2005: 946].

Dado que ha descubierto la riqueza del Universo y la plenitud de todo lo creado, Juan Ramón trata de fundirse con la naturaleza para, de este modo, alcanzar la eternidad y vencer a la muerte: («Tu forma se deshizo. Deshiciste tu forma/ Mas tu conciencia queda difundida, igual, mayor, / inmensa, / en la totalidad.») [JIMÉNEZ, 2005: 926]; («Gracias, muerte, porque he podido/ Sostenerme en el mar del idealismo») [JIMÉNEZ, 2005: 936]; («Sólo en lo eterno podría/ yo realizar esa ansia/ de la belleza completa») [JIMÉNEZ, 2005: 938].

Por lo tanto, el afán de trascendencia de Juan Ramón se pone de manifiesto en los versos de *La estación total*, un poemario en el que nuestro autor funde tres conceptos esenciales y los enraíza en su propia conciencia: belleza, amor y dios. La poesía tiene como misión evidenciar la intrínseca unión de estas tres realidades. El poema que lleva por título «Desde dentro» lo pone de manifiesto: («Ella, Poesía, Amor, el centro/ indudable.») [JIMÉNEZ, 2005: 911]. Asimismo, Cintio Vitier lo expresa maravillosamente en su artículo «Homenaje a Juan Ramón Jiménez»: «De la mirada del poeta, pozo mágico, saltan los rayos que rompen la abstracción del mundo, partiéndose en “mundos de amor”, que se quedan después sedientos de su ignota unidad, como heridas súbitas en el aire del espíritu» [op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 60].

V.II.II.c: El sentimiento amoroso en la tercera etapa de la poesía juanramoniana: etapa suficiente o verdadera (1937-1958)

o *Romances de Coral Gables y Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*

Publicado en México, *Romances de Coral Gables* reúne los poemas que Juan Ramón compuso desde el exilio americano. El 7 de noviembre de 1939, el poeta y su esposa trasladan su residencia a Coral Gables, donde permanecerán hasta 1941. La propia Zenobia reconoció que este cambio de residencia dio a sus vidas un renovado optimismo porque el barrio, limpio, amplio y de casas blancas, les recordaba a su añorada Andalucía; una Andalucía que, como bien advierte Francisco Garfias en su libro *Juan Ramón en su reino*, acompañó a Juan Ramón en cada etapa de su vida: «Andalucía fue, para él, tentación lírica y humana permanente [...] Si se asomaba al mar, pensaba que aquel mismo mar llegaba, en sobresaltada ansiedad, a sus costas onubenses; que era, en definitiva, su mismo mar moguereno y descubridor. Si miraba la luna, pensaba que aquella misma luna estaría dando, pocas horas después, sobre la torre de su pueblo» [GARFIAS, 1995: 147-148].

No obstante, pese a este momentáneo optimismo, la desolación fruto de la conciencia del desastre que ha supuesto la guerra es la nota dominante de los versos de *Romances*. Apenas hay lugar para los poemas de temática amorosa.

Dios deseado y deseante (Animal de fondo) es el poemario con el que Juan Ramón culmina su obra. Resulta un libro clave para nuestro autor porque pone de manifiesto cuál es el verdadero propósito de su poesía: el culto esencial a la belleza como vía de acceso a la dimensión espiritual y eterna del hombre. En *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, Juan Ramón alcanza al fin la serenidad por la que tan intensamente ha luchado y pone de manifiesto la importancia del amor como fuerza capaz de revelar la belleza de la realidad.

En efecto, el dios juanramoniano que descubrimos en los versos de *Animal de fondo* es un dios hecho de amor porque es el dios de la belleza. Tal y

como el propio Juan Ramón reconoce, su dios es «la conciencia mía de lo hermoso». Es precisamente la conciencia de lo hermoso lo que ha llevado al poeta a la revelación de la conciencia de lo divino; un dios lírico muy alejado del Dios del cristianismo. Tal y como sostiene Antonio Vilanova:

Este concepto de la divinidad como una conciencia única, justa y universal de la belleza, no surge de una creencia sobrenatural o trascendente, sino de una religión inmanente que convierte la conciencia individual del poeta en eje y centro del mundo. Frente a la mágica transmutación del mundo increado en luminoso éxtasis de belleza, el poeta creador, capaz de eternizar este mundo por la poesía, es también capaz de erigir en su centro un dios que emana de su conciencia y que sólo existe en el mundo por él creado.

[VILANOVA, 1998: 114]

Estamos ante un dios interior, hecho de Belleza y de Poesía, que está presente en la conciencia del poeta pero que abraza la creación entera, todos los elementos naturales y materiales que le circundan. La creación es el espejo en el que se refleja la divinidad, por lo que el poeta no puede más que amar todo cuanto le rodea. De este modo, el mundo exterior pasa a verse, por primera vez en toda la lírica juanramoniana, como un lugar de dicha. Así, en el poema que lleva por título «Conciencia, hoy, azul», leemos: «mar que sube a mi mano a darme sed/ de mar y cielo en mar, / en olas abrazantes, de sal viva») [JIMÉNEZ, 2005: 1153].

Por lo tanto, *Animal de fondo* es un poemario panteísta en el que se da una importante revelación: el encuentro con el dios-belleza, que acaba convirtiéndose en un ahondamiento en la propia conciencia: dios está en toda la creación, entre los hombres, y en el propio interior. Es un poemario lleno de éxtasis, de movimiento, de colores y de sensaciones que permiten al alma del poeta elevarse hacia lo eterno. En su ensayo titulado «La poesía de Juan Ramón Jiménez», Eugenio Florit expresa brillantemente el salto que ha dado la poesía de Juan Ramón de lo circunstancial a lo eterno:

Como la de todo verdadero creador, la poesía última de J.R. ha ido subiendo de tono, de importancia; se ha ido haciendo cada

vez más trascendental. El poeta comienza haciendo versos para dar salida a su sentimiento, para contar su impresión de lo que es la circunstancia física y emocional que lo rodea o que dentro de él está, y que es su vida. Pero esa vida, cuando el poeta la vive en función de eternidad, cuando el vivir no es sólo eso, vivir, sino trascender lo vivido, eternizar el momento por medio del poema, fundir lo temporal con lo eterno para que esta obra suya humana se vierta sobrehumanamente en la eternidad – y notemos que esta palabra «eternidad» está presente siempre en los versos y en la prosa de J. R. hasta el punto de ser uno de sus motivos principales- esa vida, digo, no puede producir otra cosa que la organización de todo un sistema filosófico y religioso. En J.R.J. la constante preocupación por la belleza como idea esencial, ha evolucionado hasta convertirse en un concepto religioso, coincidente con una idea de la divinidad, de un Dios «posible por la belleza», como él dice.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 23-24].

Paulatinamente, a lo largo de toda su trayectoria como poeta, Juan Ramón se ha ido acercando a la unificación de la palabra poética con el concepto de dios, un dios que nuestro poeta ha ido formando dentro de su alma y que, finalmente, a modo de iluminación, ha conseguido plasmar en este poemario. El dios juanramoniano es el nombre supremo, «el nombre conseguido de los nombres»; por consiguiente, no estamos ante un dios creador, sino ante un dios creado, hecho a medida del poeta en tanto que nace de sus propias palabras, de su pensamiento y de su obra. Por medio de la palabra poética, el poeta se funde finalmente con su dios íntimo, omnipotente y eterno, que representa su yo esencial.

V.III.II.: EL SENTIMIENTO AMOROSO EN LA POESÍA DE PEDRO SALINAS

V.III.II.a.: Evolución del tema del amor en la primera etapa de la poesía saliniana (1923-1932)

A pesar de que Pedro Salinas es conocido, sobre todo, por sus composiciones de temática amorosa, en sus inicios como poeta el tema del amor tiene muy poca presencia. Ello se debe, fundamentalmente, a que, en sus primeros poemarios, la huella de la modernidad es tan profunda, que el autor se entrega por completo a este universo fragmentario y mecánico que los movimientos de Vanguardia han introducido en la literatura. Si bien es cierto que nuestro autor no puede considerarse propiamente como poeta vanguardista, en sus tres primeros poemarios: *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931), la influencia de las innovaciones técnicas y temáticas introducidas por las corrientes de vanguardias es notoria.

Pedro Salinas hereda de las corrientes vanguardistas –sobre todo del Surrealismo y del Futurismo²²⁹- el valor simbólico de la imagen y las alusiones constantes al mundo de la técnica y de la mecánica; pero no sólo eso: hereda también el humor fruto de alterar la ordenación habitual del mundo, la importancia del azar, la alusión a lo insólito y a lo extraño, las referencias a la psique y al mundo del subconsciente, y un largo etcétera. Asimismo, incorpora también en sus poemas técnicas propiamente vanguardistas, tales como: las enumeraciones inconexas y la superposición de planos espaciales y temporales y la metáfora entendida como columna vertebral del poema.

²²⁹ La corriente futurista exalta el mundo de la mecánica, de la técnica, de la velocidad y, en definitiva, busca proyectar el arte hacia un mundo futuro que, aunque todavía no existe, ya se empieza a vislumbrar; un mundo en el que la máquina, lo mecánico y autómatas, cobra un protagonismo casi absoluto. Este cambio en el concepto de lo que es artístico, responde en última instancia a un cambio de tipo social: está apareciendo una sociedad moderna repleta de elementos mecánicos y técnicos que lleva consigo un concepto de belleza industrial. Ello va a reflejarse de forma directa en las manifestaciones artísticas del momento: hay una voluntad manifiesta por parte del artista de vanguardias de otorgar entidad poética a este mundo cada vez más deshumanizado.

Sin embargo, a pesar de esta fuerte influencia que sobre Salinas ejercen las vanguardias, el tono intimista que caracteriza la poesía saliniana está ya muy presente en sus inicios poéticos. En estos tres primeros poemarios, la voz sensible y afectiva del autor se deja escuchar con claridad. En este sentido, podría decirse que Salinas entabla una relación íntima con ese mundo moderno, desconocido y por ello fascinante, que le sorprende y le embauca a cada instante. No estamos, por lo tanto, ante un mundo frío y puramente mecánico, sino todo lo contrario: estamos ante un mundo vibrante que se esfuerza por comunicarse y en el que la esencia poética está muy presente.

En su primera etapa poética, Salinas introduce dos temas fundamentales que le acompañarán durante toda su trayectoria y que se convertirán en dos ejes centrales de su concepción del mundo: la creencia de que todos los entes están dotados de una naturaleza escindida en espíritu y materia, la afirmación del azar como principio rector del universo y la importancia de lo onírico y subconsciente.

o **El despertar del alma**

Si hay un tema recurrente en los versos de Pedro Salinas, éste es el del conflicto que se establece entre espíritu y materia. Ya desde sus primeros poemarios, el autor pone de manifiesto su firme convicción de que todos los entes –tanto animados como inanimados- están dotados de una realidad escindida en cuerpo y alma. Esta doble naturaleza les confiere una dimensión trascendente.

Fruto de esta convicción, nuestro autor dirige todos sus esfuerzos hacia la revelación del alma que se oculta tras la técnica: tiene alma el automóvil, el teléfono, el radiador y el cinematógrafo; la tienen también las treinta teclas de la máquina de escribir y las treinta y cinco bujías de la bombilla. En definitiva, todos los inventos aparecen humanizados ante los ojos del poeta; están dotados de un alma inquieta que lucha por manifestarse y con la cual Salinas logra entablar un diálogo íntimo que anticipa, en muchos rasgos, el diálogo que posteriormente entablará con la amada. Así pues, hay una diferencia sustancial en el tratamiento que reciben dichos objetos por parte de Salinas respecto al que reciben en las

poéticas de vanguardia ya que, mientras que los autores vanguardistas poetizan sobre los inventos, Salinas va más allá y les otorga vida.

Por lo tanto, el poeta madrileño se opone radicalmente al carácter deshumanizador de las corrientes vanguardistas y defiende que la belleza mecánica debe ser, también, sensible. Citando a Carlos Feal Deibe: «Desde el comienzo al fin, la obra de Salinas se orienta hacia la búsqueda hacia la búsqueda de la esencia o alma de los seres, tanto animados como inanimados [...] Así se expresará el dominio espiritual del hombre mediante una honda y constante humanización» [FEAL: 2000, 26].

A continuación, nos referiremos a algunos de los poemas en los que se manifiesta con claridad la relación íntima que Salinas entabla con los diferentes inventos.

El poema «35 Bujías» se incluye en el poemario *Seguro azar* y tiene por objeto un elemento cotidiano del mundo post-industrial: la bombilla eléctrica, definida por el poeta como su amante secreta. La luz que refleja el cristal de la bombilla es su alma, y Salinas se define a sí mismo como amante en tanto que captor de esta luz. «35 Bujías» acaba convirtiéndose en un verdadero elogio a los avances de la técnica, que logra salvar al poeta de la oscuridad de la noche.

También el radiador es un ser animado («Radiador y fogata»): su alma, el agua, es callada y recatada. Si la luz-alma de la bombilla solo puede descubrirse en la oscuridad, el agua-alma del calefactor solo se percibe desde el silencio. El silencio y la oscuridad son, pues, dos requisitos necesarios para que los seres revelen su alma, su esencia. En este aspecto, Salinas se aproxima a la tradición mística, donde la oscuridad y el silencio de la noche hace que los contornos de los distintos seres se difuminen y permite que las almas entren en contacto entre sí.

En la misma línea se encuentra el poema «Underwood girls», dedicado a las teclas de una máquina de escribir. Advertimos en este poema el influjo del vanguardismo, no sólo en cuanto a la temática sino también a nivel formal: los treinta y tres versos de este poema, carentes de rima y desiguales en cuanto a su extensión, remiten a la técnica vanguardista de la escritura automática.

Salinas ya había dedicado un poema al elogio de la mecanografía: «Cuartilla», poema inicial de *Seguro azar*. También allí nos encontramos con una escritura basada en continuas yuxtaposiciones que recuerda en mucho al automatismo de las vanguardias.

Las teclas de la máquina de escribir aparecen descritas en «Underwood girls» como treinta niñas dormidas, treinta ninfas que sostienen juntas el orbe terrestre, esa gran maquinaria del mundo. Mediante esta metáfora, Salinas logra elevar el lenguaje a la categoría de elemento creacional: el hombre se sirve de las letras para crear palabras, y éstas, a su vez, generan todos los mundos posibles.

Encontramos la misma metáfora en «Cuartilla», donde el mundo se nos describe como una página en blanco donde se van adscribiendo los signos, las letras, las palabras: ramas, sombras, luna, sol. El lenguaje crea el universo.

En todos estos poemas se establece entre la técnica y el autor un diálogo íntimo que casi podría remitir a una relación amorosa. De hecho, están dotados de un cierto erotismo. Buen ejemplo de ello lo encontramos en el poema que lleva por título «Navacerrada en abril», perteneciente a *Seguro Azar*, donde el poeta se dirige a su automóvil en los siguientes términos: («Y de pronto mi mano/que te oprime, y tú, yo/-aventura de arranque/ eléctrico-») [SALINAS, 2007: 160].

Por último, cabe que nos refiramos a otro de los poemas incluidos en *Seguro azar*: «Cinematógrafo». El cine tiene una presencia muy importante en el imaginario de la vanguardia española. Los poetas vanguardistas se esfuerzan continuamente por encontrar procedimientos cinematográficos que les permitan trasladar al verso el dinamismo de la imagen cinematográfica. Tal y como advierte Vicente Sánchez-Biosca: «el cinematógrafo encarnaba implícitamente ciertos ideales muy del gusto de la vanguardia: el ritmo, la velocidad, la urbe en que nació y de donde se extraía su público y, sobre todo, su condición maquinística.» [SÁNCHEZ-BIOSCA: 1998, 400].

Este entusiasmo por el cine se traslada a los miembros de la Generación del 27: Vicente Aleixandre publicará en *Ámbito* (1924-27) un poema titulado «Cinemática», también Federico García Lorca deja constancia de su fascinación por la pantalla en «El paseo de Buster Keaton» (1928), y Luis Cernuda en el poema «Sombras blancas» (1929). Pedro Salinas no podía ser menos; el poeta dedica al cine uno de sus más conocidos poemas: «Cinematógrafo», que se incluye en *Seguro azar*. En dicho poema, Salinas pone en evidencia una paradoja a la que ya había hecho referencia en «35 bujías»: la luz nace siempre de la oscuridad. Las imágenes cinematográficas sólo se pueden ver cuando la sala está a oscuras: («Luz, madre de las tinieblas/ Ha vuelto la tela blanca») [SALINAS, 2007: 175]. Cuando en la sala se enciende la luz, la pantalla queda nuevamente en blanco. La tela, igual que la página, es un espacio en blanco, puro, que aguarda la posibilidad de todo tipo de creación. Por lo tanto, la técnica se alza *contra el gran mundo vacío* («Underwood Girls») y lo llena, lo completa y lo vivifica, de ahí la auténtica fascinación –de tintes futuristas– que sentía Salinas por la mecánica. Como bien advierte Jean Cross Newman en la biografía que escribe sobre Pedro Salinas en abril de 2004, titulada *Pedro Salinas y su circunstancia*, el autor vivía en un estado de alerta y atención constante hacia todo cuanto le rodeaba: «Una constante entre sus atributos fue su excepcional estado de alerta. La vida era un escaparate abundante en fascinaciones. Nada escapaba a su mirada escrutadora [...] Además, tenía una forma de emanar misterio, de revelar sorpresas con todo el golpe de efecto de un experimentado maestro.» [CROSS NEWMAN, 2004: 28].

Estos poemas evidencian que el afán humanizador es constante en los versos de Pedro Salinas, tanto que incluso se extrapola al ámbito de la técnica y de la mecánica, es decir, al lado más prosaico de la vida. A Salinas le atrae el mundo de la técnica, pero nunca como tema poético en sí mismo sino como referente de la modernidad y, como tal, parte integrante de la aventura humana. Así pues, al poeta le interesa la técnica en su relación con el hombre, y de ahí su afán humanizador, tan impropio de los movimientos de vanguardia. En definitiva, lo sustancial, para Salinas, es la comunicación constante que puede darse entre mundo exterior y mundo interior, entre técnica y alma humana.

o **Azar, seguridad de un orden superior**

El Azar tiene en las poéticas de vanguardia un peso más que considerable. Lo azaroso es todo aquello que escapa al control del hombre, todo cuanto rehúye a cualquier atisbo de racionalidad. Por lo tanto, ante la imposibilidad de comprender el fin de la vida y el sentido de todo lo creado, los artistas vanguardistas consideran que el universo está regido por las caprichosas leyes del Azar.

Fruto de esta creencia, dichos artistas intentarán trasladar la dimensión azarosa de la creación a la expresión artística: el arte, al apartarse de cualquier posibilidad de racionalismo, pasa a regirse automáticamente por el Azar.

La afirmación del Azar como motor rector de la vida supone una negación de la dimensión trascendente de la existencia: los vanguardistas se enfrentan a un mundo caótico y destructivo, donde todo está condenado a desaparecer. Se impone la Nada y el sinsentido como única certeza de la existencia humana.

También Salinas concibe la vida humana como una aventura azarosa, pero su visión de la existencia se aleja mucho de la que defendían los poetas vanguardistas. Para Salinas, la aventura de vivir no debe entenderse nunca en términos de desesperación o de abandono, sino todo lo contrario: el caos es siempre fuente de creación y origen de un orden nuevo; así pues, hay que aceptar la incertidumbre que conlleva el existir como esencia misma de la vida. Tal y como advierte el autor en la «Poética» que escribe para la célebre Antología poética del grupo del 27 que elabora Gerardo Diego: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto [...] Hay que dejar que corra la aventura, con toda esa belleza de riesgo, de probabilidad, de jugada». Lo azaroso es bello porque deja abiertas las puertas a la aventura, a toda posibilidad de ser.

Así pues, si bien los versos de Salinas aluden al azar, ya no estamos ante ese azar turbador y negador de todo orden que defendían los vanguardistas, sino ante un azar seguro que acaba convirtiéndose en reconocimiento de una realidad superior. El poema de *Seguro Azar* que lleva por título «Fe mía» así lo evidencia: («De ti que nunca te hice, / de ti que nunca te hicieron, / de ti me fío, redondo/

seguro azar») [SALINAS, 2007: 199]. El misterio que conlleva la vida, su dimensión azarosa, es precisamente lo que la hace interesante y atractiva. Citando nuevamente a José Francisco Cirre, para Salinas: «[El azar] No es materia, ni forma, ni siquiera dirección, sino veleidad del destino y como tal inseguro, sorprendente, inconstante [...] Su intención es la de llevarnos del mundo de lo concreto al de las figuraciones esotéricas destinadas a un universo íntimo y en perpetuo devenir creador» [CIRRE: 1982, 48]. Hay, por lo tanto, una visión optimista del destino, un destino caprichoso pero seguro:

Parece el azar. Flotante
 en brisas, olas, caprichos.
 ¡Qué disimulado va,
 tan seguro, a la deriva
 querenciosa del engaño!
 [SALINAS, 2007: 152]

En estrecho vínculo con el tema del Azar, Salinas hace constante referencia en sus poemas a la ley dinámica de la transitoriedad, esto es: todo en la vida es cambiante, no hay nada que permanezca estable para siempre. El poeta se rebela contra la sucesión de realidades iguales, contra lo mecánico y repetitivo, y defiende en todo momento el movimiento, la mutabilidad²³⁰. En palabras de Olga Costa Viva: «El detenerse está fuera de su esencia dinámica- de la realidad- y equivaldría a repetirse, acostumbrarse, caer en lo cotidiano, que es radicalmente contra lo que Salinas se rebela» [COSTA: 1969, 49].

²³⁰ Esta afirmación constante del movimiento por parte del poeta, su afán por transgredir los límites de lo establecido nos remite de nuevo a la estética de futurismo en tanto que supone una visión caótica de la existencia. Los poetas futuristas exaltan el movimiento y tratan de reflejar en sus obras el dinamismo de la realidad. En el Manifiesto Futurista de 1909 Marinetti escribe: «Declaremos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva; la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras... un automóvil rugiente, que parece correr sobre una estela de metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia». En similares términos se expresa Guillermo de la Torre: «La rápida percepción visual que adquirimos al atravesar en automóvil la carretera diagonal de un poblado forma la imagen espontánea directamente transcribible con un ritmo acelerado» [DE LA TORRE: 2002, 232]. Se impone el principio de la incertidumbre, donde lo único que tiene sentido es la percepción veloz del instante.

Esta noción del dinamismo y el cambio como movimiento elemental del universo será clave en su segunda etapa poética, donde los amantes se entregan por completo a su misión de destruir todo orden preestablecido para instaurar un caos en el que toda creación sea posible²³¹. Se trata de descender hacia el *palpitar primero*, el estado primigenio de la creación que anticipa una vida nueva y trascendente. Citando nuevamente a Carlos Feal Deibe: «Lo propio del amor es el dinamismo, es el movimiento hacia la esencia, hacia la intimidad de un ser.» [FEAL: 1971, 50].

De nuevo advertimos cómo Salinas asimila en su poética uno de los rasgos más definitorios de la estética vanguardista – el caos, el dinamismo- pero, tal y como hiciera con la humanización de la técnica, le otorga una cierta dimensión trascendente, casi metafísica. Por lo tanto, la idea del *acontecer* es crucial en la poesía saliniana. Así lo evidencia el poema «Soledades de la obra», incluido en *Seguro azar*:

Voy a hacer. (¡Qué mío es
lo que voy a hacer!)
“Estoy haciendo”. (¡Qué mío!)
“Ya está hecho. Míralo”.
¡Cuidado!
El hacer, enajenar,
quedarse solo, de hacer.
[SALINAS, 2007: 179]

Es precisamente durante este proceso de acontecer, de irse haciendo, cuando las almas de los seres –que siempre se buscan entre sí-, pueden entrar en contacto las unas con las otras. De ahí la obsesión de Salinas por el movimiento y su afán de reflejarlo en sus composiciones. Lo hecho está muerto, y ya no le interesa: («De estar tan hecho/ ya se le acabó el querer») [SALINAS,

²³¹ El poema «Amor, amor, catástrofe», incluido en *La Voz a ti debida*, refleja a la perfección esta necesidad que tienen los amantes de dejarse hundir hasta descender al mundo del origen: («palpitar primero, / sin luz, antes del mundo/ total, sin forma, caos» [SALINAS: 2007, 273].

2007: 179]- leemos en «El Escorial», incluido en *Fábula y signo*; lo que se mueve, por el contrario, está vivo: busca, ama, sueña:

Necesitado, llamándome
a mí, o a ti, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección
[SALINAS, 2007: 153]

Así pues, no advertimos en los poemas de Salinas el afán desintegrador propio de los movimientos de vanguardias, sino todo lo contrario: el dinamismo de los cuerpos conduce a la unión de las almas. En efecto, lo que caracteriza al amor, al amante, es la búsqueda constante de la perfección²³²; por lo tanto, no tiene sentido amar lo que ya en sí es perfecto en tanto que acabado: «El mundo del amor es el mundo de lo imperfecto, que pide del amante la perfección que le falta. Lo perfecto, al contrario, es lo acabado; no pide nada, no necesita nada: que lo contemplen únicamente. El amante allí no tiene nada que hacer» [FEAL: 2000, 58]. El amor implica, siempre, movimiento: («No te quejes de mis vueltas/ y de no encontrarme nunca/ cara a cara: el huirte es obediencia») [SALINAS, 2007: 133].

²³² Ya en sus cartas a Margarita, Pedro Salinas pone de manifiesto su concepción del amor como vía de perfeccionamiento mutuo: «El hombre se supera a sí mismo en lo que ama, - escribe Salinas- y así yo no soy al amarte más que una perfección tuya, y tú una perfección mía» [SALINAS DE MARICHAL: 1984, 150].

o La importancia de lo onírico

El sueño, la referencia al mundo de lo onírico, es constante en la obra poética de Pedro Salinas. Ello nos remite, de nuevo, a la poética de vanguardias, concretamente al Surrealismo.

El artista surrealista busca indagar en el individuo a través del método del psicoanálisis. Pretende liberar totalmente su subconsciente y escribir desde un supuesto estado de inconsciencia. El problema es que la inconsciencia plena nunca es posible en literatura porque, por más que las asociaciones entre palabras sean ilógicas, dichas palabras siempre llevan consigo cargas semánticas y referenciales propias. Sea como fuere, el ahondamiento hacia el mundo interior que se proponen los poetas surrealistas les induce a introducir el motivo del sueño como vía de introspección y esto, a su vez, los lleva a descubrir el mundo del subconsciente. De este modo, se abre en la literatura una vía al irracionalismo, es decir, a aquello que va más allá de lo consciente.

Esto es precisamente a lo que aspira Salinas; quiere ahondar en esa realidad ulterior que trasciende el plano de lo puramente circunstancial y anecdótico y donde la revelación del trasfondo espiritual que cada ser guarda tras sí es posible: una realidad durable, eterna, muy similar a la que buscaba Juan Ramón Jiménez por medio de su poesía²³³. Es la suya una poesía de hondura basada en la necesidad de trascender el engaño a los ojos que supone lo aparente; por ello, hay que ir más allá, interiorizar la mirada, superar lo anecdótico para ahondar en lo espiritual, en la realidad profunda que cada ser guarda tras sí: («En el pecho/ siento un vacío que sólo/ me lo llenará esa alma/ que no me das») [SALINAS, 2007: 136].

²³³ Tal y como hicieron Bécquer y Juan Ramón Jiménez, también Salinas considera que la poesía nace de la unión de ambos mundos: el interno y el externo, la realidad y la trasrealidad; es por ello que para ambos poetas el sueño representa el estado prepoético más idóneo. A través del sueño el hombre consigue desasirse de la materia y penetrar en la esencia verdadera de lo real: («porque la apariencia material/ oculta la verdadera esencia»).

Ya en *Seguro azar* advertimos como el sueño introduce un conflicto que Salinas desarrollará de manera plena en sus poemarios de temática amorosa, esto es, el conflicto que se da entre la amada física y la amada esencial; así, en el poema «La distraída» leemos: («No estás ya aquí. Lo que veo/ de ti, cuerpo, es la sombra, engaño. / El alma tuya se fue/ donde tú te irás mañana») [SALINAS, 2007: 174].

La importancia que el mundo del sueño cobra en los versos salinianos aparece unida al simbolismo de la noche. En efecto, la noche, el silencio y la oscuridad que ella comporta, constituyen para el poeta el momento del día más propicio para la revelación del alma de los seres. El alma, siempre sigilosa, sólo habla entre silencios y en la más absoluta oscuridad. De día, los contornos de las distintas realidades están bien definidos, tanto que se interponen entre los seres a modo de barreras infranqueables e imposibilitan la comunicación; pero de noche, al oscurecer, los límites de las cosas se difuminan y todo se confunde. Desaparece el contorno de lo tangible y los seres pierden su corporeidad. La realidad queda entonces sumida en un ambiente de agitación, de ensoñación fantasiosa: («No hay nada afuera que me ponga linde: / ni camino que incite ni montaña/ que dulce trasponer el alma sea») [SALINAS, 2007: 124]. Salinas consigue entonces entrar en contacto con la verdadera esencia de lo real, con las almas puras. Este aspecto será clave en la segunda etapa poética de Pedro Salinas, donde, a través del sueño, los amantes se entregan por completo hacia la creación de un mundo propio. En palabras de Carlos Feal Deibe: «Se va viendo lo difícil que es, para un individuo, la reconciliación con su alma. Ésta se esconde tenazmente tras las múltiples apariencias falsas que se nos presentan. Vivimos entre apariencias. Hace falta un esfuerzo para acceder a la intimidad del ser. La noche, el crepúsculo, favorecen el descubrimiento de esta intimidad») [FEAL, 1971: 48].

o Amar desde el silencio

Si bien, como ya hemos avanzado, en los primeros poemarios de Pedro Salinas la amada tiene una presencia muy limitada, ya desde los versos de *Presagios* nuestro autor poetiza sobre la irrupción del sentimiento amoroso con versos que preludian la fuerza que la amada alcanzará, de forma paulatina, en sus siguientes poemarios: («Cuando yo alcé los ojos a mirarte/ (por tu bien o tu mal) / para mirarme alzas tú los ojos/ (por mi bien o mi mal)») [SALINAS, 2007: 117].

Empieza a cobrar protagonismo el concepto del amor entendido como un proceso de ahondamiento en el yo a partir del tú. Tal es así, que las dos identidades, la del amante y la de la amada, se funden –como sucedía en los versos de Juan Ramón Jiménez- en un único ser capaz de abolir cualquier vivencia anterior al encuentro entre las dos individualidades: («Los dos exactamente a un tiempo mismo. / Y así todos los actos se abolieron») [SALINAS, 2007: 117].

Esta concepción del encuentro amoroso como punto de partida de un orden nuevo y caótico que remite al poeta a un estado primigenio de la creación será constante en la segunda etapa poética de nuestro autor, donde el amor derrumba todos los valores usados del mundo para poder, de este modo, construir sobre la base de la destrucción. Por lo tanto, la vivencia amorosa se define, ya desde esta primera etapa de su poesía, como una fuente de conocimiento capaz de construir, crear, perfeccionar y vitalizar.

Sin embargo, la amada de los primeros poemarios nada tiene que ver con la amada que protagoniza los versos de *La voz a ti debida*. No es una amada física, sino una amada interior. El último poema de *Presagios*, que inicia con los versos «No te veo. Bien sé/ que estás aquí, detrás», es precisamente el que mejor refleja este aspecto. El autor sabe que su amada se esconde detrás de una simple pared y que, por lo tanto, está a su alcance; sin embargo, opta por

no llamarla: («Pero no te llamaré. / Te llamaré mañana/ cuando al no verte ya, / me imagine que sigues/ aquí cerca, a mi lado») [SALINAS, 2007: 117].

Salinas desconfía de la presencia de su amada, de su realidad sensible y corpórea, y de ahí que aparezca interiorizada en la propia conciencia del poeta: («Tu recuerdo eres tú misma. / Ahora ya puedo olvidarte/ porque estás aquí, a mi lado.») [SALINAS, 2007: 184]. Estamos, por lo tanto, ante un amor que fundamenta su base no en la vivencia directa, sino en el recuerdo y en la espiritualización constante de la materia: («cómo te voy a querer, / amor, / ardiente cuerpo entregado, / cuando te vuelvas recuerdo, / sombra esquivo entre los brazos») [SALINAS, 2007: 191].

El afán de interiorizar a la persona amada acaba derivando en un proceso de abstracción donde la amada se nos presenta como una idealidad pura, un alma desasida de su cuerpo. En este sentido, Salinas se aproxima a la primera etapa de la poesía juanramoniana –donde la amada era una ensoñación- y a los versos de Bécquer: («Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / No puedo amarte, / - ¡Oh, ven; ven tú!») [BÉCQUER, 1995: 522]. Las mujeres que aparecen en las *Rimas* becquerianas son siempre mujeres misteriosas y evocadoras; mujeres que callan y que, a través de su silencio, comunican mucho más de lo que las palabras podrían expresar.

También la amada interior de la primera etapa poética de Salinas es una amada que nace del silencio y de la oscuridad; es una amada intuida, hecha conciencia, una amada-espejo en la que el poeta se ve reflejado: («No, tu voz no, tu silencio. / Redondo, terso, sin quiebra [...] Superficie del silencio/ y yo mirándome en ella») [SALINAS, 2007: 170] –leemos en el poema «La difícil» de *Seguro Azar*.

La amada no está enteramente presente en los primeros poemarios de Salinas; de hecho, las palabras «ausencia» y «búsqueda» se repiten con frecuencia y anticipan la «presencia» que advertiremos en los poemarios de temática amorosa. En este sentido, el poeta dirige todos sus esfuerzos hacia la búsqueda de esa amada presagiada que se manifestará en sus posteriores poemarios. En muchos de los poemas de *Presagios*, Salinas expresa

abiertamente este deseo de búsqueda: («Busqué los atajos/ angostos, los pasos, / altos y difíciles.../ A tu alma se iba/ por caminos anchos») [SALINAS, 2007: 112]. También en los versos de *Seguro azar* el amor aparece descrito como un continuo afán de búsqueda:

En los extremos estás
de ti, por ellos te busco.
Amarte: ¡qué ir y venir
a ti misma de ti misma!
Para dar, contigo, cerca,
¡qué lejos habrá que ir!
Amor: distancias, vaivén,
sin parar.

[SALINAS, 2007: 170]

También en *Fábula y signo* queda reflejado el deseo que tiene el poeta de avanzar hacia la búsqueda de la amada esencial, esa que se esconde detrás de las risas y los trajes, esa que no reflejan los espejos. Son muchos los poemas que evidencian este aspecto; así, por ejemplo, en el poema que lleva por título «Hallazgo», leemos: («No te busco/ porque sé que es imposible/ encontrarte así, buscándote») [SALINAS, 2007: 213]; y en «Tú, mía»: («Y cuando te canses ya/ de vivirte en los espejos, / de verte tan parecida/ a ti, que quieras ser tú») [SALINAS, 2007: 233]. También en el poema «Pregunta más allá» Salinas expresa su frustración por no ser capaz de encontrar la verdadera esencia de su amada tras su apariencia física:

¿Por qué pregunto dónde estás
si no estoy ciego,
si tú no estás ausente?
Si te veo,
ir y venir,

a ti, a tu cuerpo alto
 que se termina en voz,
 como en humo la llama,
 en el aire, impalpable.

[SALINAS, 2007: 245]

De nada le sirve al poeta buscar a la esencia de amada en su ser concreto, en su presencia física; la amada no deja rastro porque su esencia se fundamenta en su cambio continuo, en su continuo vaivén:

¡Cuando te marchas, qué inútil
 buscar por dónde anduviste,
 seguirte!

[...]

Si por los días te busco
 o por los años,
 no salgo de un tiempo virgen:
 fue ese año, fue tal día,
 pero no hay señal:
 no dejas huella detrás.

[SALINAS, 2007: 243]

Así pues, vemos como en *Fábula y signo* la amada cobra, de manera progresiva, un mayor protagonismo; por lo que es poemario que actúa a modo de bisagra entre la primera y la segunda etapa poética de Salinas. Sin embargo, no será hasta su segunda etapa poética cuando se ponga de manifiesto la realidad cotidiana de la amada, su ser auténtico: su cuerpo, su risa, sus besos, sus actos, etc. En definitiva, una amada que sumará, a su dimensión trascendente, su dimensión real. En *La voz a ti debida* la amada presagiada se volverá concreta, y será entonces cuando el amor se convierta en el eje vertebrador de la poética saliniana.

V.III.II.b.: Evolución del tema del amor en la segunda etapa de la poesía de Pedro Salinas (1933-1938)

o Amor: hundimiento y vía de acceso al ideal

Hemos visto como, para Pedro Salinas, la realidad cotidiana revela a su vez otra realidad interior, más profunda y eterna en el tiempo: la trasrealidad, el mundo de la esencia. Un mundo puro, libre de fronteras y de definiciones, un mundo donde todo es posible porque nada ha sido creado aún.

Ahora bien, para que el hombre pueda acceder a esta dimensión trascendente de lo real, necesita de una vía que le permita el acceso a la misma. Y esta vía es, para Salinas, la del amor. En efecto, Salinas es fundamentalmente conocido por su producción poética de temática amorosa: es el gran poeta amoroso del grupo del 27, quien mejor supo ahondar en ese intrincado mundo de emociones que supone amar. Ello se evidencia, sobre todo, en su segunda etapa poética, una etapa que abarca sus tres poemarios de temática íntegramente amorosa: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1936-1939).

Si bien desde tiempo se sabe con certeza que los poemarios que integran la célebre trilogía amorosa compuesta por Pedro Salinas no están inspirados en Margarita Bonmati²³⁴, esposa del poeta, durante años el nombre de la verdadera destinataria de las poesías permaneció en la sombra. No fue hasta el año 2012

²³⁴ En el epistolario *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*, edición a cargo de Soledad Salinas de Marichal, la hija del poeta relata cómo se conocieron sus padres: «En 1911 fue a veranear a Santa Pola, un pueblecito mediterráneo, al sur de Alicante. El día de Santa Magdalena, en casa de unos amigos, Pedro Salinas conoció a Margarita [...] No llegaron a hacerse novios ese verano: la timidez de ambos era grande. Como Margarita hablaba más valenciano que castellano sus conversaciones transcurrían en francés.» [SALINAS DE MARICHAL, 1984: 12]. A pesar de que se ha hablado muy poco de la influencia que Margarita ha tenido en la trayectoria vital y poética de Pedro Salinas, el autor siempre reconoció la capacidad que tenía su esposa para el pensamiento poético y la gran ayuda que ella le supuso. Así, en la carta que le envía el 26 de noviembre de 1936, Salinas escribe: «¿Quién me dice que de los pensamientos, tan hermosos, de tus cartas de hoy no saldrá, otro día, una poesía? O si no es una poesía, será algo mejor, será uno de esos sentimientos, súbitos, que nos asaltan como una sorpresa y nos dan una felicidad desconocida.»

cuando la Editorial Tusquets publicó las 354 cartas²³⁵ que Salinas envió a Katherine Whitmore, las cuales ponen de manifiesto que ella es la verdadera musa de los versos salinianos. La publicación del epistolario *Cartas a Katherine Whitmore* fue autorizada por Solita y Jaime Salinas, hijos y herederos del poeta, y fue editado por Enric Bou²³⁶.

Natural de Kansas, Katherine Whitmore (1897-1982) era una joven estudiante y profesora de lengua y literatura española que, durante el verano de 1932, viajó a Madrid. Fue entonces cuando conoció al poeta. Ambos se enamoraron y mantuvieron durante años una relación clandestina en la distancia. La vivencia de este apasionado amor es el eje vertebrador de la trilogía saliniana. Tal y como señala Montserrat Escartín: «En la segunda etapa de su producción, Salinas elige el tema amoroso y elabora una suerte de cancionero, biografía sentimental o vida escrita como los de Petrarca, Ausias March y Quevedo») [ESCARTÍN, 2007: 34]. En efecto, la trilogía nos ofrece el relato de una aventura amorosa que va desde sus inicios, descritos en *La voz a ti debida*, hasta su consunción, recogida en *Largo Lamento*.

En *La voz a ti debida* se nos describe la gloriosa irrupción del amor. El yo poético se halla en un estado de total apertura al sentimiento amoroso; ansía la revelación de la amada, ese ser único capaz de ofrecerle una compañía íntima y constante. La intuye con claridad, y esto le lleva a buscarla incansablemente: («Sí, por detrás de las gentes/ te busco. / No en tu nombre, si lo dicen, / no en

²³⁵ La propia Katherine cedió el epistolario a la Houghton Library de la Universidad de Harvard tras manifestar de forma expresa su deseo de que las cartas no fueran publicadas hasta julio de 1999.

²³⁶ En el prólogo de dicho epistolario, Enric Bou señala que, precisamente como consecuencia de su condición de amor secreto, la correspondencia de Salinas con Katherine tiene una atmósfera más cerrada, más íntima, centrada únicamente en la reflexión sobre el sentimiento amoroso: «El mundo que captamos en estas cartas es un mundo obsesivo, concentrado en un solo tema: la relación entre ellos dos. Y con unos pocos satélites: los altibajos del amor, el dolor causado por la distancia, los celos, el problema de la doble vida, el sentirse joven en la madurez, etc. [...] Este epistolario alude a un mundo hermético. Pero, además, las cartas cobran una realidad independiente: el mundo en el que, alentado por la pasión, vive el deseo de los amantes. A causa de la distancia que los separa, las cartas se convierten en el espacio virtual en el que se realiza esa pasión.»

tu imagen, si la pintan. / Detrás, detrás, más allá») [SALINAS, 2007: 255]. El poema se convierte entonces en espacio de espera, de búsqueda constante, de revelación y de encuentro.

Ya desde los primeros versos del poemario, Salinas otorga una importancia crucial a la vivencia amorosa porque la entiende como fuente de perfeccionamiento, un camino de ascensión hacia mundos más elevados: el amor difumina los límites de lo real, suspende el avance del tiempo y sumerge al ser humano en un oscuro caos a partir del cual es posible crear un orden nuevo. Así, en *La voz a ti debida*, leemos: («¡Qué gran víspera el mundo! / ¡No había nada hecho!») [SALINAS, 2007: 266]. Esta exclamación de Salinas: «¡No había nada hecho!» Nos da la clave para entender su concepción del amor como una fuerza que construye sobre la base de la destrucción e instaura un enorme caos a partir del cual los enamorados pueden crear esa realidad íntima en la que desean vivir:

Porque cuando ella venga
 Desatada, implacable,
 para llegar a mí,
 murallas, nombres, tiempos,
 se quebrarían todos,
 deshechos, traspasados
 irresistiblemente
 por el gran vendaval
 de su amor, ya presencia.

[SALINAS, 2007: 254]

El amor se describe como un hundimiento, un vendaval o un terremoto que todo lo derroca y que deja sumido al enamorado en un estado de confusión a partir del cual es posible avanzar hacia la creación de una realidad superior. Así pues, Salinas entiende el caos como algo positivo en tanto que es el camino de unión con el ideal, con lo eterno. Salinas se adentra y nos adentra en una atmósfera de agitación amorosa en la que, citando a Olga Costa: «el amor implica un ascender a las cimas, y un descender convulsionado que hace que

se aniquile el mundo habitual en el que se vivía antes de su aparición.» [COSTA, 1969: 54].

Son muchos los versos de *La voz a ti debida* en los que Salinas insiste en este aspecto: («Te conocí en la tormenta/ te conocí, repentina, / en ese desgarramiento brutal/ de tiniebla y luz.») [SALINAS, 2007: 265]; («No pide nada, no/ va a nada, no obedece/ a bocinas, a gritos, / a amenazas. Aplasta/ bajo sus pies ligeros/ la paciencia y el mundo. / Y lo llena de ruinas») [SALINAS, 2007: 269]; («Amor, amor, catástrofe/ ¡Qué hundimiento del mundo! / Un gran horror a techos/ quiebra columnas, tiempos») [SALINAS, 2007: 273]; («¡Que caiga, todo! Ya/ lo siento apenas. Vamos/ a fuerza de besar, / inventando las ruinas/ del mundo.») [SALINAS, 2007: 273]. No son versos catastróficos, sino todo lo contrario, son versos exaltados y luminosos, llenos de esperanza en un renacer.

Las ruinas que el amor deja tras sí serán luego reedificadas por los amantes, que emprenderán juntos un proceso de reconstrucción. Así pues, los enamorados, antes distanciados en el tiempo y en el espacio, pasan a unir sus respectivas individualidades para vivir en una temporalidad esencial presente, un presente eterno que engloba a su vez, dentro de él, pasado y futuro. Por ello, la reconstrucción del mundo nace siempre de un impulso regresivo, es decir, de la necesidad de recuperar el ayer para revivirlo juntos: («El futuro/ se llama ayer. Ayer/ oculto, secretísimo, / que se nos olvidó/ y hay que reconquistar.») [SALINAS, 2007: 273]. Este «hay que reconquistar» resulta clave para entender que, junto a la dimensión violenta y destructiva del amor, hay también una necesidad de construir sobre las ruinas, una voluntad de recuperar y de revivir: («Yo quiero volver donde estuve. / Contigo, volver. / ¡Qué novedad tan inmensa/ eso, volver otra vez, / repetir lo nunca igual/ de aquel asombro infinito.») [SALINAS, 2007: 322].

Los amantes se encuentran en un mundo en blanco, sin límites ni normas, un mundo en el que incluso el tiempo ha sido sometido a los deseos de los enamorados: («El tiempo no tenía/ sospechas de ser él. / Venía a nuestro lado, / sometido y elástico.») [SALINAS, 2007: 275]. El poeta siente la necesidad de recuperar su pasado y de revivirlo junto a ella porque, antes de conocerla, él era un ser incompleto: («El tiempo/ después de dártelo/ no lo quise para nada/

ya, para nada/ lo había querido antes. / Se empezó, se acabó en él.») [SALINAS, 2007: 275]. El milagro se ha producido y el poeta ha conseguido imponerse al angustiante paso del tiempo, acercándose de este modo a lo eterno: («El tiempo se contaba/ apenas por minutos:/ un minuto es un siglo, / una vida, un amor») [SALINAS, 2007: 330].

Dado que la perfección resulta de la unión de ambas individualidades, una vez que se ha producido esta unión los amantes tienen que volver la vista hacia el pasado y reinventarlo juntos, más allá del tiempo y del espacio, más allá de toda norma. Hay que esbozar la realidad y romper los esquemas preexistentes para poder de este modo acceder a lo absoluto, al mundo de la interioridad. Éste es el hundimiento hacia el origen que defiende Salinas, un hundimiento que luego permitirá la ascensión hacia una realidad más plena. En palabras de Olga Costa Viva: «En la descripción del pasado se hace luz el avance hacia el futuro. Hay por lo tanto una proyección hacia el futuro y ese futuro se realiza en forma de un retroceder avanzando hacia el pasado.» [COSTA, 1969: 65].

La amada se describe como la generadora de este nuevo mundo en el que los amantes desean vivir: todo está en la amada y la amada está en todo. Ella es un ser prodigioso, una pastora de milagros, a medio camino entre lo humano y lo divino, que, por sí misma, es capaz de crear un universo entero, dinámico y vital: («Tú vives siempre en tus actos. / Con la punta de tus dedos/ pulsas el mundo, le arrancas/ auroras, triunfos, colores, / alegrías: es tu música. / La vida es lo que tú tocas.») [SALINAS, 2007:253]. Hay versos en los que la sublimación que alcanza la amada es tal, que parece un ser incorpóreo, casi celestial²³⁷: («Cuando me abrazas siento/ que tuve contra el pecho/ un palpitar sin tacto.») [SALINAS, 2007:273].

²³⁷ Citando nuevamente a Olga Costa Viva en su libro titulado *Pedro Salinas frente a la realidad*: «El "Tú" ha sido elevado hasta tocar los límites humanos, habiéndosele concedido como máximo atributo el de ser purificador de la propia esencia del amante.» [COSTA, 1969: 111].

El poeta la sigue, totalmente sometido a su fuerza creadora y deseoso de vivir en ese mundo virgen que ella está creando: («Si me llamas, si/ si me llamas! / Lo dejaría todo, / todo lo tiraría.») [SALINAS, 2007:256]; («A ti debértelo todo/ querría yo. / ¡Qué hermoso el mundo, qué entero/ si todo, besos y luces, y gozo, viniese sólo de ti!») [SALINAS, 2007:284]; («Empújame, lánzame/ desde ti, de tus mejillas, / como en islas de coral, / a navegar, a irme lejos») [SALINAS, 2007:291]. La amada se compara a la totalidad de lo creado, ella es el mundo, por lo que dudar de su amor equivale a dudar de la existencia entera. Por el contrario, la vivencia de su amor supone para el poeta abrazar la creación no sólo en el presente, sino también en su tiempo pasado y futuro: («¡Ay!, cuántas cosas perdidas/ que no se perdieron nunca. / Todas las guardabas tú») [SALINAS, 2007:262].

El yo poético se halla en un estado de total apertura al amor: ansía la revelación de la amada, de ese ser único que le ofrezca una compañía íntima y constante. La intuye, y esto le lleva a buscarla incesantemente: («Si, por detrás de las gentes/ te busco. / No en tu nombre, si lo dicen, / no en tu imagen, si la pintan. / Detrás, detrás, más allá») [SALINAS, 2007: 255]. Encontramos este mismo afán de búsqueda reflejado en los siguientes versos que Juan Ramón Jiménez compone para *La soledad sonora*: («Hoy que te busco en vano por lo amarillo y por/ lo celeste, por lo alegre y por lo vago») [JIMÉNEZ, 2005: 834].

Esta idea está ya muy presente en los versos de Juan Ramón, donde el amor se define como esencia misma de la vida: («Amor, si de la vida eres esencia/ ¿Por qué vienes al mundo una vez sola?») [JIMÉNEZ, 2005: 1345]. En efecto, tanto para Juan Ramón Jiménez como para Pedro Salinas, la vivencia amorosa se relaciona con una voluntad de autorrealización por parte del ser humano: el alma del hombre tiende siempre hacia un ideal prefigurado: busca la perfección, la belleza suma y el conocimiento último. La función del amor es, pues, la de conectar al ser humano con ese ideal soñado; en otras palabras, adorar a la persona amada supone proyectarse en ella e identificar aquellas cualidades a las que la propia alma aspira. Esta idea, constante en Pedro Salinas, está ya muy presente en los versos de Juan Ramón Jiménez: el poeta moguerense entiende el amor como la vía que permite la integración del hombre con la totalidad del universo, y de ahí la necesidad de estar siempre abierto a

este sentimiento. De este modo, en su poemario *Poesía*, leemos: («Dejad las puertas abiertas/ esta noche, por si él/ quiere, esta noche, venir») [JIMÉNEZ, 2005: 589]. Este verso de Jiménez parece latir en este otro de *La voz a ti debida*: («No, no dejéis cerradas/ las puertas esta noche [...] porque cuando ella venga [...]») [SALINAS, 2007: 245].

Los ojos de la amada son, también para ambos poetas, fuente de eterna revelación: evocan un misterio que va más allá del tiempo y de la realidad inmediata, e invitan a emprender un viaje hacia sus adentros. Así, mientras que en *Las hojas verdes* Juan Ramón Jiménez considera que dentro de los ojos de la amada se concentra el alma del mundo, su eterna maravilla: («Ojos que se iban sacando el alma entera con peso/ de mundo entero») [JIMÉNEZ, 2005: 644], y en *Laberinto* se expresa en términos semejantes: («¡Y qué más!, ¡la mirada que abrió la maravilla!» [JIMÉNEZ, 2005: 1275], en *La voz a ti debida* también Salinas anhela adentrarse en los ojos de su amada: («Cuando cierras los ojos/ tus párpados son aire. / Me arrebatan/ me voy contigo, adentro») [SALINAS, 2007: 289].

Esta voluntad de interiorizar el sentimiento amoroso plantea de nuevo el permanente conflicto entre realidad y apariencia: al intuir el yo ideal del ser amado, ambos poetas se encuentran ante la dificultad de tener que descubrir a su amada cuál es su verdadero yo, ese yo trascendente que creen adivinar. Es por ello por lo que, tanto en los versos de Juan Ramón Jiménez como en los de Pedro Salinas, el amor actúa a modo de espejo, un espejo ennoblecedor que descubre a la amada la verdadera hondura de su alma. Los siguientes versos de *La voz a ti debida* reflejan a la perfección este aspecto:

Y al verte en el amor
que yo te tiendo siempre
como espejo ardiendo,
tú reconocerás
un rostro serio, grave,
una desconocida
[SALINAS, 2007: 264]

«Desconocida» ésta es la palabra clave del poema. La amada no se conoce a sí misma porque, en su continuo ir y venir, se ha perdido entre la gente. Es entonces cuando aparece la otra, esa amada alterna que amenaza a la amada auténtica: («Se te está viendo la otra. / Se parece a ti [...] Y como tú eres la frágil, / la apenas siendo, tiernísima, / tú tienes que ser la muerta.») [SALINAS, 2007: 313]. Ella no es sólo su voz: («Lo que eres/ me distrae de lo que dices.») [SALINAS, 2007: 204]; no es esa sonrisa que todos ven: («El que te busque en la vida/ no sabe más que alusiones de ti/ pretextos donde te escondes.») [SALINAS, 2007: 268]; ni tampoco la que se ve reflejada en el espejo: («Distánciamela, espejo.») [SALINAS, 2007: 315]; sino que es mucho más, y de ahí que el poeta la invite a avanzar hacia el descubrimiento de su verdadero yo, un yo que el poeta conoce bien porque le ha sido revelado: («Yo no necesito tiempo/ Para saber cómo eres/ conocerse es el relámpago») [SALINAS, 2007: 268].

La amada debe luchar por alcanzar su esencia guiándose por lo que el amante intuye de ella. El amor se define entonces como un ahondamiento fervoroso en la propia intimidad y en la intimidad de la persona amada, lo cual se traduce en una necesidad de vivirse en el otro. Es entonces cuando los pronombres cobran protagonismo: del yo al tú, del mí al ti, y el nosotros frente a ellos. El potencial transformacional del amor es enorme; se trata, además, de una transformación bidireccional: del amante a la amada, pero también de la amada al amante: («La vida que te imploro, / a ti, la inagotable, / te la alumbró al pedírtela») [SALINAS, 2007: 297]. En este proceso, el diálogo asume una función clave. Tal y como señala Alma de Zubizarreta en su libro titulado *Pedro Salinas: el diálogo creador*. «Para Salinas, el diálogo es la forma de expresión de una relación profunda, relación que implica, dentro de una concepción activista, el hondo compromiso de hacerse en la otra persona, en el tú, y de este modo, hacer a ese tú, o moverlo a hacerse a sí mismo en su relación.» [ZUBIZARRETA, 1969: 30].

La voluntad de Salinas de mirar lo invisible se extrapola, por lo tanto, al ámbito de la relación amorosa: hay que trascender lo anecdótico, lo meramente aparente, para ahondar de este modo en la verdadera esencia de la persona amada: («Por detrás de ti te busco. / No en tu espejo, no en tu letra ni en tu alma.

/ Detrás, más allá.») [SALINAS, 2007: 255]; («Quítate ya los trajes, / las señas, los retratos [...] Te quiero pura, libre, / irreductible: tú.») [SALINAS, 2007: 286]. Éstos últimos versos pertenecen al poema de *La voz a ti debida* que inicia con el verso: («Para vivir no quiero»); en dicho poema, Salinas pone de manifiesto el conflicto que se da entre la realidad externa, esa realidad tangible, física y ostentosa («islas, palacios, torres»); y la realidad íntima que crea el amor, una realidad que se sustenta únicamente sobre los pronombres tú y yo. Es una realidad más alta, más pura, y a la que se llega por medio de un hondo proceso de depuración consistente en ir liberándose, progresivamente, de todo cuando es anecdótico, aparente y superfluo: («Quítate ya los trajes»). En este afán depurativo, reconocemos la impronta que la poética juanramoniana deja sobre los versos de Salinas; hay, en ambos poetas, un firme anhelo de avanzar hacia la verdad más simple, hacia lo más esencial. Pedro Salinas define lo esencial como aquello que permanece, es decir, lo que sobrevive al cambio: («Fatalmente te mudas/ sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad constante del cambiar») [SALINAS, 2007: 258]; («Atravesando todo/ lo que en ti cambia, a lo desnudo a lo perdurable. / [...] haber llegado yo/ al centro puro, inmóvil, de ti misma.») [SALINAS, 2007: 281].

Sin embargo, hay veces en las que el cuerpo se alza a modo de barrera infranqueable y la amada esencial, oculta tras la amada aparente, rehúsa manifestarse: («Pero/ cuando toco tu frente/ con mi frente, te siento/ la amada más distante, / la más última») [SALINAS, 2007: 317]. Es entonces cuando el poeta ve peligrar la eterna unión de las almas, esa unión ideal que va más allá del beso, más allá del contacto físico: («Entre tu verdad más honda/ y yo/ me pones siempre tus besos.») [SALINAS, 2007: 317]. El conflicto entre alma y cuerpo se manifiesta a través de la figura de la amada. Pedro Salinas busca conocer a la amada en su plenitud, quiere penetrar en lo más profundo de su alma, pero el cuerpo presente se impone a modo de barrera infranqueable y dificulta la comunión de los espíritus, su plena unión, que nuevamente sólo es posible a través de la noche y del sueño. No obstante, este afán de trascender lo corporal no puede entenderse como una negación de lo corpóreo por parte del poeta: Salinas no es un autor platonizante, no cree en un mundo áureo donde las almas viven separadas del cuerpo, por esto, aunque en permanente lucha,

cuerpo y alma se integran en su poética. Citando nuevamente a Carlos Feal Deibe:

No, la mujer amada no es negada por el poeta: lo que se niega es la amada corporal, existencial (meramente existencial). Pero no la esencial, que es también la mujer amada, no una amada utópica [...] La realidad verdadera de la mujer amada – muy otra de su realidad corporal-, que Salinas busca ciertamente en el más allá, el detrás de todo, está dentro de ella, no dentro de él: es ella misma (puesto que la esencia es inseparable de la existencia). *Detrás, más allá*, es igual a dentro de ti: tú.

[FEAL: 1971, 157]

La idea de una amada esencial y totalizadora, tantas veces repetida en los versos de Pedro Salinas, está ya muy presente en los versos de Juan Ramón. Así, por ejemplo, en *Estío* advertimos el constante afán del poeta por descubrir la verdadera esencia de la amada y hacer que se corresponda con el ser que él ha idealizado: («Sé que en ti siempre están/ por si yo los buscase, / el ala y el olor, / la luz, el agua, y el aire») [JIMÉNEZ, 2005: 1429].

Juan Ramón, tal y como luego hará Pedro Salinas, se debate constantemente entre la amada aparente, la que percibe a través de sus sentidos, y la amada real, esencial, exacta, pero impenetrable: («¡Impenetrable es tu frente, cual un muro! / Tan cerca de los ojos, ¿cómo retiene preso/ tu pensamiento?») [JIMÉNEZ, 2005: 1049]- leemos en uno de los versos de *Poemas mágicos y dolientes*.

Sin embargo, es importante señalar que hay una importante diferencia entre la concepción que Juan Ramón tiene de la amada esencial y la que tiene Pedro Salinas. Mientras que en los versos del autor de *Eternidades*, el sentimiento de posesión de la persona amada es muy evidente: («Jamás el que te ame/ te amará a ti, mujer, amará a otra; / tú eres tú solamente/ para mí [...] tú, creada por mi alma absorta») [JIMÉNEZ, 2005: 1443], el amor que Salinas proyecta sobre su amada es más altruista: trata de revelar a su amada su mejor yo, la verdadera dimensión de su alma, para que ella la descubra y se enriquezca.

Juan Ramón sabe que el corazón tiende a idealizar al ser amado potenciando sus cualidades y cubriendo sus defectos; así pues, por este engaño del corazón, el amor no se proyecta sobre la persona en su estado presente, sino en su proyección futura. Es por eso por lo que el poeta no teme que su amada le abandone por otro, ya que tiene la certeza de que nadie será capaz de verla y amarla tal y como él la ve y la ama, ni siquiera ella misma: («No me importa que ames/ o que te amen, / pues lo que yo adoro/ en ti tú no lo sabes, alma, / ni lo saben los otros. / Jamás te has visto, nunca/ te verán, cual mis ojos/ te vieron y te ven.») [JIMÉNEZ, 2005: 1448]. De este modo, por más que la unión se rompa y que la amada lo abandone, ella no dejará nunca de ser suya: («Los dos fuimos uno, / en mí han quedado. Tú has seguido siendo/ sola nada») [JIMÉNEZ, 2005: 1458].

También en Salinas advertimos esta voluntad de interiorizar la vivencia amorosa: («Tengo que vivirlo dentro/ me lo tengo que soñar») [SALINAS, 2007: 257], pero él nunca despoja a la amada de su yo esencial, sino al contrario: («Y entonces tú/ en su busca vendrías, a lo alto. / Para llegar a él/ subida sobre ti») [SALINAS, 2007: 302]. El amor es una fuerza ennoblecedora, por lo que no hay lugar ni para el egoísmo ni para el rencor. Lo realmente importante para Salinas es el hecho de poder ofrecer a su amada un ideal de vida, un motivo de plenitud espiritual: («Ese es tu sino: vivirte. / No hagas nada. / Tu obra eres tú, nada más.») [SALINAS, 2007: 238].

El autor de *La voz a ti debida* dirige todos sus esfuerzos hacia el descubrimiento del yo verdadero de la enamorada, su yo esencial: el poeta lo intuye y trata de mostrárselo a su amada para que también ella sea consciente de su verdadera dimensión. Salinas oscila entre sombra y cuerpo en un continuo vaivén errante: («de los cuerpos a las sombras, / de lo imposible a los labios/ sin parar, sin saber nunca/ si es alma de carne o sombra/ de cuerpo lo que besamos») [SALINAS, 2007: 334]. Hay momentos en los que el peso de la amada ideal es tal, que acaba convirtiéndose en un ser incorpóreo, pura ensoñación fantasiosa: («Cuando me abrazas siento/ que tuve contra el pecho/ un palpar sin tacto») [SALINAS, 2007: 307]; («Yo vivo/ de sombras, entre sombras/ de carne tibia, bella, / con tus ojos, con tu cuerpo, / tus besos, sí, con todo/ lo tuyo pero sin tú») [SALINAS, 2007: 312]. Tal es así, que el poeta llega a

dudar de la verdadera existencia de la amada: («Y estoy abrazado a ti/ sin preguntarte, de miedo/ a que no sea verdad/ que tú vives y que me quieres.») [SALINAS, 2007: 300].

Advertimos la influencia de la teoría neoplatonizante en este afán del poeta por acceder a la esencia misma de la amada, a su idea:

Ansia
 de irse dejando atrás,
 anécdotas, vestidos y caricias,
 de llegar,
 atravesando todo
 a lo que en ti cambia,
 a lo desnudo y a lo perdurable.
 (...)
 haber llegado yo
 al centro puro, inmóvil, de ti misma.
 Y verte cómo cambias
 -y lo llamas vivir-
 en todo, en todo, sí
 menos en mí, donde te sobrevives.
 [SALINAS, 2007: 281].

Pedro Salinas sabe que el único modo de alcanzar una vivencia íntima del amor es accediendo a la esencia misma de la persona amada y llevarla hasta lo más profundo del propio ser. No obstante, este afán de trascendencia no implica la negación de lo corpóreo, sino todo lo contrario; Salinas considera que, paralelamente a la unión íntima de las almas y fusión de los espíritus, hay que llegar también a la unión de los cuerpos. Así pues, no podemos considerar a Salinas como un autor platonizante porque, en sus versos, la sensualidad está también muy presente.

Salinas es platónico en cuanto a la intelectualización del sentimiento amoroso y en cuanto al deseo de llegar a la amada pura y conceptual, pero ello no supone necesariamente una negación de la realidad física de la amada. En efecto, son muchos los versos de *La voz a ti debida* en los que se afirma por completo la presencia tangible del cuerpo y los enamorados abrazan las sombras que ambos forjaron y les otorgan corporeidad: («mientras las estrechamos/ ávidamente entre los cuerpos nuestros/ donde encuentren su pasto y su reposo») [SALINAS, 2007: 336].

El poeta desea la unión física con la amada, es el suyo un amor carnal y sensual, y esto le lleva a afirmar abiertamente la tangibilidad del cuerpo, la presencia física. Así pues, el poeta oscila entre sombra y cuerpo en un continuo vaivén errante: («de los cuerpos a las sombras, / de lo imposible a los labios/ sin parar, sin saber nunca/ si es alma de carne o sombra/ de cuerpo lo que besamos») [SALINAS, 2007: 334]. De todo ello, debemos concluir que, si bien es cierto que el peso del ideal es muy fuerte en los versos de Salinas, no lo es menos el peso de la amada real, la amada tangible, la de cuerpo y alma.

o Unión de las almas a través del sueño

Pedro Salinas, siguiendo la senda de Gustavo Adolfo Bécquer y de Juan Ramón Jiménez, otorga al mundo de lo onírico una gran importancia²³⁸. Dichos autores, tienen en común un mismo instinto de exploración que se concreta en un afán por indagar en la dimensión oculta de lo real, ya que es allí donde se encuentra la verdadera esencia de la poesía. Por lo tanto, la grandeza de la poesía radica en que les permite establecer puentes o conexiones entre la

²³⁸ Asimismo, cabe advertir la influencia de la tradición mística española en esta concepción del sueño y de la noche como posible vía de unión con el ser amado. San Juan de la Cruz ha sido justamente llamado el Místico de las Noches porque la noche es un símbolo crucial en su poética. Célebre es su poema «Noche oscura» donde, a través de la oscuridad de la noche, el alma purificada logra trascender los sentidos y el intelecto y consigue la unión con el ideal amado. Esa *noche oscura del alma* aparece referida en uno de los versos de las *Rimas* de Bécquer, donde leemos: («¡Ay en la noche oscura de mi alma/ ¡Cuándo amanecerá!»).

realidad interior -sentida e intuita- y la realidad exterior -sensible y concreta. Así pues, nuestros poetas tienen conciencia de estar ante dos realidades paralelas y ciertamente distantes, y la conciencia de esta separación se convierte en el incentivo necesario para aventurarse hacia la creación poética, que se les presenta como vehículo de conocimiento del mundo y de autoconocimiento.

La tentativa de penetrar en la dimensión trascendente de la realidad se lleva a cabo a través del sueño en tanto que soñar permite al hombre desasirse de los límites impuestos por la materia porque la oscuridad de la noche difumina los límites de lo real y lo sumerge todo en vaguedades e inconcreciones. En palabras de Concha Zardoya: «En La voz a ti debida, vemos cómo se inhibe Salinas de lo inmediato para ver más allá, más lejos o más atrás, deseando absorber o ser absorbido por esa otra realidad») [op.cit.: Debicki, 1967: 75].

Tal y como advierte Jorge Guillén en su ensayo titulado «Bécquer o lo inefable soñado», la importancia que concede Bécquer al sueño como vía de acceso a la realidad profunda de la vida se debe, en gran medida, a la influencia que sobre él ejercieron los poetas idealistas alemanes de finales del siglo XVIII, quienes proclamaban el valor primordial de los sueños como medio de conocimiento. La filosofía idealista, señala Guillén, no se atreve a postular la equivalencia directa entre el mundo soñado y el mundo real, pero sí que señala la estrecha conexión que existe entre el alma cuando sueña y la dimensión espiritual y poética de la vida. Guillén hace referencia a Hoffmann²³⁹, quien

²³⁹ Tal y como advierte David Roas [2009: 8-12] en su artículo titulado «La metamorfosis de arlequín: Hoffmann y los lectores españoles», publicado en el monográfico sobre Romanticismo alemán en las letras españolas, revista *Ínsula* [751-752]: «La llegada de la obra de Hoffmann a España corre pareja a la aparición y desarrollo del género fantástico en nuestra literatura. Ello se debe a la positiva recepción que tuvo en Francia, donde alcanzó gran fama durante el periodo romántico [...] Hoffmann se convirtió en un autor de moda gracias a la revolución que planteaban sus relatos en relación al tratamiento literario de lo sobrenatural» y, en cuanto a la recepción de Hoffmann en España advierte que: «Si bien la influencia directa de Hoffmann sobre los escritores españoles que cultivaron lo fantástico no se notará hasta bien entrada la segunda mitad de siglo, durante el periodo romántico se publican algunas muestras muy interesantes de lo fantástico hoffmanniano [...] Por ello, si bien no son muchos los relatos que evidencian el influjo del estilo hoffmanniano durante la primera mitad del siglo XIX, su verdadero y decisivo impacto afectó directamente a la popularización, consumo y cultivo de lo fantástico en España, que se convirtió en una verdadera moda a partir del momento en que Hoffmann empezó a ser leído y traducido».

consideraba que, a través de los sueños, el hombre podía entrar en comunicación con el alma del mundo, esto es, con el principio espiritual de las cosas.

En este sentido, Bécquer se presenta como continuador de la filosofía idealista en tanto que considera que el estado de ensoñación o de semivigilia posibilita el acceso a la dimensión profunda de lo real. Asimismo, coincide con Charles Nodier²⁴⁰, quien afirmó que «El ensueño no es sólo el más poderoso estado del pensamiento sino el más lúcido».

Pedro Salinas bien podría asumir como propia la siguiente frase referida al sueño que Gustavo Adolfo Bécquer escribe en su leyenda titulada *Entre sueños*: «Cuando la materia duerme, el espíritu vela». En *La voz a ti debida* son constantes las referencias al mundo de lo onírico ya que el sueño de los enamorados se descubre como el mejor medio para interiorizar la vivencia amorosa y acceder a ese mundo introspectivo que crean los enamorados: («Tengo que vivirlo dentro, / me lo tengo que soñar. / Quitar el color, el número») [SALINAS, 2007: 256].

No obstante, para Salinas el sueño no es sólo vía de introspección o de conocimiento interior, sino que es también vía de unión. Son numerosos los poemas que aluden a esta unión íntima de los amantes por medio del sueño. Algunos ejemplos: («Cuando cierras los ojos/ tus párpados son aire. / Me arrebatan:/ me voy contigo, adentro.») [SALINAS, 2007: 289]. En *La Voz a ti debida*, el sueño cobra una importancia crucial porque es el medio de unión de las almas, que quedan al fin libres de los límites impuestos por la materia. Es precisamente este afán de unión ideal por parte del poeta lo que lleva a muchos críticos, entre ellos Leo Spitzer, a afirmar que la amada de los versos de *La voz a ti debida* es una amada que, lejos de ser real, es puramente conceptual. Esta teoría del conceptismo interior defendida por Spitzer carece hoy en día de

²⁴⁰ Jean Charles Emmanuel Nodier (Besançon, 29 de abril de 1780- París, 27 de enero de 1844). Fue un prolífico escritor, traductor y bibliotecario francés conocido, sobre todo, por sus relatos de género fantástico dedicados al terror y a lo sobrenatural. Es considerado como uno de los principales promotores del Romanticismo en Francia.

validez, ya que el propio poeta reconoció el alto grado de confesionalidad de sus poemas, todos ellos inspirados y generados a partir de una experiencia real y de una mujer concreta.²⁴¹ Así pues, Salinas no imagina a una mujer ideal, sino que trata de revivir en su interior el perfil concreto de esa amada real que se define a través de sus gestos, sus palabras y sus acciones.

Dado que soñar supone para el poeta acceder al mundo íntimo de la amada, el despertar del sueño implica una despedida: («Te abrazo por vez última/ eso es abrir los ojos.») [SALINAS, 2007: 286]. Es un abrazo ferviente, lleno de miedo a la separación, a la constante condena del tiempo. En efecto, el temor al abandono – o mejor dicho la certeza de que inevitablemente este llegará - está ya presente en algunos de los versos de *La voz a ti debida*: («Cuando te vayas/ retornaré a ese sordo/ mundo, sin diferencias, / del gramo, de la gota, / en el agua, en el peso») [SALINAS, 2007: 326].

²⁴¹ El epistolario del autor no deja lugar a dudas respecto a ello. Son numerosas las cartas que Salinas dirige a Katherine Whitmore en las que el poeta reconoce abiertamente que es ella la inspiradora de todas sus composiciones. Así, en la carta fechada el 24 de enero de 1934, Salinas advierte que *La voz a ti debida* es más que un poemario: « No es un libro: es una prenda, una señal material, una memoria, una promesa del amor de nuestras vidas [...] No es poesía, solo, no es literatura, no, es vida, vida vivida, y ni críticos, ni historias, ni años, podrán jamás juzgar mejor que la criatura por quien esa vida fue vivida, a cuyo lado fue vivida» [441]; asimismo, en la carta firmada el 14 de marzo de 1934, el poeta advierte con comicidad que: «Todos los críticos dicen que el libro es muy humano y la gente se inclina a relacionarlo con alguien. No lo preguntan, claro, por discreción, pero se nota como una interrogación tácita. Miran alrededor buscando la protagonista. Y al no encontrarla calculo que se aumentará mi carácter misterioso [...] Ay, mi Katherine, la verdad es que todo el mundo sin conocerte te siente» [456]; en la que escribe el 20 de ese mismo mes Salinas reconoce que sólo es capaz de entender su poesía «indisolublemente ligada a mi experiencia amorosa» [462]; en la que escribe el 2 de abril de 1934, el poeta hace referencia al estilo dialogal de sus composiciones y señala que: «Calificas mis versos de sencillísimos y así los escribí: muchos de nuestros poemas, ¿sabes?, no son poemas pensados ni elaborados: son poemas *hablados* que brotan como al hablar, no solo en su necesidad, sino en ir dirigidos a una persona. Tú habrás observado, alma, cómo son formas de un diálogo en el que tú eres la interlocutora. Y por esto parecen tan sencillos» [466]. Pero no sólo tras *La voz a ti debida* subyace la historia personal del autor, su vivencia amorosa se refleja también en los dos poemarios siguientes. Así, en la carta fechada el 28 de junio de 1936 Salinas habla a Katherine de *Razón de amor* y advierte que este poemario es aún más íntimo que el primero porque «Todos los poemas de este libro han sido escritos en un estado de colaboración total, de togetherness de alma [...] Mi libro podrá ser mirado por la gente como *poesía*, *arte*, etc. Para mí es solo, y solo quiere ser, vida nuestra, y su fin, en mi alma, solo es elevar, vigorizar, aclarar, nuestra vida» [507]. Citaremos un último ejemplo, en la carta fechada el 3 de junio de 1938 leemos: «¡Cuánto me alegro de deber mi mejor poesía no a mí, no a mi invención individual, sino en tu colaboración inspiradora! Nunca estaré solo en mi poesía. Volveré los ojos a ti. Y tú vuélvete a ti misma, mírate y piensa que esos ojos han hecho nacer lo que sin ti no habría nacido jamás» [659].

o Amor como eterna despedida

La trágica conciencia de que este amor, pese a su grandeza y autenticidad, será transitorio, empieza a manifestarse en los versos de *Razón de amor*, poemario que Salinas publica en 1936, y alcanza su máxima expresión en *Largo lamento*. Así, en uno de los poemas más conocidos de *Razón de amor*, Salinas escribe: («¿Serás, amor/ un largo adiós, que no se acaba? / Vivir, desde el principio, es separarse») [SALINAS, 2007: 341]. El autor asume la certeza de que la vida humana acaba siempre en soledad, por lo que amar es sólo: («El retraso milagroso de su término mismo») [SALINAS, 2007: 341]. Esta concepción del amor como una larga despedida es una proyección directa de la lírica de Juan Ramón Jiménez en su visión del existir como algo siempre transitorio. Si bien es cierto que en los versos salinianos no advertimos esta preocupación metafísica tan propia de Juan Ramón, el autor madrileño poetiza constantemente sobre la fugacidad de lo humano²⁴²:

No, nunca está el amor.
 Va, viene, quiere estar
 Donde estaba o estuvo.
 Planta su pie en la tierra,
 en el pecho; se vuela
 y se posa o se clava
 [SALINAS, 2007: 369]

²⁴² El pensamiento de Heidegger está muy presente en esta concepción trágica sobre el fin de la vida. El filósofo alemán considera que el hombre es un ser para la muerte; es decir, no sólo destinado a morir, sino muriéndose permanentemente. Así pues, lo realmente determinante no es la muerte última, sino la muerte cotidiana.

En los poemas de *Razón de amor* - último libro que el autor publica en España-, el tono dialogal y entusiasta de *La voz a ti debida* deja paso a un tono mucho más reflexivo, casi filosófico, que recuerda a la ratio amorosa medieval. Tal y como advierte Francisco José Cirre, ambos poemarios pueden considerarse como un poema monotemático porque: «el intento de establecer una distinción entre *La voz a ti debida* y *Razón de amor* habríamos de basarlo en un solo detalle: la tónica espontánea e impulsiva que predomina en aquella y la inclinación reflexiva que informa ésta. En verdad son el anverso y reverso de la misma medalla» [CIRRE, 1982: 107-108]. Así pues, en *Razón de amor*: «junto a la evolución personal, surge un cierto afán analítico que pretende determinar el grado de entrega mutua e identificación con el otro a que los amantes se obligan.» [CIRRE, 1982: 99]

Pese a este tono más reflexivo, en los versos de *Razón de amor* Salinas todavía mantiene viva la esperanza en el sentimiento amoroso. En cierto sentido, es precisamente el miedo a la despedida final lo que lleva al poeta a amar más intensamente. Por lo tanto, en este poemario no hay abatimiento, sino vivencia plena y entusiasta del momento. El siguiente poema es buen ejemplo de ello:

llega, fuerte, tan hondo
 que, aunque vuele y se huya
 a buscar otros cambios,
 a ungir a nuevos seres,
 decimos: amor mío.
 A su fugacidad,
 con el alma del alma,
 la llamamos lo eterno.
 [SALINAS, 2007: 369]

Los enamorados no han perdido aún su comunicación íntima porque la ausencia de la amada lleva al poeta a vivir en un estado de felicidad potencial: la imagina, la espera, la recuerda...

Andas hacia mí,
 y tus pasos se sienten
 siempre de estar viniendo
 por la ausencia, ese largo
 rodeo
 que das para volver.
 Se te vio en tu marchar
 el revés: tu venida,
 vibrante en el adiós
 [SALINAS, 2007: 369]

Así pues, del mismo modo que la felicidad es inseparable a la desgracia, la presencia y la ausencia son también dos caras de la misma moneda. Como si de un magistral juego de espejos se tratara, el mundo, para Salinas, tiene su fundamento en el diálogo de fuerzas opuestas: la luz y la oscuridad, la felicidad y la desgracia, la construcción y la destrucción, lo carnal y lo espiritualidad, la presencia y la ausencia, la búsqueda y el encuentro, la vigilia y el sueño, etc. Sólo el diálogo poético tiene la capacidad de armonizar este juego de conceptos que mantiene viva la tensión del mundo. Así pues, Salinas, tal y como hiciera Juan Ramón, se vale de la poesía para equilibrar estos dualismos y tratar de descubrir las analogías misteriosas y profundas que subyacen tras lo real aparente. Basilio de Pablos, refiriéndose a la poesía juanramoniana, escribe unas palabras que también podían aplicarse a los versos salinianos: «No hay un espíritu reflexivo que no piense con frecuencia en su flaqueza ontológica y en la lucha terrible entre el ideal del hombre y la realidad concreta, entre la luz y las sombras, entre la ley y la dicha, entre lo eterno y el tiempo, entre la vida y la muerte.» [DE PABLOS, 1965: 16].

En los versos de *Razón de amor* es donde mejor advertimos que el proceso de ahondamiento en el mundo del origen que Salinas describe en *La voz a ti debida* no resulta sencillo, sino todo lo contrario: es un proceso doloroso y con tintes catastróficos. Amar y sufrir, todo es uno. El amor va más allá de la existencia, la precede, es esencia viva; por el contrario, el cuerpo es mortal,

genera tormento porque es fuente de dolor. Nos adentramos nuevamente en el conflicto entre esencia y materia²⁴³ que tan presente está en la poética saliniana. Asimismo, el sufrimiento que produce el amor se deriva precisamente de la imposibilidad de poseer de forma plena a la persona amada: («La quiero/ para soltarla, solamente. / No tengo cárcel para ti en mi ser») [SALINAS, 2007: 385]. Este sufrimiento no hace más que acrecentar el amor y otorgarle autenticidad: («No quiero que te vayas, / dolor, última forma de amar [...] Y mientras yo te sienta/ tú me serás, dolor, / la prueba de otra vida/ en que no me dolías.») [SALINAS, 2007: 327]. Las reminiscencias petrarquistas son evidentes en tanto que Salinas entiende el dolor como un medio para llegar a ese estado de plenitud espiritual que tanto desea.

No obstante, pese a esta fuerte conciencia del dolor que supone amar, Salinas se mantiene firme en su deseo de llegar a la trasrealidad del amor, esa realidad milagrosa donde cuerpo y espíritu se funden y confunden: («Porque un sueño sólo es sueño/ verdadero/ cuando en materia mortal/ se desensueña y encarna²⁴⁴») [SALINAS, 2007: 345]. En palabras de Olga Costa Viva: «El mundo prenatal, original, mundo de las sombras, ha de comprenderse también como un revés del mundo de la luz [...] Todo está fundido e indiferenciado, sin desdoblamiento, sin tú ni yo, pero al mismo tiempo en la mano y en la mirada. Por eso el mundo prenatal es tanto la intuición que de él tiene el poeta, como su nostalgia desde la realidad que se vive») [SALINAS, 1969: 139].

Esa ventana que comunica el mundo interior con el mundo exterior, a la que el autor se refiere ya desde sus primeros poemarios -y que tan presente está también en los versos de Juan Ramón Jiménez- está finalmente abierta de par

²⁴³ En los versos salinianos el conflicto entre la materia y el espíritu se plantea también como una antinomia entre fuerzas verticales y horizontales que se presentan en lucha continua. Algunos ejemplos: («Y súbita, de pronto, / porque sí, la alegría. / Sola, porque ella quiso, / vino. Tan vertical») [SALINAS, 2007:260]; («Ponte en pie, afirma la recta/ voluntad simple de ser/ pura virgen vertical.») [SALINAS, 2007: 283]; («Las verticales, / entran a trabajar, / sin un desmayo, en reglas») [SALINAS, 2007:286-287]; («Horizontal, sí, te quiero. / Mírale la cara al cielo, / de cara. ») [SALINAS, 2007: 290].

²⁴⁴ En estos versos, Salinas juega magistralmente con el doble sentido de la palabra sueño: por un lado, vemos el sueño como anhelo natural del ser humano hacia un estado de perfección ideal y, por otro, el discurrir de imágenes mientras se duerme.

en par: («Ya está la ventana abierta. / Tenía que ser así/ el día [...] Y el mundo es hoy como es hoy/ porque lo querías tú/ porque anoche lo quisimos») [SALINAS, 2007:340]. Carlos Feal Deibe, al analizar este poema, escribe: «Es el amor quien crea el día (la vida). Sin amor, lo hemos visto (y lo veremos más aún), los seres no son sino sombras, y el dominio de las sombras es la noche. Sólo si esa noche es una noche de amor, puede salir de ella el día.» [FEAL: 1971, 114].

A pesar de que son muchas las adversidades que tienen que afrontar, los amantes siguen fieles en su lucha por construir esa realidad íntima en la que poder vivir libremente y sin impedimentos su amor: («Y sin saber lo que hicieron, / los amantes/ echan a andar por su obra, / que parece un día más») [SALINAS, 2007:340]. El mundo, la creación entera, se somete plenamente a los deseos de los amantes: («El mundo se nos acerca/ a pedirnos que le hagamos/ felices con nuestra dicha») [SALINAS, 2007: 396]. Todo se vivifica y queda humanizado gracias al impulso de los enamorados: («Leyes antiguas del mundo, / ser de roca, ser de agua, / indiferentes, / se rompen porque las cosas/ quieren vivirse también/ en la ley de ser felices.») [SALINAS, 2007: 396].

Son muchos los versos de *Razón de amor* que ponen de manifiesto esta condición del amor como una fuerza irreprimible de la que los enamorados no pueden -ni quieren- liberarse: («Lo que queremos nos quiere/ aunque no quiera querernos. / Nos dice que no y que no, / pero hay que seguir queriéndolo») [SALINAS, 2007: 356]. Por ello, los poemas de *Razón de amor* son poemas luminosos en los que Salinas expresa su gozo fruto de la certeza de que su amor es correspondido. La felicidad, antes sólo presentida, es ahora inminente, plena y tangible: («Y una boca que dice:/ “Yo soy feliz, yo, yo”/ dos seres lado a lado, / por besarse, besándose, besados») [SALINAS, 2007: 415].

El último poemario que compone la trilogía amorosa saliniana es *Largo lamento*²⁴⁵. Como el propio título²⁴⁶ del poemario indica, se trata de un largo lamento puesto en boca del enamorado. La magia del enamoramiento ha desaparecido y entre los enamorados se ha impuesto la distancia. De nada sirven ya las últimas imploraciones del enamorado: («Por eso yo te pido que vayamos/ por este mundo con las manos juntas») [SALINAS, 2007: 451]; ni tampoco sus reproches camuflados de amarga ironía: («No hay un amor ni un cuento/ que no tengan buen fin. Y si parece/ que acaban mal es porque no sabemos/ contar, amar, hasta el final dichoso») [SALINAS, 2007: 450]; («¡Qué olvidadas se sienten las palabras/ que decían que nunca olvidaríamos! / Cuando me olvidas, di:/ ¿Te acuerdas, por lo menos, del olvido?») [SALINAS, 2007: 461].

El enamorado culpa a la amada por el hecho de no haber sabido serle fiel en la distancia: («Si tú te equivocaste alguna noche/ bailando con algunas realidades/ tan sólo porque estaban a tu lado/ es por no serme fiel con la mirada. / Yo estaba allí.») [SALINAS, 2007: 461]. Tal y como el propio poeta temía, ella ha acabado sucumbiendo los atractivos de la vida social de ese mundo exterior, lleno de ruido y de luces, del cual él no podía participar: («No te me escapes nunca en los salones/ adonde sueles ir algunas noches.») [SALINAS, 2007: 451].

Todos los poemas de *Largo lamento* versan sobre el recuerdo, la memoria, la evocación de la amada, la añoranza, etc. En este sentido, las resonancias juanramonianas resultan evidentes. Por vez primera, se impone en la poesía de Salinas ese tono melancólico tan característico de la lírica de su maestro: («Y como era muy tarde/ me despedí del fondo de tus ojos/ y me marché a buscarte en el olvido») [SALINAS, 2007: 468].

²⁴⁵ Tal y como advierte José Francisco Cirre en su libro *El mundo lírico de Pedro Salinas*, fue la hija del poeta, Soledad Salinas de Marichal, quien se ocupó de reunir las composiciones de Salinas que habían permanecido inéditas y las agrupó bajo el título de *Largo lamento*. Anteriormente, algunos de los poemas se habían publicado con el título *Volverse sombra y otros poemas* (Milán, All'Insegna del Pesce d'Oro: 1957).

²⁴⁶ Jorge Guillén, en el prefacio a la edición de 1971 de las poesías completas de Pedro Salinas, indica que el título del libro proviene de un verso de Gustavo Adolfo Bécquer: («largo lamento del ronco viento»).

Tras el abandono de la amada, el poeta queda sumido en un estado de pesimismo tan hondo que le lleva a desconfiar de todo cuanto le rodea. El primer poema del libro ya evidencia este desengaño y marca cuál será el tono preponderante del poemario: («Hay que tener cuidado, mucho cuidado: el mundo/ está muy débil, hoy, / y este día es el punto/ más frágil de la vida») [SALINAS, 2007: 431]. No podemos obviar el hecho de que el fracaso amoroso coincide cronológicamente con la experiencia del exilio y del destierro, por lo que asoma ya, en los versos de *Largo lamento*, ese mundo hostil que veremos reflejado en la última etapa de la poesía del autor, sobre todo en los versos de *Todo más claro* (1949): un mundo algunas veces temible, lleno de rabia, y otras veces frágil y tembloroso, como si fuese a romperse. La principal amenaza del mundo, su mayor condena, es también su salvación: («Vigilar, sobre todo, / a ella, a la aterradora/ fuerza y beldad del mundo:/ amor, amor, amor») [SALINAS, 2007: 432].

El poeta se siente indefenso y extraviado ante este mundo que frágil que amenaza con estallar: («Y busco y busco sobre todo, allí, / donde debía yo de estar si no recuerdo mal/ antes de mi extravío») [SALINAS, 2007: 467]. Su desencanto con el mundo y con la humanidad anticipa la crisis existencial que veremos reflejada en *El Contemplado* y en *Todo más claro*, al tiempo que pone de manifiesto la soledad radical del hombre y su necesidad de reafirmar su inocencia frente al desengaño, la barbarie y el dolor sin fin que supone vivir: («Un pájaro enjaulado me lo dijo:/ el daño que hace el hombre a tantos pájaros/ porque su canto es dulce/ se llama jaula») [SALINAS, 2007: 479]. Asimismo, en los versos de *Largo lamento* Salinas plantea ya la reflexión filosófica sobre la muerte y la temporalidad -la necesidad de avanzar hacia un presente esencial- que tan presente estará en su última etapa poética. Desde esta perspectiva, como bien advierte M.^a Luisa Sotelo Vázquez en su ensayo titulado «En torno a *Largo lamento*: poesía y realidad en Pedro Salinas»: «*Largo lamento*, si bien es un libro puente entre la segunda y la tercera época poética, sin embargo, en muchos aspectos -el tratamiento de la realidad, el tema del mal- estaría más cerca de *Todo más claro* que de *La voz a ti debida*.» [SOTELO, 1998: 90].

Los enamorados, que antes caminaban a la par, ahora emprenden dos caminos diferentes -aunque a veces pueden ser convergentes-: («Dame siempre

la mano/ cuando nos encontremos en un tren [...] Si me la aprietas mucho/ en seguida se sabe dónde vas tú y dónde voy yo») [SALINAS, 2007: 445]. Un muro se ha interpuesto entre las dos individualidades y la constatación de esta distancia, ese no poder escucharse ni poder verse, provoca en el poeta un hondo sentimiento de tristeza que le lleva a querer desprenderse de su ser corpóreo para volverse sombra y así poder acompañar a la amada: («Las almas de las sombras/ lo único ya que piden a lo amado/ es irlo acompañando [...] Volverme sombra, sí, / porque la sombra no hace nunca daño») [SALINAS, 2007: 483]. De esos amantes que se lanzaban enérgicos hacia la construcción de un mundo nuevo, ya sólo queda el recuerdo: («Me cogiste la mano, / subimos a los últimos/ pisos del arrebató») [SALINAS, 2007: 435].

Si en los versos de *La voz a ti debida* y *Razón de amor* el poeta incitaba a la amada a adentrarse en la aventura imaginativa y azarosa que supone amar, ahora ambos se esconden para esperar, desde el silencio y la oscuridad, que se cumpla ese milagro al que el poeta se refería en los versos de *Razón de amor* cuando describía el amor como: «el retraso milagroso de su término mismo»: («Por ti creo/ en la vida que está siempre queriendo/ volverse hacia sí misma, hacia la vida./ Por ti creo/ en la resurrección, más que en la muerte») [SALINAS, 2007: 471].

El naufragio de su amor es ya inevitable, por lo que la única salvación posible es esperar en silencio para engañar al tiempo y a la inevitable despedida: («Sólo/ una trémula espera, / un respiro secreto, / una fe sin señales, / van a poder salvar/ hoy, / la gran fragilidad/ de este mundo») [SALINAS, 2007: 433]; («que un amor debe estarse quizá quieto, muy quieto,/ soltar las falsas alas de la prisa,/ y derrotar así su propia muerte») [SALINAS, 2007: 484]. En este sentido, el destino trágico del amor se debe a que es la pasión la que causa su propia muerte: («Y, sobre todo, nunca, / nunca agradeceremos/ bastante a tu belleza/ el habernos liberado/ de tu misma belleza») [SALINAS, 2007: 438].

En su intento por superar el profundo dolor que provoca la pérdida del amor, Salinas se refugia en la idea de que su amor no ha sido en vano porque, lo que ha vivido junto a su amada, pasará a formar parte de esta larga cadena de la que todos los amantes participan. Ruth Katz, en su ensayo titulado *Largo*

*lamento: el guardián de la memoria*²⁴⁷, advierte con gran acierto la influencia que la teoría del poeta romántico Percy Shelley -tan conocido y admirado por Salinas- tiene sobre esta idea expresada por Salinas. Shelley, refiriéndose a la poesía, sostiene que todos los poemas se vinculan entre sí porque son episodios de un único gran poema. Salinas hará suya esta idea al considerar que su amor es un eslabón más de ese único gran amor que rige el mundo.

Por lo tanto, el tono elegíaco del poemario se debe, como bien señala Montserrat Escartín, a que: «En este libro asistimos al final de una relación, pero no del amor: el nuevo modo de concebirlo, fruto de la evolución personal del poeta, nos permitirá entender la futura trayectoria de su lírica.» [ESCARTÍN, 2007: 38].

El abandono de la amada, presagiado ya en los dos anteriores poemarios, ha dejado al poeta sumido en una profunda soledad. Estamos ante un libro lleno de dolor, tristeza y melancolía que, sin embargo, contiene algunos de los más bellos poemas escritos por Salinas. Ello se debe a que Salinas abandona el tono marcadamente reflexivo de *Razón de amor* y se vale del dolor para desnudar su sentimiento. No obstante, el poeta evita en todo momento caer en el patetismo, por lo que estamos ante un sufrimiento contenido, camuflado entre el sarcasmo y la ironía. En palabras de Francisco J. Díaz de Castro: «No hay propiamente desbordamiento sentimental en este libro. La ironía, la sencillez del lenguaje y el conceptismo amoroso establecen la distancia mínima para que el poema como estructura consiga saltar al otro lado de la estructura sentimental» [DÍAZ DE CASTRO, 1995: 93].

En *Largo lamento* asistimos a la muerte del amor y, por consiguiente, a la muerte de un sueño, y es precisamente el sufrimiento que se deriva de esta pérdida lo que confiere autenticidad al sentimiento del poeta: («Por ti he asistido, porque lo quisiste, / al morir de un sueño. / Poco a poco se muere») [SALINAS, 2007: 471]. Los versos recién citados pertenecen al poema que

²⁴⁷ Esta ponencia fue publicada en inglés, en una versión más amplia, en la revista *Hispanófila* (septiembre, 1998).

significativamente lleva por título «Muerte del sueño», un poema bellísimo en el que nuestro autor describe la lenta agonía de su amor.

Todos quienes han amado y han sufrido pueden reconocerse en los versos de *Largo lamento* porque, citando a Rosa Navarro Durán: «asoma en los versos de Salinas lo cotidiano, la experiencia diaria que no se clasifica tradicionalmente como “poética” (pero que lo es, es realidad)» [DURÁN,1998: 80].

Así pues, los versos de *Largo lamento* desmienten ya por completo la teoría de Spitzer según la cual la amada saliniana es puramente esencial, un concepto puro que sólo existe en la mente del poeta. El célebre hispanista consideraba que, más que de la amada, los versos salinianos trataban del propio amante y de su deseo por alcanzar la representación ideal del sentimiento amoroso. Sin embargo, nada más lejos de la realidad: estamos ante una amada real que se describe en función de su risa, de sus gestos, de su tacto, del movimiento de su cuerpo al caminar; de su elegancia, su modo de vestir y su absoluta determinación («Y que no hay fábula/ más hermosa que un ser cuando camina/ derecho a lo que quiere») [SALINAS, 2007: 442]. Citando nuevamente a Rosa Navarro: «El gesto convierte en familiar lo que dice el poeta, y por detrás de él aparece su idea, la abstracción, que queda despojada de su carácter de inefable» [DURÁN,1998: 83]. M.^a Luisa Sotelo Vázquez, en su ensayo «En torno a *Largo lamento*: poesía y realidad en Pedro Salinas», se pronuncia en el mismo sentido:

Habitualmente se insiste -a veces en demasía- en el carácter eminentemente intelectual de la poesía de Pedro Salinas. Y si bien es cierto que desde *Presagios* (1924), pero, sobre todo, en los libros considerados capitales, *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936) hay un proceso continuo y creciente de idealización, dicho proceso parte siempre de una base real, humana, concreta, que trasciende en la poesía a la vez que se torna más hermética y difícil.

[SOTELO,1998: 90]

Por lo tanto, si bien es cierto que la idea está muy presente en los versos del autor, ésta se deriva siempre de lo cotidiano, de lo tangible: «Lo cotidiano nos lleva de la mano hacia lo trascendente, lo abstracto [...] Se adhiere al sentimiento la sensación del gesto. Gestos, movimientos de los que pueden ser también protagonistas elementos de la naturaleza, abstracciones» [DURÁN,1998: 85]. Así pues, la invocación constante de detalles concretos evidencian que no estamos ante un amor exclusivamente espiritual, sino ante un amor real, con fechas y lugares, con presencias concretas y anécdotas vividas; una pasión amorosa frustrada que se convirtió en la principal fuente de inspiración de la poesía saliniana.

Los poemas del libro que mejor representan esta necesidad del poeta de revivir los momentos pasados junto a su amada para volverlos recuerdo, un recuerdo firme y concreto, son dos: «Perdóname si tardo algunos años» y «Los puentes». El primero de ellos ha sido minuciosamente analizado por Rosa Navarro Durán en su libro *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Se trata de un extenso poema en el que Salinas expresa su necesidad de encontrar el mejor lugar posible donde poder guardar el recuerdo de su amada y, por consiguiente, donde poder dejarla ir. El poeta busca dicho lugar con sumo mimo y cuidado, sin prisa alguna, pero también de manera incesante y, sobre todo, sin querer acotar el espacio donde buscar: («Vengo de recorrer la tierra en busca/ del mejor sitio para que te quedes») [SALINAS, 2007: 474]. Un espacio que, además, dado que el amor altera la percepción espacial y temporal, no sólo es físico, sino también interior y emocional. Salinas considera dejarla bajo la sombra de algún árbol o planta -cipreses, chopos, sauces, jazmines y palmeras-, piensa que su sombra podrá protegerla del sol; sin embargo, no tarda en darse cuenta de que las sombras ya han dejado de servirles. Busca también en el mar, donde ella podría flotar con ligereza, pero lo descarta por su frialdad nocturna. La arena de la playa tampoco es una buena opción porque las aristas de la arena, su aspereza, no se corresponden con la ternura del cuerpo de la amada. La oscuridad de las cuevas no sirve para guardar dentro de sí la eterna luz de ella. El poeta busca también en la comodidad de los apartamentos: en los cojines, en las camas y en los divanes donde ella solía recostarse, pero no quiere dejarla encerrada bajo un techo. Tras descartar todos estos lugares, el poeta piensa en

sus propias manos: «Tímidamente el poeta presenta el lugar en el que sabe que su amada podría descansar: son sus propias manos, pero es consciente de que como tales ya no sirven, sólo siendo otras» [NAVARRO, 2007:171]. Descarta también la opción de dejarla en las sendas de los caminos, siempre demasiado estrechas para ella; en los trenes o incluso en el andén de alguna estación, lugar de tantas despedidas. No sirven tampoco los barcos porque se rigen siempre por horarios fijos y traicionan a los vientos. El poeta sigue sin encontrar el lugar perfecto y, por eso, repite el ruego con el que iniciaba el poema:

Por eso
 perdóname si tardo
 todavía en dejarte y si te miro
 hasta el séptimo cielo de los ojos,
 atentamente, sin llorar, sereno,
 en busca de una estrella o de un quizá,
 donde estuvieras bien. Y mientras tanto
 aún seguiremos juntos,
 unos minutos más, hasta las siete.
 [SALINAS, 2007: 478]

El motivo temático de «Los puentes», sigue siendo la voluntad de afianzar el recuerdo contra el olvido y la pérdida. Dado que el amor sólo muere del todo cuando se olvida, es preciso labrar un recuerdo firme del mismo que permita consolidarlo en la memoria. Así pues, ya desde la perspectiva del desamor, el poeta se propone entablar un diálogo íntimo con la amada ausente, un diálogo que le permita trazar puentes metafóricos capaces de unir las diferentes estampas que conforman el recuerdo de lo vivido: («¿Qué habría sido de nosotros, di/ si no existieran los puentes? / Pero hay puentes, hay puentes. ¿Los recuerdas?») [SALINAS, 2007: 486]. Con el pretexto de hojear un viejo álbum de fotografías, el poeta se propone revivir las escenas cotidianas de esos momentos de felicidad compartida porque es lo que le permitirá salvar su amor del olvido. Así pues, en visión retrospectiva, Salinas vuelve la mirada hacia esas huellas caóticas y confusas que el amor ha dejado tras de sí.

El primer puente que traza el poeta es el del pronombre «Tú»; un pronombre que une y que salva distancias al permitir pasar de la propia individualidad a la otredad: («“Tú”, la palabra sola/ por donde un gran amor puede pasar/ a las islas felices») [SALINAS, 2007: 486]. El segundo puente es más largo, pero también más frágil; es un puente hecho de cristal, es decir, de lágrimas: («O tu llanto o mi llanto/ sobre las soledades se han tendido/ uniendo las distancias/ que abren la lógica y las risas/ tan peligrosamente») [SALINAS, 2007: 487]. Las lágrimas cumplen con su cometido de unir a los amantes porque los salvan de la frivolidad; así, los amantes buscan verse reflejados en las propias lágrimas, no en los espejos. El tercer puente se corresponde con un objeto muy concreto: la verde pitillera donde la amada guarda sus cigarrillos. Si bien es un objeto aparentemente banal, es cuando ella enciende uno de esos cigarrillos cuando sucede la magia: el humo («Quizá no sepas, joven todavía, / que el humo lleva siempre a alguna parte/ donde se quiere estar/ si se le pisa con los pies debidos») [SALINAS, 2007: 488]. Llegamos al último puente: el reloj, un reloj que recuerda esos instantes en los que, juntos, consiguieron dominar el tiempo, hacerlo suyo. Todas las horas les unían: («Todas las horas fueron y vinieron/ de ti a mí, de mí a ti») [SALINAS, 2007: 489].

V. III. II. c.: Sentimiento amoroso en el último Salinas (1940-1951)

Publicado en Méjico en 1946, *El Contemplado* es el primer libro que Salinas compone íntegramente desde el exilio americano. No hay en el poemario un solo poema dedicado exclusivamente ese tema amoroso que hasta el momento ha centrado la producción poética del autor. El amor romántico cede su total protagonismo al mar, un mar que se revela como fuente de claridades. La pareja del poeta es ahora el océano: («¡Qué pareja tan hermosa/ esta nuestra, Contemplado!») [SALINAS, 2007: 474]. Salinas clarifica sus ojos mediante la contemplación del mar, los llena de luz y de esperanza. Es precisamente este afán del poeta por revelar claridades que combatan contra la oscuridad del mundo el eje sobre el cual se articulan todos los poemas del libro.

Las pocas alusiones del autor al motivo amoroso reflejan su desengaño respecto al mismo: («¿Conservar/ un amor entre unos brazos? / No. En el aire de los ojos, / entre el vivir y el recuerdo, / suelto, flotando/ se tiene mejor guardado») [SALINAS, 2007: 474]. Hay que amar desde la no posesión porque el amor es esencialmente libre.

Salinas se acerca en los versos de *El Contemplado* a la afirmación de ese amor universal que defiende Juan Ramón en sus últimos libros: un amor totalizador que se integra en la creación, que es aire, brisa, mar; un amor que es la vida misma: («¿Qué amor me quiere, qué amor/ me inventa caricias, / escondido entre dos aires,/ fingiéndose brisa [...] no es nunca amante, es la amada/ total. Es la vida.») [SALINAS, 2007: 588]. Esta alusión a la amada total es clave para entender el cambio que ha dado la poética del autor: la tristeza por el abandono de su amada deja paso a una poesía centrada en el hombre, en su dimensión ética, y en la necesidad de buscar refugio en la belleza del mundo. En este sentido, el mar se define como una perfección eterna, siempre en ascenso: («De una perfección te escapas/ alegremente a un proyecto/ de más perfección.») [SALINAS, 2007: 593].

Este afianzamiento en la belleza, la voluntad de mantener la mirada siempre fija en ella es lo que permite al poeta mantener viva su esperanza en el futuro: («Por venir a mirarla, día a día, / embeleso a embeleso, / tal vez tu eternidad, / vuelta luz, por los ojos se nos entre. / Y de tanto mirarte, nos salvemos.») [SALINAS, 2007: 603].

El poemario que sigue a *El Contemplado* es *Todo más claro*. A pesar de que este libro queda a menudo eclipsado por la importancia de la segunda etapa poética del autor, esta es precisamente la obra cumbre del autor, donde sus versos alcanzan una perfección mayor.

De nuevo, la luz se define como la protagonista del poemario. De hecho, el libro se abre con la siguiente cita de Jorge Guillén: «Hacia una luz mis penas se consumen». Sin embargo, a pesar del título luminoso que el poeta ha querido darle, *Todo más claro* es un libro mucho más oscuro respecto al anterior.

De entre todos los poemarios salinianos, este es donde más se deja ver el pesimismo del autor. A pesar de ello, la mirada del poeta sigue centrada en la necesidad de avanzar hacia esa anhelada claridad: («¡Tinieblas, más tinieblas! / Sólo claro el afán. / No hay más luz que la luz/ que se quiere, el final [...] Avanzar en tinieblas, / claridades buscar/ a ciegas. ¡Qué difícil!») [SALINAS, 2007: 614]. Este verso de Salinas puede recordar al verso inicial de *La noche oscura*, de San Juan de la Cruz: («En una noche oscura/ con ansias en amores inflamada»). Como bien señala M.^a Luisa Sotelo en su ensayo titulado «La poética de Pedro Salinas en *Todo más claro*»: «El poeta decidido ya a prescindir de la apariencia engañosa de las cosas va en busca de claridades guiado por la única fuerza posible en Salinas, el amor, y para ello necesita transmutar la engañosa realidad sensorial en signo trascendente» [SOTELO, 2002: 178].

Esta búsqueda constante e incansable de la claridad es, sin lugar a duda, la esencia misma de la poética saliniana, y es precisamente en *Todo más claro* donde más y mejor se refleja este aspecto. El desengaño respecto a la realidad exterior se convierte de este modo en el mayor incentivo para adentrarse hacia la búsqueda de esa luz interior que el alma guarda dentro de sí. Citando a Salinas:

San Juan renuncia a todo y huye hacia dentro de su alma [...] su huida es la más grande que jamás se haya llevado a cabo en esta superficie terrestre, tan llena de bellezas para nuestros sentidos humanos, hacia las minas del alma, inconmensurablemente oscuras y al mismo tiempo incomparablemente luminosas, y en cuyas profundidades se encuentran bellezas mucho más altas que las que tocamos con nuestras manos de carne o vemos con nuestros ojos mortales.

[op. cit.: SOTELO, 2002: 178]

Salinas insiste a lo largo de todo el poemario en la importancia de avanzar hacia una claridad última que libere al hombre de la oscuridad presente. La única luz posible nace del alma y se refleja, de modo directo, en el poema mismo: («En esta luz del poema, / todo, / desde el más oscuro beso/ al cenital esplendor, / todo está mucho más claro») [SALINAS, 2007: 618].

A pesar de este continuo afán de claridades, el tema constante del poemario es la reflexión desgarradora sobre el presente problemático. El poeta toma conciencia de la falsedad del mundo, un mundo caótico y deshumanizado en el que el hombre ya no encuentra arraigo posible. Por consiguiente, en *Todo más claro*, el tono contemplativo del anterior poemario, *El Contemplado*, cede paso a un tono más reflexivo en el que el desengaño y el irónico escepticismo están muy presentes. Por primera vez, Salinas se vuelve contra el mundo de la técnica, al que tantos elogios había dedicado en su etapa inicial, porque considera que las armas y las máquinas no han generado más que una trágica avalancha de muertes y destrucción:

Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de tal bomba, me siento como disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto este huevo monstruoso, del que puedan salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que cabría esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana.

[SALINAS, 2007: 1055]

No podemos olvidar el contexto desde el cual el libro fue escrito: entre 1937 y 1947, es decir, durante los años del exilio americano. Las cartas que Pedro Salinas escribe durante esa época reflejan a la perfección el profundo

dolor del poeta ante la situación vivida. Así, en una carta fechada el 8 de abril de 1937 dirigida a Germaine Cahen, esposa de Jorge Guillén, Salinas escribe:

Nuestra vida, fatalmente está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos cómo fue, y el de mañana no sabemos nada. Por eso yo me aferro a lo único que no puede naufragar jamás: a los seres queridos siempre y para siempre [...] Le aseguro a usted que cuando acabe la guerra no veo más terreno firme sobre el cual reanudar mi vida que ese: los afectos primarios e inquebrantables.

[SALINAS, 1992: 159]

Estando exiliado en Estados Unidos, Salinas procura mantenerse informado en todo momento sobre la evolución del conflicto bélico a través de las crónicas del *The New York Times* y de la prensa de Boston. Las noticias que le llegan desde España le atormentan. Al sentimiento de temor, se le une la impotencia y el dolor de saber que nada puede hacer por su país. El poeta es consciente de que, si regresa a Madrid, muy posiblemente le asesinarán por el hecho de haber colaborado con proyectos republicanos²⁴⁸. El autor no quiere entregar su vida gratuitamente al servicio del fanatismo, de la brutalidad y de la barbarie; si tiene que morir, prefiere hacerlo por una causa justa:

No es exageración, pero creo que de haber estado yo en Madrid, dado mi puesto, no escaparía vivo [...] No me asusta perder la vida por una causa noble y grande de pleno corazón, dándola voluntariamente, no. Pero me rebelo ante la idea de perderla por una causa confusa y mezquina, por violencia brutal, sin darla.

[SALINAS, 2007: 532]

²⁴⁸ Salinas apoyó desde un principio la reforma cultural promovida por la República y participó activamente de ella. El poeta se implicó en las Misiones Pedagógicas, que tenían la pretensión de difundir la cultura entre las clases populares. Asimismo, el empeño del autor por dinamizar la cultura en España le llevó a emprender, en 1933, un proyecto sumamente ambicioso: la creación de la Universidad Internacional de Verano de Santander. La Universidad tenía como misión potenciar el diálogo entre las diferentes disciplinas de conocimiento. Ese mismo año, el Salinas fue nombrado secretario general de dicha institución. Es precisamente este vínculo con la Universidad Internacional lo que, tras la proclamación de la guerra civil, obligó al poeta a permanecer en el exilio.

Salinas vive inmerso en una realidad amenazadora que pone en evidencia la indefensión total del hombre, así como la necesidad de reconciliarse con la propia inocencia. Al borde del abismo, el ser humano tiembla mientras ve girar la angustiosa y trágica rueda del mundo: («El hombre, en la orilla, tiembla. / ¡Y que él sólo se dé cuenta/ de que ese raudal que corre/ de las prisas camineras, / lleva muertes y más muertes, / una en cada rueda.») [SALINAS, 2007: 627]. El ser humano ha perdido su inocencia y lleva sobre sus espaldas el peso del supuesto pecado cometido: («De niño rompí un globo. ¿Es ese el crimen/ constante sombra, dime, / que me reprochas en tu oscura lámina? [...] Me llama mi inocente.») [SALINAS, 2007: 627]. Ese *yo inocente* se encuentra perdido y, desde no se sabe dónde, llama al poeta implorando su auxilio. En palabras de Carlos Feal Deibe: «El inocente es, pues, el ser originario, desnudo. El ser del alma [...] Su pureza no es –o no es sólo- la de la esencia, sino la de lo sin mancha; la de la inocencia, en suma» [Feal: 1971, 250].

Auxilio, terror, pánico, espanto, horror, ansia, miedo, servidumbre, pecado... son palabras constantes en los versos de *Todo más claro*, un poemario en el que, lógicamente, el tema del amor tiene poca cabida. Sin embargo, el poeta sigue manteniendo viva su esperanza de que el amor es lo único que puede ofrecer amparo al hombre frente al abandono y la soledad. El poema que lleva por título «Ángel extraviado²⁴⁹», así lo evidencia. En este poema, el poeta presencia la revelación de un ángel protector que se expresa en los siguientes términos:

Yo sirvo a los que aman
a un amado imperfecto
que no sabe vivir
sin una ayuda hermana.

²⁴⁹ El hecho de que el poeta haya decidido incluir en *Todo más claro* un poema de temática amorosa se debe, tal y como advierte M.^a Luisa Sotelo Vázquez en su ensayo titulado «En torno a *Largo lamento*: poesía y realidad en Pedro Salinas», a que, inicialmente, este poema debía formar parte de *Largo lamento*: «Ángel extraviado», «Adiós con variaciones », «El cuerpo fabuloso » y «Error de cálculo », agrupados los tres últimos bajo el epígrafe de «Entretiempo romántico », inicialmente pertenecientes a *Largo lamento*, fueron incluidos por su autor en *Todo más claro* (1949) » [SOTELO, 1998: 89].

Yo soy sólo las manos
 que tiende aquel que quiere
 al otro, en su flaqueza.
 Las manos del que ama
 con ansia vividora
 se terminan en ángeles.
 Mientras un ser te quiera
 No te abandonaré

[SALINAS, 2007: 649]

El ángel²⁵⁰ sólo protege a los que aman, pero ya no estamos ante ese amor romántico que ha caracterizado la etapa central de la poética saliniana, sino ante un amor mucho más amplio: el amor por el ser humano y el afán de salvarlo de tanta barbarie. Esta salvación se encuentra, nuevamente, en la propia interioridad.

En este sentido, existe un claro paralelismo entre la poética de Pedro Salinas y la de su maestro Juan Ramón Jiménez. Citando de nuevo a M.^a Luisa Sotelo, ambos poetas tienen en común una misma concepción de la poesía: «Poesía como resultado de un proceso autoexploratorio de recogimiento y depuración [...] Ambos poetas se pertrechan frente a la realidad engañosa apelando a un mundo exclusivamente suyo, interior, auténtico y autosuficiente» [SOTELO, 2002: 184]. Este ideal de poesía intimista es precisamente lo que hermana las poéticas de ambos autores: una poesía que nazca del alma y que se traduzca, por vía del amor, en claridades.

²⁵⁰ Esta referencia a la figura del ángel puede remitirnos al poemario *Sobre los ángeles*, que Rafael Alberti escribe en 1929. Alberti, tal y como luego hará Salinas, hace referencia a la inocencia perdida del hombre, que siente morir dentro de sí al ángel bueno -yo inocente-, al tiempo que, a través del sueño, es arrastrado por ángeles malignos hacia el infierno. En este sentido, el conflicto sobre el que se articula *Sobre los ángeles* es el mismo que subyace tras *Todo más claro*: el recuerdo de un tiempo pasado, feliz y luminoso, que entra en conflicto con la experiencia de un presente oscuro y trágico.

El poema «Ángel extraviado», da paso a la última sección de *Todo más claro*: «Entretiempos románticos», un conjunto de siete poemas que, inicialmente, Salinas planeaba incluir en *Largo lamento*: «Adiós con variaciones», «El cuerpo, fabuloso», «Error de cálculo», «Lo inútil», «Contra esa primavera», «El viento y la guerra», y el largo poema «Cero». En efecto, por su temática, todos estos poemas podrían integrarse perfectamente dentro del cuerpo poemático de *Largo lamento*; de hecho, el poema «Adiós con variaciones» recuerda en gran medida al poema «Los puentes» en tanto que Salinas -tal y como hiciera Proust- parte de un objeto exterior para evocar el recuerdo sobre el cual germinará el poema. En este caso, el objeto elegido es el diván azul -no podía ser de otro color- en el que la amada solía descansar. Al ver este diván vacío, el poeta toma conciencia de que la ausencia de la amada es ya definitiva.

El espejo es otro de los objetos que contribuyen a evocar a la amada porque es a través de este espejo que el poeta observa marchar a la amada con paso lento pero decidido. Asimismo, en este poema están también muy presentes los reproches del enamorado -tan característicos de *Largo lamento*- Salinas reprocha a la amada el hecho de que no haya querido seguir acompañándole en ese baile que supone amar: («¡Qué lástima/ que te cansaras de bailar conmigo») [SALINAS, 2007: 652]. Al ser rechazado por su amada, el enamorado toma conciencia plena de lo arduo que es el camino que ahora debe recorrer sin ella; ese mismo camino, que antes agradable y liviano, se torna ahora empinado y peligroso: («bajamos escaleras, que no recordaba haber subido, / porque sus escalones eran de aire, / de tardes, de delicias;/ y el amor/ sólo sabe la altura que vivía/ cuando ha de bajar») [SALINAS, 2007: 652]. Los versos finales de este poema resultan especialmente significativos porque en ellos el autor expresa una idea que ya estaba muy presente en *Largo lamento*: la amada forma parte de ese amor universal que mueve el mundo y que está presente en toda la creación, de ahí que nunca pueda llegar a poseerla: («comprendí lo inminente:/ que el mar iba a volver a por lo que es suyo») [SALINAS, 2007: 653]. Esta misma idea se retoma en el siguiente poema, que lleva por título «El cuerpo, fabuloso»: («Tú, es decir, lo imposible/ no puedes escaparte, / porque estás hecha de la misma huida») [SALINAS, 2007: 656].

El tercer poema de la sección «Entretiempos romántico» es «Error de cálculo». Se trata de un bellísimo poema en el cual el autor recuerda esa perfecta intimidad que los amantes conseguían crear aun cuando estaban rodeados de gente: («¡Qué solos, y qué cerca, entre la gente!») [SALINAS, 2007: 657]. La comunicación íntima de sus almas se imponía al bullicio y a la confusión, de modo que el diálogo les unía más que cualquier abrazo o cualquier beso: («Y hablar, hablar así en esta perfecta/ forma de unión en que la simulada indiferencia/ acerca más que abrazo o beso») [SALINAS, 2007: 658]. Con gran maestría, los amantes calculaban la distancia que les separaba y, tanteando el vacío, esquivaban todos los riesgos y las amenazas que les acechaban: («en busca de ese sólido asfalto de los cálculos, / de las cifras exactas, inventores/ de una aritmética de almas que nos salve») [SALINAS, 2007: 658]. Pero la salvación es muy difícil, casi imposible, e incluso aquel ángel protector que podría ayudarles en su camino hacia la salvación aparece descrito con tintes de amarga ironía. Es un ángel tragicómico que está muy lejos del imaginario cristiano: («Un ángel entra por la puerta rotatoria/ todo enredado con sus propias alas, / y rompiéndose plumas, torpemente») [SALINAS, 2007: 660]. De nuevo, vemos como Salinas se vale de la ironía para desdramatizar el tono amargo del poema.

El poema «Lo inútil» se convierte en una alabanza por parte del poeta a lo que no es meramente utilitario, es decir, a lo que no sirve en el sentido estricto de la palabra, sino que tiene una existencia que va más allá de toda finalidad concreta: («Innecesaria pura, puro exceso, / tú, la invisible sobra de las cuentas/ que el mundo se va echando [...] Y todo está entendido: el sino de la vida es lo incompleto») [SALINAS, 2007: 662]. Salinas busca lo incompleto porque es precisamente lo incompleto lo que evidencia que el mundo es algo perfectible y en continuo progreso y movimiento. El elogio a lo inacabado e incompleto estaba ya muy presente en la primera etapa poética del autor.

«Lo inútil» da paso a tres poemas en los que el tema de la guerra recobra el protagonismo que ha tenido a lo largo de todo el poemario: «Contra la primavera», «El viento y la guerra» y «Cero». En el primero de ellos, el autor denuncia la falsedad del mundo, su permanente engaño, al tiempo que condena abiertamente los peligros de la mecánica: («Soy el que acusa al enemigo malo:/

al gran fraude del mundo, a la mecánica») [SALINAS, 2007: 666]. En «El viento y la guerra», Salinas define a la guerra como una fuerza ya irrefrenable que inunda el mundo de odio y de terror, de modo que incluso los seres más puros, los ángeles, se ven obligados a hincar sus espadas para entregarse, ellos también, al horror que supone la guerra.

Por último, cabe que nos refiramos al poema «Cero»; se trata del poema más extenso escrito por el autor, el poema por excelencia de la muerte y la destrucción. Tal y como el propio título del poema nos indica, se trata de un poema dedicado al enorme vacío que la guerra ha dejado tras de sí: la humanidad ha fracasado, ha naufragado trágicamente, por lo que el hombre abandona ya todas sus esperanzas de salvación y se entrega, resignado, a su destino final, la muerte. El poema se abre con una invitación al llanto, un llanto sin fin que debe durar siglos. Seguidamente, Salinas nos presenta una imagen repleta de sentimiento trágico: la de un hombre desorientado que camina solo entre las ruinas y los escombros. El mensaje es claro: ya no hay lugar en el mundo para la inocencia ni tampoco para la felicidad. La devastación lo invade todo: («¿Se puede hacer más daño, allí en la tierra? / Polvo que se levanta de la ruina, / humo del sacrificio, vaho de escombros/ dice que sí se puede. Que hay más pena») [SALINAS, 2007: 674]. Este es, sin lugar a duda, el poema en el que mejor se advierte el compromiso del autor con el ser humano y su miedo ante la idea de que la humanidad se pierda del todo en medio de tanta muerte y destrucción.

Llegamos finalmente a *Confianza*, poemario póstumo de Pedro Salinas publicado en 1955. Frente a la oscuridad que imperaba en los versos de *Todo más claro*, *Confianza* rescata el optimismo que caracteriza la obra poética de Pedro Salinas. Ello se debe a que, en este poemario, el autor muestra una posible vía de salvación para el hombre: la naturaleza. Encontramos en este sentido un nuevo paralelismo con la poética de Juan Ramón Jiménez en tanto que, en ambos autores, el afán de proteger la dimensión sensible del hombre deriva en la necesidad de volver la mirada hacia la naturaleza, una naturaleza que se alza como la gran fuerza redentora del ser humano en tanto que es el único espacio que permanece a salvo de la barbarie, de la destrucción y de la

deshumanización; por lo tanto, a través de ella el hombre puede reflexionar sobre su origen y puede de este modo vincularse a lo eterno.

El contacto con la naturaleza devuelve al poeta su esperanza en el mundo, en la humanidad y, por consiguiente, en el amor. A pesar de que en uno de los primeros poemas del libro *Salinas* afirma que la clave de la felicidad no está en el amor, sino en la serena contemplación de la naturaleza, («Soy feliz en un trino/ tembloroso de pájaro [...] No quiero ser dichoso, / caricias, con mis manos. / No quiero ser feliz/ en besos, en los labios») [SALINAS, 2007: 691], lo cierto es que el amor está muy presente en los versos de *Confianza*. Ahora bien, ya no estamos ante un amor vivido en primera persona, sino ante un amor visto desde lejos. Es como si, tras el abandono de su amada, el poeta renunciase a amar, pero, al mismo tiempo, quisiese que su experiencia sirviese como ejemplo para esos amantes noveles que todavía se están formando en el intrincado arte de amar: («Los dos amantes noveles/ tendidos en el ribazo/ aprendiendo van su arte/ amarse, paso, muy paso») [SALINAS, 2007: 695].

La experiencia de su amor tiene, por lo tanto, un valor testimonial. Es por eso por lo que los versos de *Confianza* están repletos de consejos y advertencias que pueden resumirse en una idea clave: quien ama, tiene que saber ser paciente y esperar: («No desesperes, amor, / tu tendrás lo que desees:/ si eres amor, de verdad/ lo imposible siempre llega [...] Aprende paciencia, amor») [SALINAS, 2007: 693].

El amor es esa fuerza que vivifica el mundo y, al mismo tiempo, es capaz de serenarlo: («¡Tan movido y tan feliz/ se siente el mundo, / activo todo, y sin ansia [...] ¿Nada quieto y todo en calma?») [SALINAS, 2007: 697]. Ya a partir del propio título del poemario se descubre que *Confianza* es un canto esperanzado a la vida y al amor, pero, sobre todo, al presente, ese presente esencial, simple, que guarda dentro de sí toda la felicidad a la que el hombre puede aspirar: («Ni recuerdos ni presagios:/ sólo el presente, cantando») [SALINAS, 2007: 699].

No podía haber un final mejor para la poesía del autor. Si en *Todo más claro* el poeta contemplaba angustiada esa terrible rueda de muertes en la que

se había convertido el mundo, ahora Salinas se detiene a observar un giro muy distinto:

Ya se ha cerrado un anillo,
hay algo que se completa.
Rruiseñor posa en espumas,
las frondas son marineras,
el cielo se vuelve al mar
y el mar al cielo regresa.
Eslabonada se siente,
total unidad, la tierra.
Y el himno se reconoce
ya su magia, la secuencia.
Un mundo rueda tranquilo.
¡Qué redondez tan perfecta!
[SALINAS, 2007: 715]

V.III.III.: Conclusiones

Juan Ramón es, sin lugar a duda, el maestro indiscutible de la poética de Pedro Salinas. Por ello, al adentrarnos en la lectura de los poemas salinianos, advertimos fácilmente muchos de los puentes que sus versos tienden hacia los del poeta de Moguer. Si bien las afinidades temáticas y estilísticas son múltiples, el principal punto de unión entre ambas obras viene dado por el afán de avanzar hacia una poesía intimista que posibilite el conocimiento de esa realidad esencial que subyace tras cada apariencia. Para ambos poetas, el amor es el medio más idóneo para adentrarse en el descubrimiento de esa realidad paralela y, por ello, a lo largo de este capítulo hemos analizado la importancia que el motivo amoroso tiene en sus poéticas.

En efecto, tanto la obra poética de Juan Ramón como la de Pedro Salinas aparecen sustancialmente ligadas a la expresión del sentimiento amoroso y, por consiguiente, a la figura femenina, que se alza como uno de los principales ejes vertebradores de sus versos. El amor tuvo una importancia crucial en la vida de ambos poetas, y ello se refleja inevitablemente en sus respectivas obras.

Ya desde sus inicios como poeta, Juan Ramón convierte a la mujer en el eje de su concepción poética. En *Rimas*, desfilan un sinfín de mujeres virginales, de herencia becqueriana, vestidas todas ellas de blanco en representación de su pureza y espiritualidad. Este hondo afán de pureza por parte del autor esconde tras de sí una relación conflictiva con la sexualidad y un miedo a lo carnal que se agudiza en los siguientes poemarios. Así, en *Arias tristes*, vemos como Juan Ramón se esfuerza siempre por esquivar todo impulso sensual y se entrega a un sentimiento de tristeza que, en cierta medida, le reconforta. También los poemas de *Jardines lejanos* mantienen vivo este conflicto entre cuerpo y espíritu; sin embargo, en ellos advertimos una apertura por parte del poeta a la sensualidad, que viene representada por medio de los jardines edénicos descritos en el poemario. A pesar de ello, la sombra de la conciencia del pecado está siempre presente.

En *Olvidanzas I - Las Hojas verdes* empezamos a advertir un cambio profundo en la actitud del poeta respecto al amor. La tristeza endémica que siempre le acompaña deja paso a una actitud mucho más vitalista y alegre. Por vez primera, Juan Ramón introduce la imagen de la amada total, es decir, un ser que, con su sola presencia, encarna todo el amor del mundo. Mirar a los ojos a la persona amada supone, para el poeta, mirar la belleza del mundo en todo su misterio y su trascendencia.

Si bien es cierto que, a medida que avanza en su trayectoria poética Juan Ramón armoniza cada vez más la dimensión carnal del amor con su dimensión espiritual, la sombra del pecado moral sigue muy presente y se traduce en un permanente sentimiento de tristeza. Buen ejemplo de ello lo encontramos en los poemas de *Elegías*. Sin embargo, junto a estos poemas en los que reina la tristeza y el pesimismo, encontramos otros poemarios en los que el poeta muguereño defiende el vitalismo y la necesidad de participar activamente de esa

aventura hacia lo desconocido que supone amar. Los poemas de *Baladas de primavera* representan a la perfección este sentir oscilante del poeta, siempre a medio camino entre la alegría y la tristeza. De hecho, son muchos los poemas de este libro en los que el autor sostiene que ambos sentimientos son, en definitiva, dos caras de la misma moneda. Asimismo, en *Baladas de primavera* advertimos como, por primera vez, la musa del poeta empieza a mostrar su desnudez; una desnudez que ya no es sinónimo de pecado, sino todo lo contrario, porque representa la pureza. Así pues, vemos como el amor empieza a definirse como esa fuerza presente en la totalidad de lo creado que tiene el poder de liberar al hombre de las ataduras de lo terrenal para hacerlo ascender hacia un estado de felicidad plena.

Si bien nuestro poeta nunca abandona por completo su relación conflictiva con respecto a la sexualidad -los versos de *Poemas mágicos y dolientes* son buen ejemplo de ello-, lo cierto es que, poco a poco, Juan Ramón se entrega a una visión mucho más optimista del sentimiento amoroso: el amor, bien entendido, puede redimir al hombre dando a su existencia un sentido trascendente. A pesar de ello, el miedo a la pérdida, es decir, al abandono de la amada o incluso su muerte, sigue siendo constante en las obras juanramonianas. De hecho, los versos de *La soledad sonora* y *Pastorales* se dedican íntegramente a estos amores rotos por el abandono y la muerte.

Melancolía es, sin lugar a duda, uno de los poemarios más significativos de la trayectoria poética de Juan Ramón porque, en este libro, el ideal de la poesía desnuda está ya muy definido. La imagen de la desnudez femenina como metáfora perfecta de esa poesía esencial y depurada a la que el autor aspira es constante en este poemario y en los de *Laberinto*, poemario que Juan Ramón compone en 1913, pocos meses antes de conocer a Zenobia. El sentimiento amoroso tiene un gran protagonismo en estos dos libros porque se define como una fuerza ascensional capaz de conectar al ser humano con esa idea de perfección a la que aspira. La mirada de la amada abre las puertas al misterio del mundo, a su maravilla, de ahí que el mundo empiece a verse como un todo armónico. La tristeza del poeta deja paso a un tono mucho más alegre y entusiasta.

Con *Laberinto* culmina la que, tradicionalmente, ha sido considerada como la primera etapa de la trayectoria poética Juanramoniana, la etapa sensitiva, una etapa profundamente influenciada por la poesía romántica de Gustavo Adolfo Bécquer, la literatura francesa y las corrientes del Simbolismo y el Modernismo. El mundo íntimo del autor se refleja en la naturaleza y se traduce en un sinfín de impresiones sensuales y sensoriales. Asimismo, hay una marcada tendencia hacia el conceptualismo que viene dada por la influencia del Simbolismo en tanto que el recurso a un símbolo permite concentrar todo un concepto en una sola imagen. Los principales símbolos a los que recurre el poeta para definir la vivencia amorosa son, entre otros: la luna, símbolo de pureza; la flor, símbolo de perfección y belleza; la rosa, que representa la delicadeza y la sensualidad; el color azul, que representa lo divino; el pájaro, que, junto con el símbolo del árbol, simboliza la elevación del alma por encima del plano terreno; el mar, que ya se define como imagen perfecta de la eternidad; el espejo, que representa la falsedad del mundo y la ventana, que permite comunicar la interioridad del poeta con el mundo exterior.

El poemario que inicia la segunda etapa de la poesía de Juan Ramón, conocida como la etapa intelectual, es *Estío*. En esta etapa, la influencia de la literatura inglesa es mucho más notoria y se traduce en una clara voluntad, por parte del poeta, de avanzar hacia un ideal de poesía depurada y concisa, de carácter reflexivo, en la que el protagonismo recae sobre el concepto exacto, es decir, la palabra pura.

Publicado en 1915, *Estío* es un libro en el que el amor tiene un gran protagonismo en tanto que viene descrito como una revolución espiritual capaz de impulsar al poeta hacia ese ideal de perfección que tanto anhela. Si bien el amor de Juan Ramón todavía no es correspondido por el de Zenobia, el poeta ya intuye que ella será el verdadero amor de su vida. Por eso, las alusiones a las alas, símbolo del poder ascensional del amor, son constantes en los versos de *Estío*. Asimismo, en este poemario Juan Ramón plantea ya de manera directa la identificación total de la amada íntima con esa poesía ideal a la que aspira: una poesía en la que la forma no coarte la expresión, sino todo lo contrario; una forma que sea capaz de encarnar el concepto a la perfección.

El poemario que sigue a *Estío, Sonetos espirituales*, participa también de esa voluntad de que el poema se convierta en un espacio de interioridad. La amada, pura y desnuda, sigue siendo la metáfora más exacta de ese ideal poético. Si bien el conflicto entre la sensualidad y la espiritualidad sigue estando muy presente en los versos de *Estío*, cada vez más el amor se define como una fuente eterna de perfeccionamiento.

Finalmente llegamos a *Diario de un poeta recién casado*, obra considerada como la más representativa de Juan Ramón en tanto que es donde el poeta mejor expresa su ideal de poesía desnuda. El *Diario* describe el viaje que emprende el poeta hacia la definitiva unión con su amada. Si bien los primeros poemas del libro evidencian que el poeta no ha perdido su miedo al amor maduro, poco a poco, a medida que avanza en su camino, madura en su interior la constatación de que de esa unión perfecta con su amada nacerá la felicidad más plena a la que puede aspirar. Los versos de *Diario* son versos luminosos y exaltados en los que el autor expresa su dicha, al tiempo que reflexiona sobre los grandes misterios que esconde ese mar al que se enfrenta diariamente durante su viaje.

Eternidades y Piedra y cielo representan a la perfección esa serenidad que Juan Ramón alcanza gracias al amor que le brinda Zenobia. La preocupación del poeta se dirige ahora hacia la creación de un mundo visionario, interior, que le permita eternizarse por medio de sus versos. En efecto, la relación del poeta respecto a la realidad cambia de forma sustancial a partir de *Diario de un poeta recién casado*, y estos dos poemarios reflejan inequívocamente este cambio, un cambio que será decisivo para la poesía española porque todos los autores del veintisiete se acercarán a esta nueva y revolucionaria forma de entender la realidad que propone Juan Ramón. Esta concepción poética nada tiene que ver ya con el Modernismo ni con las Vanguardias, sino que pone el foco en la interioridad misma y en la autenticidad del sentimiento poético. En este sentido, en cuanto al amor se refiere, los esfuerzos del poeta se dirigen hacia la necesidad de interiorizar la vivencia amorosa para, de este modo, vencer el paso del tiempo. Hay que amar por encima del cuerpo, del beso, de la hora... hay que amar más allá de todo límite impuesto, porque, sólo así, los amantes podrán escapar de la condena final de la vida: la muerte. Quien no vive sometido al

tiempo, no lo teme, es libre. Esta necesidad de liberarse de todo límite se traduce en un permanente afán de desnudez por parte del poeta: la mujer desnuda, la palabra desnuda, el verso desnudo y el sentimiento desnudo se convierte en la obsesión del poeta.

La idea de la desnudez se convierte también en el motivo central de *Poesía y Belleza*, dos poemarios hermanos en los que el autor expresa abiertamente cuál es su ideal poético. La mujer desnuda, asociada a la música y al agua, está muy presente en los poemas de *Poesía y Belleza*; sin embargo, en ellos el poeta expresa numerosas veces su deseo de avanzar hacia un amor de carácter universal que hermane a toda la humanidad. Esta idea está muy presente en el poemario siguiente, que lleva por título *La estación total*, un libro que recoge los últimos poemas escritos por el autor desde España. En este poemario, Juan Ramón aspira a ahondar en la propia conciencia para, de este modo, encontrar el tesoro que anida en su interior y que se concreta por medio de la imagen de un dios íntimo que es, a su vez, el poeta mismo. El amor facilita este proceso de ahondamiento en el propio ser y abre las puertas a ese dios hecho de belleza y de bondad que Juan Ramón refleja en la última etapa de su poesía, la llamada etapa suficiente o verdadera. Dicha etapa se compone por los poemas escritos por el autor desde el exilio, los cuales fueron recopilados en los libros *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Estos poemarios describen la incesante búsqueda de dios por parte del poeta, un dios que no es exterior, sino que nace de la interioridad misma del autor; un amoroso que abraza la humanidad entera, un dios que es *deseado y deseante*.

En definitiva, podemos afirmar que el tema del amor evoluciona de manera considerable en la obra de Juan Ramón Jiménez. En la primera etapa de su poesía, la mujer tiene una identidad propia y diferenciada, por lo que, si bien en algunos poemas se nos describe como un ser evanescente, en otra cobra realidad, se torna de carne y hueso y, con su sensualidad, pone de manifiesto el conflicto que se da en el alma del poeta entre carnalidad y espiritualidad. En la segunda etapa de su poesía, vemos como la mujer se integra plenamente en la naturaleza: el poeta la busca en la luna, en el agua, en las estrellas, en las flores... no viene representada directamente, sino a través de un conjunto de símbolos que realzan su condición de ser eterno. Asimismo,

emerge el símbolo de la desnudez de la amada, una amada que, gracias a su pureza, se describe como esencia de la vida y principio armonizador de toda la creación. Por último, en la etapa final de su trayectoria poética, la mujer cede el protagonismo a un dios interior, hecho de amor, que hermana a todos los hombres.

Pedro Salinas hereda muchas de las ideas sobre el amor expuestas por su maestro. Ya desde sus inicios poéticos, recogidos en sus poemarios *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, el autor entabla un diálogo íntimo con los diferentes inventos que la modernidad ha traído consigo. Este diálogo evidencia la fe inquebrantable del poeta en la dimensión trascendente de lo real. Salinas considera que hay que ir más allá, ahondar en lo espiritual y abrir la mirada al misterio que subyace tras la belleza de lo real.

Ahora bien, es en su segunda etapa poética, que comprende la trilogía amorosa compuesta por los poemarios *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, donde más clara resulta la influencia que los versos de Juan Ramón tienen sobre su concepción poética.

En estos tres poemarios, el poeta madrileño comparte con su maestro la concepción del amor a modo de fuerza ascensional capaz de elevar a los enamorados hacia un estado de felicidad suprema. Por ello, en sus versos Salinas refleja a menudo el conflicto que se da entre las rectas verticales y las horizontales: las rectas verticales trabajan contra las horizontales para empujar a los amantes hacia las más altas cimas. Asimismo, tal y como hiciera Juan Ramón, Salinas recurre con frecuencia al símbolo de las alas para representar el vuelo de los enamorados por encima de lo terrenal.

Los amantes salinianos, igual que los enamorados de los poemas de Juan Ramón, luchan constantemente contra los límites que vienen impuestos por la materia, sobre todo los límites espaciales y temporales, e intentan sobreponerse al inexorable paso del tiempo²⁵¹, que siempre trae consigo la despedida de los

²⁵¹ El miedo al avance del tiempo cronológico se refleja también en los aforismos del autor: («Un suspirar por algo encantado y distante, / por algo más que no se encuentra y que se ignora») [JIMÉNEZ, 1967: 285].

amantes. De la mano, se embarcan en un frenético proceso de destrucción de todo lo conocido para, de este modo, instaurar un caos absoluto a partir del cual es posible la creación de un orden totalmente nuevo, es decir, un mundo hecho a medida de los enamorados. Hay que reinventarlo todo, inclusive el pasado, lo ya vivido, para conseguir crear esa realidad íntima con la amada.

Este propósito, por parte del poeta, de vencer los límites espaciales y temporales, está muy presente en la obra de Juan Ramón. Así, en el aforismo «¡Inmenso amor!», que el poeta incluye en *La corriente infinita*, dentro de un breve ensayo titulado «El hombre inmune», Juan Ramón se expresa en los siguientes términos: «Sí, es verdad, nos amamos. Pero ¡es tan corto y tan pasajero este lugar donde nos amamos, este mundo insuficiente para el que ama! ¡Amor, inmenso amor, qué poco espacio y qué poco tiempo tienes para amar, para dar y recibir amor!» [JIMÉNEZ, 1961:283].

Otro de los aspectos en los que los versos salinianos acusan la influencia de Juan Ramón es en la voluntad manifiesta del poeta de revelar a la amada la verdadera dimensión de su ser. De este modo, tal y como hiciera Juan Ramón, Salinas establece una clara diferenciación entre la amada esencial, esa que sólo él conoce, y la amada aparential, esa que se ve reflejada en los espejos. En este sentido, tanto Salinas como su maestro advierten a sus respectivas amadas sobre los peligros que supone dejarse embaucar por esa amada exterior. Así pues, Pedro Salinas también hereda de Juan Ramón el conflicto del cuerpo con el espíritu. Si bien es cierto que en los versos del poeta madrileño no hay un rechazo directo hacia la dimensión corpórea de la mujer -los amantes abrazan sombras, pero también cuerpos; su amor es espiritual, pero también físico- sí que hay una voluntad firme de trascender las apariencias para ahondar en el alma de la persona amada. Ello se traduce, en los versos de ambos poetas, en un permanente afán de perfeccionar a la amada y de descubrir su yo auténtico y verdadero. No se trata de alterar la esencia de la persona amada, sino todo lo contrario, se trata de liberarla de todas aquellas ataduras que coartan la expresión de su ser: la risa, los trajes, los espejos, las conversaciones banales, etc. Para avanzar de este modo hacia el descubrimiento de ese *tú* superior que el poeta intuye pero que ella no conoce todavía. El enamorado también se

perfecciona gracias al amor; es un proceso de perfeccionamiento mutuo. En este proceso, los pronombres cobran una gran importancia.

Salinas también hereda de Juan Ramón la visión del dolor como algo positivo. Si bien es cierto que el autor madrileño pocas veces participa del tono melancólico y pesimista que caracteriza la poesía de su maestro y se halla mucho más próximo al vitalismo propuesto por Guillén, ambos poetas se aferran al dolor que supone amar porque consideran que es precisamente este dolor lo que confiere autenticidad al sentimiento amoroso. Es por ello por lo que, a menudo, la risa de la amada es vista como algo temible mientras que, por el contrario, sus lágrimas prueban la sensibilidad y la hondura de su alma. Así, tanto Salinas como Juan Ramón, insisten en sus poéticas en la idea de que, del mismo modo que la luz no puede existir sin una oscuridad previa, la felicidad existe sólo por oposición a su exacto contrario: la tristeza, el dolor; por ello, nos encontramos ante un binomio de fuerzas y sentimientos opuestos que, sin embargo, no sólo conviven en perfecta armonía, sino que se retroalimentan.

Otro motivo que hermana la poesía de Pedro Salinas con la de Juan Ramón Jiménez es la identificación directa que ambos establecen entre la mujer y la poesía: ambas tienen en común el sentimiento como base misma de su existencia; son el máximo exponente de la sensibilidad. Comparten, a su vez, una serie de características comunes, tales como: la pureza, la tendencia al misterio, y su ser fronterizo entre la carne y el espíritu. Así, el deseo de avanzar hacia una poesía depurada en la que la forma no sea más que el canal perfecto a través del cual una idea consigue expresarse, se concreta, en ambas poéticas, en la imagen de una mujer que, poco a poco, se va desnudando y va dejando tras de sí las ataduras que la aprisionaban al mundo de lo aparente.

Por último, cabe señalar que, en cuanto al tema amoroso se refiere, los versos de Salinas evolucionan de modo análogo a los de su maestro: la vivencia amorosa concreta deja paso a un amor de carácter universal del cual todos los hombres pueden participar y que encuentra, en la imagen del mar, su metáfora perfecta.

V.IV. VITALISMO Y NOMINALISMO COMO FUNDAMENTO DE LA POESÍA PURA

V.IV.I.: Introducción

A lo largo de este trabajo, nos hemos referido en numerosas ocasiones a Juan Ramón Jiménez y a Pedro Salinas como poetas nominalistas. Por ello, conviene que nos detengamos brevemente a explicar en qué consiste la corriente filosófica del nominalismo, una corriente que tiene su origen en los últimos años de la Edad Media.

Al abordar el tema del nominalismo, cabe que nos refiramos al Problema de los Universales, un debate que se inicia con el pensamiento de Heráclito, quien considera que la idea del devenir es la constante que rige la vida humana: todo fluye, nada permanece. A fin de demostrar esta afirmación, el filósofo se vale de la metáfora de un río: no podemos bañarnos dos veces en el mismo río porque el agua cambia continuamente. No obstante, Heráclito sostiene que este cambio tiene, a su vez, un cierto ritmo, es decir, responde a unas constantes que pueden ser consideradas como leyes. Dichas constantes, nacen del diálogo entre los opuestos, y es por ello por lo que, valiéndose de este trabajo dialéctico, Heráclito atribuye al logos la capacidad de unir lo diferente para, de este modo, crear lo común. Es de este modo como se crean los Universales, es decir, el conjunto de propiedades que son repetibles y que dotan a la realidad de una cierta armonía.

Platón hereda el pensamiento de Heráclito, pero añade un matiz: los Universales existen en un mundo aparte, al margen del mundo sensible, denominado mundo de las ideas. En este sentido, sostiene que existen dos realidades paralelas y diferenciadas: por un lado, el mundo de las ideas y, por otro, la realidad concreta y sensible.

La corriente filosófica del nominalismo nace en oposición a esta teoría sobre los Universales. Según este planteamiento filosófico, no existe un mismo principio universal que se repite infinitamente en los distintos particulares, sino que cada uno está dotado de una realidad perfectamente individualizada y se corresponde con una esencia concreta.

El poeta admite la existencia de unas esencias universales que se comunican por medio de los vocablos, transmitiéndose de generación en generación. En este sentido, cada concepto se crea a partir de una esencia concreta. Esta correspondencia directa entre esencia y concepto es la base del nominalismo: cada palabra es portadora de un concepto y, por ende, de una esencia. En consecuencia, los nominalistas niegan la existencia de los conceptos generales. Así pues, según esta doctrina no existen los conceptos universales, sino nombres universales; en otras palabras, los Universales platónicos son meros nombres, de ahí que esa corriente sea conocida como nominalismo.

En el siglo XIV, el filósofo escolástico Guillermo de Ockham prepara la base sobre la que luego se desarrollarán las diferentes teorías nominalistas modernas, tales como: el pragmatismo y el positivismo lógico, entre otras. Si bien Ockham no es el creador de esta corriente, sí que es su principal representante. Según este filósofo, gracias al entendimiento el nombre funciona como signo convencional capaz de aunar las diferentes realidades para transformarlas en conceptos que, contrariamente a lo que afirma Platón, no tienen una existencia independiente a la realidad concreta, es decir, no existe una realidad universal superior a la realidad individual.

Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas no son escritores nominalistas en el sentido estricto de la palabra, en tanto que no comparten todos los principios defendidos por esta corriente filosófica, pero sí que aceptan muchos de sus principios. Contrariamente a lo que afirman los filósofos nominalistas, ambos poetas sostienen que los Universales son reales, y no meramente conceptuales, por lo que existen con autonomía ontológica respecto al pensamiento individual. Es decir, consideran que la mente humana tiene la capacidad de abstraer aquellas características semejantes que armonizan los distintos seres. No obstante, no conciben esta existencia al modo de Aristóteles, es decir, no separan los Universales -o esenciales- del plano de la realidad sensible, sino que dirigen todos sus esfuerzos a armonizar ambos principios.

La aventura poética saliniana consiste precisamente en infundir luz a la realidad colectiva por medio de la palabra poética, una palabra capaz de trazar infinitos puentes y de descubrir estas secretas analogías que antes permanecían ocultas. Ahora bien, tanto Juan Ramón Jiménez como Pedro Salinas se unen a los postulados nominalistas al afirmar que la esencia poética no tiene prioridad sobre el concepto, ni tampoco sobre la realidad, sino que conviven en armonía gracias a la palabra.

Hasta ahora, analizar el tratamiento que recibe el motivo de la naturaleza y el tema del amor en los versos de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas nos ha permitido aproximarnos al mundo poético de nuestros autores, un mundo donde la belleza, la trascendencia y la eternidad se alzan como principios rectores; un mundo plenamente humanizado donde todo aparece dotado de un alma ignota que lucha por ser descubierta. Ahora bien, es importante tener en cuenta que la principal influencia de Juan Ramón en la poesía de Pedro Salinas no radica en un lugar común ni en un tema poético concreto, sino que va más allá: Salinas hereda de Juan Ramón su actitud ante la realidad, es decir, en su firme anclaje en el momento presente.

Esta actitud vitalista se concretará en una voluntad de vivir la poesía con los cinco sentidos y será la principal aportación del maestro a los jóvenes poetas del 27, sobre todo a Pedro Salinas y a Jorge Guillén. Como bien señala Juan Manuel Rozas en su estudio titulado: *Juan Ramón y el 27*, Juan Ramón es el padre de la escritura hodiernista del nuevo mundo que abre el *Diario* será decisivo para la evolución de la poesía española moderna ya que, frente a la poesía del recuerdo y de la evocación, el *Diario* supone un punto de inflexión porque representa una ventana abierta al presente:

Frente a la anterior poesía de la evocación, frente a la palabra en el tiempo machadiana, frente a la poesía del recuerdo, tan denostada por Huidobro, ya por esas fechas: el acto de vivir y crear desde el presente [...] Desde esta ventana abierta al presente, la poesía española caminará ahora hacia el futuro, hacia la vanguardia, y desde luego llegará por esta avenida al momento generacional del 27.

[ROZAS, 1981:160]

V.IV.II: Nominalismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez

Ya desde sus primeros poemarios, Juan Ramón Jiménez afirma la existencia de una realidad esencial que subyace a la realidad tangible y hace referencia a la necesidad de desvelar el secreto del mundo. Son muchos los poemas de esta primera etapa poética que evidencian la fe del autor en esta doble dimensión de la realidad; asimismo, las alusiones al espíritu de la materia y al concepto del ideal son constantes. Sin embargo, el poeta no ha definido aún su ideal de poesía pura y esencial, por lo que la reflexión sobre el poder del nombre no está presente en estos primeros libros.

Es en *Elejías* (1909) donde advertimos por primera vez la reivindicación, por parte del autor, de la poesía como medio de elevación espiritual y regeneración personal. El desencanto del poeta con respecto a la fe católica es el impulso que le lleva a buscar nuevos medios para encauzar sus inquietudes. Es entonces cuando la confianza en Dios se sustituye por la fe absoluta en la Poesía y en la Belleza en mayúsculas y por la visión del Ideal: («Un suspirar por algo encantado y distante, / por algo más que no se encuentra y que se ignora») [JIMÉNEZ, 2005: 543]. Por lo tanto, la crisis existencial del poeta se deriva de la pérdida de su fe en Dios; es esto lo que le lleva a cuestionarse sobre todas esas verdades que antes creía absolutas: («Pienso en todas las vidas sin futuro y sin simiente, / en los rotos por la rueda de la fortuna, / en los hombres que piensan que la fuente es la fuente, / que la brisa es la brisa, que la luna es la luna...») [JIMÉNEZ, 2005: 533].

De esa fuerte crisis existencial nace la reflexión sobre lo real: ¿Lo que vemos, lo que percibimos a través de nuestros sentidos, es lo real?, ¿o existe algo más? El poeta se siente como un ser privilegiado capaz de vincularse, gracias a la fuerza de su palabra, con la dimensión trascendente de lo real. Más que cualquier doctrina filosófica y política, la poesía tiene el poder de regenerar la humanidad: («Y estos reformadores de patria y mundo hacen/ alarde de un orgullo que ignora y que no admira/ mientras yo voy sintiendo, frente al sol, que me nacen/ dos grandes alas blancas al lado de la lira») [JIMÉNEZ, 2005: 557]. Citando a Antonio Vilanova:

Escritas, según afirma, en la «soledad sonora» y con el corazón sereno, su aparente serenidad, basada en la renunciación y apartamiento del mundo y de la vida, está impregnada, sin embargo, de un profundo sentimiento de tristeza. [...] En este trance desesperado y fatal, sólo el divino don del pensamiento habrá de permitirle superar la tristeza de su corazón, impulsándole a contemplar la belleza del cielo y de la fantasía.

[VILANOVA, 1998: 107]

Esta visión de la poesía como fuerza salvadora de la humanidad está también presente en los versos de *Melancolía* (1910-1911). En este poemario lo espiritual y lo poético es visto por el poeta como lo verdadero y es esto lo que abre la puerta a la depuración poética: («¡Oh!, Nada falso, nada sonoro y nada hueco/ sólo lo espiritual, sólo lo verdadero, / entre la soledad del amor y los versos») [JIMÉNEZ, 2005: 1201].

La estética de la desnudez y la afirmación del nominalismo aparece ya anticipada en *Estío*. Son muchos los versos de este libro que demuestran el cambio en el planteamiento poético del autor y evidencia su impulso cognitivo para llegar, por medio de la palabra, a la realidad esencial del mundo. La poesía del autor se torna más intelectual y reflexiva, sin por ello perder de vista la necesidad de permanecer fiel al sentimiento; de hecho, en los versos de *Estío* nuestro autor reivindica el deber de no prescindir, en la poesía, de la pasión ni del instinto porque es a través de ellos que el poeta es capaz de ver y de admirar la esencia que subyace tras lo real. Lo intelectual, la desnudez del concepto se une a lo pasional:

No os quitéis la pasión
del momento. Que el grito
de la sangre en los ojos
os rehaga el sentido
tierra, un punto, de fuego
sólo, sobre el sol ígneo.

¡No! Ciegos, como el mundo
 en que miráis... lo visto,
 cuando veis lo que veis;
 tal vez con el instinto
 uno y fuerte, un momento
 vayáis hasta el destino.

Tiempo tendréis después
 de alargar los caminos
 vistiendo, hora tras hora,
 el desnudo bien visto.

[JIMÉNEZ, 2005: 1428]

Sonetos espirituales, libro fronterizo entre la primera y la segunda etapa poética del autor, profundiza todavía más en la idea de la desnudez poética. Además, en este poemario la reflexión sobre el proceso creativo del poema está muy presente y advertimos, ya con claridad, la voluntad del Juan Ramón de encontrarse a sí mismo dentro del poema: («¿y si la búsqueda conduce a la nada? / buscaré en mis entrañas mi sustento...») [JIMÉNEZ, 2005: 1532]. La palabra poética se convierte entonces en un poderoso instrumento de autoconocimiento.

La publicación de *Diario de un poeta recién casado* en el año 1917 supone un punto de inflexión en la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez: marca la posterior evolución del autor hacia la poesía desnuda y se convierte en un referente obligado para toda la poesía posterior.

En este poemario, el autor moguerense se encamina hacia la consecución de una expresión que prescindiera de todos los elementos externos del verso y que, por lo tanto, se encamine hacia lo esencial. En este proceso, el nombre tiene una importancia absoluta. Citando a Gilbert Azam: «Juan Ramón descubre el hechizo del nombre, que, por mediación de la inteligencia, le permite adueñarse de los objetos, hacer que existan para el poeta. Su poder creador

actúa sobre la realidad espiritual de las cosas y en lo sucesivo, su poética quedará definida cual una voluntad de formulación exacta que capta su ser» [AZAM: 1986, 306].

Juan Ramón Jiménez considera que la poesía debe ir más allá de la forma, debe ser libre, dejar de ser una *reina fastuosa de tesoros* e ir desnudándose. Advertimos de nuevo en este aspecto la indiscutible influencia de Unamuno, clave en la forja de la poesía pura. Lo fundamental en esta nueva concepción de la poesía va a ser el concepto de rigor y de exactitud poética; esto es, la voluntad de descubrir la palabra exacta capaz de apresar el concepto con el mayor rigor posible. Así pues, tal y como advierte A. Sánchez-Barbudo, lo importante en el *Diario* «no es el brillo de la palabra o la música, sino la exactitud» [SÁNCHEZ-BARBUDO: 1962, 51].

En efecto, lo sustancial deja de ser el lirismo y pasa a ser la exactitud en el concepto, que se consigue por medio de la palabra; es decir, nombrando y adjetivando. Por lo tanto, hay que buscar la palabra precisa y reveladora, aquella que logre apresar la esencia de lo real. En el poema titulado «Cielo», leemos: («Te tenía olvidado, / cielo, y no eras/ más que un vago existir de luz [...] Hoy te he mirado lentamente, / y te has ido elevando hasta tu nombre») [JIMÉNEZ, 2005: 77]. El nombrar da pie al existir, crea realidades al concretarlas; así pues, la importancia del verbo va más allá del simple designar: el nombre posibilita la dación del ser, confiere identidad a las distintas realidades y las humaniza.

Por todo ello, analizar la importancia que el acto del nombrar tiene en *Diario de un poeta recién casado* resulta fundamental para entender la importancia del nombre como fundamento de la poética juanramoniana.

En el *Diario*, nos encontramos ante un mar inmenso, fuerte y vivo, un mar que se esfuerza continuamente por comunicarse con ese poeta que lo contempla con ojos llenos de admiración y de temor. Sin embargo, el mar no consigue expresarse bien, sólo logra comunicarse mediante monosílabos, rugidos, vibraciones y movimientos: («El mar dice un momento/ que sí, pasando yo. Y, al punto, / que no, cien veces, mil/ veces, hasta el más lúgubre infinito») [JIMÉNEZ, 2005: 89]; («El mar que ruge, iluminando un punto/ en su loco desorden») [JIMÉNEZ, 2005: 92]; («vibra, otra vez, inmensamente débil/ - ¡sííííí! -, / en un

lejos que el alma sabe alto/ y quiere creer lejos, solo lejos») [JIMÉNEZ, 2005: 95].

Se establece entonces una relación de fuerte dependencia entre el poeta y el mar: por un lado, la contemplación de la inmensidad del océano despierta en el alma de Juan Ramón sentimientos que le llevan a avanzar en su camino hacia la esencia y la depuración poética; por otro lado, el océano necesita también del poeta porque, pese a su inmensidad, carece de la conciencia de su propio existir. Así lo expresa el poeta en el poema XXIX, que lleva por título «Soledad»: («En ti estás todo, mar, y sin embargo, / ¡qué sin ti estás, qué solo, / qué lejos, siempre, de ti mismo! [...] Eres tú y no lo sabes, / tu corazón late y no lo siente.») [JIMÉNEZ, 2005: 77].

El océano es esencia eterna e inmortal; sin embargo, su existencia no es plena porque, al no poder hacer uso de la palabra, precisa de una conciencia externa que lo piense y que lo nombre. Juan Ramón no entiende cómo algo tan vivo y tan dominante puede carecer de conciencia, y es por ello por lo que decide embarcarse en la compleja aventura de dar nombre al mar encontrando las palabras justas que más le pertenezcan. Así, en el poema XXXVIII de la segunda sección, «Amor en el mar», leemos: («¡Nada! La palabra, aquí, encuentra/ hoy, para mí, su sitio, / como un cadáver de palabra/ que se tendiera en su sepulcro/ natural.») [JIMÉNEZ, 2005: 83].

Fruto de esa relación de dependencia mutua, el mar se hermana con el poeta: a veces se aman, otras se odian, pero viajan siempre de la mano, conociéndose mutuamente y aprendiéndose el uno al otro. En «Mar de retorno», penúltima sección del poemario, el mar parece haber adquirido finalmente la capacidad de nombrarse a sí mismo y, por consiguiente, aparece dotado de conciencia:

No sé si es más o menos. Pero sé que el mar, hoy, es más mar. Como un orador sin paz, que un día llega a su plena exaltación, y es él ya para siempre.

[...]

Hoy el mar ha acertado, y nos ofrece una visión mayor de él que la que teníamos de antemano, mayor que él hasta hoy. Hoy le conozco y le sobreconozco. En un momento voy desde él a todo él, a siempre y en todas partes él.

Mar, hoy te llamas mar por primera vez. Te has inventado
tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar.

[JIMÉNEZ, 2005: 170]

Al emprender su viaje de regreso hacia España, la relación del poeta con el mar ha cambiado por completo respecto a la del viaje de ida. Ahora, el mar ha adquirido conciencia de su propia identidad y se ha hecho todavía más poderoso e inmenso de lo que ya era. Burlón, se divierte asustando al poeta. Las palabras con las que Juan Ramón describe el océano dan cuenta de la relación de sumisión que el poeta adopta respecto al mar:

... De repente, te vuelves
parado, vacilante,
borracho colosal y grana,
me miras con encono
y desconocimiento
y me asustas gritándome a la cara
hasta dejarme sordo, mudo y ciego...
Luego, te ríes, y cantando
que me perdonas,
te vas, diciendo disparates,
imitando gruñidos de fieras
[...]
Me siento perdonado. ¡Y lloro, mar salvaje
toda tu agua de hierro, luz y oro!

[JIMÉNEZ, 2005: 171]

Al poetizar sobre el mar, el poeta le da nombre y conciencia, lo convierte en materia de pensamiento. Sin embargo, esta supuesta victoria sobre lo indómito deja una sensación agri dulce en el alma del poeta ya que en su interior surge una duda: ¿la naturaleza enérgica del mar no queda acaso reducida al ser encerrada dentro del cerco de la palabra?; ¿la función del poeta es la de poner límites a lo ilimitado?, ¿no se empequeñece el mundo de este modo?: («Tan inmenso como es ¡oh mar! el cielo,/ como es el mismo en todas partes,/ puede el alma creerlo tan pequeño....») [JIMÉNEZ, 2005: 173]. El mar que queda reflejado en el poemario poco tiene que ver con ese mar auténtico y salvaje que tan bien conoce el poeta y que, más allá de todo nombre y de todo pensamiento, sigue existiendo: («¡Mar dirigido, mar pensado, / mar en biblioteca, / mar de menos en la nostalgia abierta, / de mas en el aguardo/ de las visiones no gozadas») [JIMÉNEZ, 2005: 172].

En efecto, existe un mar fuera del poema, un mar ardiente, dinámico, pero sobre todo indómito, destinado a conservar eternamente la libertad de su ser: («[...] ¡Qué alegre y loco, / levantas y recoges, hecho belleza innúmera, / tu ardiente y frío dinamismo, / tu hierro hecho movimiento.») [JIMÉNEZ, 2005: 174]. La conquista del poeta sobre el mar se revela, por lo tanto, sólo parcial; y así debe ser porque el mundo debe seguir siendo incierto, ilimitado y sorprendente: («Sencillez divina/ que derrotas lo cierto y pones alma/ nueva a lo verdadero!») [JIMÉNEZ, 2005: 175]; («Nuestros ojos quieren adivinar qué misterio es éste, que así persuade al alma, pero no lo consiguen, y se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza.») [JIMÉNEZ, 2005: 175]. Solo de este modo, manteniendo vivo el misterio de la creación, el poeta conseguirá alcanzar la comunión perfecta con el universo creado: («Solo estamos despiertos/ el cielo, el mar y yo –cada uno inmenso/ como los otros dos-.») [JIMÉNEZ, 2005: 179].

De todos los nombres que el poeta ha usado para definir el mar, el mejor, el que más le pertenece, es «vida»: («Tu nombre, hoy, mar, es vida [...] ¡mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo solo») [JIMÉNEZ, 2005: 184]. Juan Ramón, contagiado por esta nueva vida que le ha dado el mar, se prepara para regresar a la tierra, a la madre, pero lo hace consciente de que su alma permanecerá anclada, para siempre, en el mar y en la eternidad contemplada: («El cuerpo va, soñando/ a la tierra que es de él, de la otra tierra/ que no es de él. El alma queda

y sigue/ siempre por su dominio eterno.») [JIMÉNEZ, 2005: 184]. El sentimiento de posesión es ya pleno: («¡Tú, mar y tú, amor; míos, / cual la tierra y el cielo fueron antes! / ¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada/ es ya mío, nada!») [JIMÉNEZ, 2005: 184].

El poeta, gracias a su atenta sensibilidad, ha logrado captar el hontanar poético que subyace tras ese mar que, en definitiva, es el reflejo de esa realidad trascendente que el poeta espera descifrar. Ahora bien, para que esta sustancia poética se materialice, es preciso que se concrete por medio de la palabra, de la escritura. Así, tal y como advierte el profesor Adolfo Sotelo Vázquez en su ensayo titulado: «Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)»: «El poeta en su continuo nombrar descifra el mundo y, recíprocamente, se incorpora por lo creado al mundo» [SOTELO: 1991, 183]. La palabra es, pues, el único medio del que dispone el poeta para comunicar su experiencia al lector y conseguir de este modo hacerle partícipe de su personal visión de la realidad. Así, en el poema que lleva por título «A un poeta», incluido dentro de *Poemas Impersonales*, leemos: («Del amor y de las rosas, / no han de quedarnos sino los nombres. / ¡Creemos en los nombres!»).

Sin embargo, el cerco de la palabra es siempre limitado y, por lo tanto, por más bueno que sea el poeta, nunca logrará trasladar de forma plena todo el lirismo de la realidad al verso. Así pues, no se trata de embellecer la experiencia por medio de la palabra, sino que se trata de conseguir reflejarla del modo más preciso, sin el mayor artificio, sin falsearla lo más mínimo. Sólo de este modo podrá luego ser revivida por medio de la lectura. Citando nuevamente a Adolfo Sotelo: «La idea debe encarnarse en su verso como el alma que se sintiera a gusto en su cuerpo, y la obligación del poeta no es “vestir” esa idea, sino desnudarla, depurarla, quitarle la túnica coyuntural y pasajera para que la palabra sea la cosa misma –desnuda, esencial, eterna- creada por el alma del poeta en su trabajo gustoso y continuado» [SOTELO: 1991, 188]. Ésta es la clave del concepto de poesía pura que defiende Juan Ramón y que queda recogida en el célebre poema V de *Eternidades*:

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella
y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda
¡oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre.

[JIMÉNEZ, 2005: 379]

La naturaleza, con sus olores, sus formas y sus colores, carece de conciencia, de modo que, por sí sola, no puede comunicar su dimensión trascendente. De este modo, el ser humano vive en un mundo bello y pleno, perfecto en su esencia, pero carente de toda capacidad de metacognición; de ahí que, para poder comunicar el secreto íntimo que se oculta tras lo real, la naturaleza necesite de una conciencia externa que le ayude a concretarse.

Esa conciencia externa no es otra que la del poeta, un ser dotado de una sensibilidad extrema que le permite captar esa realidad suprasensible que va más allá de lo tangible: la realidad eterna. Como bien advierte Isabel Paraíso de Leal en su libro titulado *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, es en *Eternidades* donde la palabra «eterno» empieza a repetirse de forma frecuente: «el poeta empieza a aspirar intensamente a la inmortalidad. Toda su segunda época va a llevar este sello, cada libro a su manera, hasta culminar en la creación de la divinidad de *Animal de fondo*.» [PARAÍSO DE LEAL, 1976: 81]

En su voluntad de llegar al conocimiento eterno e inmortal, el poeta desconfía sistemáticamente del conocimiento que pueden proporcionarle los sentidos y, en su lugar, trata de usar la razón ampliada, es decir, todas las potencias cognoscitivas del ser humano, tanto aquellas sensibles como aquellas suprasensibles: intelecto, sensibilidad, intuición, etc. Valiéndose de los aforismos juanramonianos, Pedro Salinas, en su artículo: «Sucesión de Juan Ramón Jiménez», expresa maravillosamente la armónica simbiosis que se da en la Obra del poeta entre la inteligencia y la intuición, lo manifiesto y lo oculto, lo claro y lo misterioso, lo que puede ser dicho y lo que debe permanecer en silencio. Citando a Salinas:

Juan Ramón cree que la poesía debe tener apariencia comprensible, pero guardando en su interior una gradación de concesiones que satisfagan la curiosidad más exacerbada sin llegar, sin embargo, a contentarla nunca; en esto, dice él, parecida a los fenómenos naturales. Lo dice también de otro modo: «al secreto más raro, recto, por un camino franco» ¿Debe ser la poesía filosófica? No, metafísica. El trance trágico del poeta está en haber sido llamado a darnos la cifra del mundo por medio del canto. En las fuerzas que contribuyen a la creación poética, sigue Juan Ramón Jiménez preocupado con instinto e inteligencia, «Poesía, instinto cultivado»; y la mayor dificultad estribará en una buena justicia distributiva, en una exacta delimitación de las atribuciones de la inteligencia, que no invada el dominio del instinto; hay que crear un momento en que es preciso sentirse dominado, y otro en que se hace necesario ahora dominar.

[op.cit.: ALBORNOZ, 1981: 126]

Al poetizar sobre el paisaje, el poeta da nombre a cada realidad, la hace concreta y, gracias al enorme poder del lenguaje, consigue transformar lo presentido e intuido en pensamiento y vía de conocimiento. De este modo, dominando el lenguaje, el ser humano es capaz de avanzar en su conocimiento del mundo, de ahí que nombrar y crear sean dos acciones que van siempre de la mano. Tal y como afirmaba el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951): «Los límites de mi lenguaje son los límites del mundo».

Otro de los poemas de *Eternidades* que resulta clave para comprender la concepción poética de Juan Ramón es el poema LXXV. Se trata de un poema muy breve, de solo tres versos, que, sin embargo, logra reflejar a la perfección

el deseo del poeta de permanecer fiel a la búsqueda constante de la esencia del mundo, una esencia que está continuamente revelándose y que despierta en el poeta una sed infinita: («¡Sí, sed, sed horrible! / ...Pero... ¡dejadme el vaso/ vacío...!») [JIMÉNEZ, 2005: 184].

El mundo incompleto, siempre haciéndose; la sed de una verdad que nunca se revela en su totalidad; el afán de seguir buscando, etc. Esta es la razón de ser de la poesía: la aventura constante, sin fin, que nace del afán de descubrir uno de los muchos secretos que cada día guarda tras de sí; secretos y misterios que se renuevan permanentemente, de modo que nunca se llega a la claridad última porque, si todo fuese claro, la poesía ya no tendría sentido alguno. El misterio nace de lo cotidiano, del momento concreto, de ahí el vitalismo que emana la poesía de Juan Ramón; un vitalismo que supondrá un profundo aprendizaje para Salinas. Gracias a la profunda riqueza de su alma, el ser humano puede, y debe, contribuir a perfeccionar la creación divina. El poema XCIX de *Eternidades* es buen ejemplo de ello:

No dejes ir un día,
sin cojerle un secreto, grande o breve.
Será tu vida alerta
descubrimiento cotidiano.
Por cada miga de pan duro
que te dé Dios, tú dale
el diamante más fresco de tu alma.

[JIMÉNEZ, 2005: 409]

También en *Piedra y cielo* Juan Ramón insiste en este aspecto: («Lo que yo te veo, cielo, / eso es el misterio; lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando») [JIMÉNEZ, 2005: 493]. Lo misterioso se manifiesta en la realidad y necesita ser nombrado.

La lucha del poeta se encamina, necesariamente, hacia la búsqueda de esa palabra esencial capaz de concentrar en su significante el significado de este misterio. para ello, es preciso liberarla de los significados adicionales que ésta ha adquirido en su uso diario.

Tal y como advierte Hénri Brémond en su libro titulado *Poesía pura*: «Las palabras de la prosa excitan, estimulan, colman nuestras actividades ordinarias; las palabras de la poesía las sosiegan, desearían suspenderlas» [BRÉMOND: 1947, 23]. El poema sugiere estados emocionales elevados, suspende las actividades superficiales del hombre y apacigua su espíritu. Así pues, gracias a la poesía, las palabras revelan significados que les son intrínsecos pero que, a su vez, van más allá de su significar habitual.

Por lo tanto, el reto que se plantea todo poeta es el de dar nombre a aquellas realidades que todavía no han sido nombradas a fin de poder descubrir, por medio de la palabra poética, las conexiones secretas que existen entre cosas que aparentemente no están relacionadas. De este modo, la palabra misma se convierte en generadora de conceptos²⁵². Descubrir estas relaciones significa descifrar el secreto y, cuando el poeta lo consigue, se siente en plena armonía con el universo:

Ahora estoy rodeado,
 como el enamorado pájaro, de flores,
 en su amor palpitante,
 de seres que trabajan en el centro
 de la naturaleza convivida,
 repartida en presencia y en figura,
 tocada (por la mano) en su secreto,

²⁵² En uno de los versos de *Eternidades*, Juan Ramón consigue reflejar perfectamente esta idea de la palabra como creadora de nuevas realidades, de nuevos mundos: «Que mi palabra sea/ la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente.» [JIMÉNEZ, 2005: 377]. Asimismo, veremos este aspecto ampliamente desarrollado en los versos de Pedro Salinas, quien también adopta una actitud nominalista en muchos de sus versos.

descifrada en su rica confusión,
amada en vida y muerte.

[JIMÉNEZ, 2005: 1192]

Al final de su trayectoria poética, Juan Ramón alcanza esa unión ideal entre mundo interior y mundo exterior que tanto ansiaba y que perseguía ya desde sus primeros poemarios.

Es importante señalar que nuestro autor nunca concibió sus distintos poemarios como libros independientes, sino como una obra sola, una obra en marcha, ya que consideraba que el fluir de su poesía debía ser análogo al fluir de su vida: siempre en sucesión y en constante evolución. Por ello, a pesar de que, poemario tras poemario, Juan Ramón avanza en su búsqueda de la expresión desnuda, en su trayectoria advertimos una clara unidad de pensamiento que se concreta en la afirmación de una trasrealidad poética –hay materia en lo real, pero también hay alma, espíritu, ser extratemporal- y en un claro afán por encontrar todas aquellas vías de acceso que le permitirán conectar su ser con las realidades suprasensibles.

V.IV.III: El poder de la palabra en los versos de Salinas

Pedro Salinas hereda de Juan Ramón esta concepción de la palabra poética como instrumento necesario para pasar de lo real a lo trascendental. En su libro ensayístico *La responsabilidad del escritor*, Salinas reflexiona hondamente sobre el poder de la palabra. El autor sostiene que cada palabra es portadora de un poder fabuloso y misterioso en tanto que es fuente de luz y de oscuridad, de vida y de muerte, por lo que puede guiar al hombre hacia la salvación que supone el conocimiento, o bien empujarlo hacia la mentira.

Salinas afirma que, gracias al nombre, las distintas realidades se individualizan y cobran una entidad concreta y precisa, por lo que el hombre puede valerse de la palabra para adueñarse de la realidad. Esta asociación directa que Salinas establece entre el acto del nombrar y el del poseer, deriva directamente del pensamiento juanramoniano. El célebre poema de *Eternidades* que inicia con los versos («¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas! / ...Que mi palabra sea/ la cosa misma») [JIMÉNEZ, 2005: 377], refleja a la perfección la creencia de Juan Ramón de que el nombre es la base del pensamiento y, por consiguiente, fundamenta toda existencia.

Salinas se une a Juan Ramón en esta afirmación y, en *La responsabilidad del escritor*, se expresa en los siguientes términos:

El niño al nombrar al perro, a la casa, a la flor, convierte lo nebuloso en lo claro, lo indeciso en lo concreto. Y el instrumento de esa conversión es el lenguaje. Lo cual significa que el lenguaje es el primero, y yo diría que el último modo que se le da al hombre de tomar posesión de la realidad, de adueñarse del mundo [...] El lenguaje es necesario al pensamiento. Le permite cobrar conciencia de sí mismo. Y así se construye el objeto, en respuesta a la expectación del espíritu. El pensamiento hace el lenguaje y al mismo tiempo se hace por medio del lenguaje. Este es el papel valiosísimo del idioma como un momento de constituirse las cosas por el espíritu.

[SALINAS, 1961: 22-23]

Ahora bien, el lenguaje no sólo resulta un instrumento valiosísimo en tanto que permite al ser humano poseer de forma plena la realidad, sino que, además, es una vía de autoconocimiento y, por ende, de auto posesión. Citando nuevamente a Salinas: «Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por medio del lenguaje [...] Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo.» [SALINAS, 1961: 22-23]. Por lo tanto, el nominalismo, es decir, la voluntad de dar un nombre exacto a cada una de las diferentes realidades para poseerlas, está muy presente en los versos del autor, sobre todo en sus últimos poemarios.

Ya en *Presagios* advertimos el afán del poeta de unirse a ese ideal poético que defiende Juan Ramón; una poesía que huye de lo aparente para avanzar en lo esencial y en la que la palabra y el concepto, la idea, tienen una importancia absoluta: («La idea pura y en la idea pura/ el mañana, la llave/ -mañana- de lo eterno») [SALINAS, 2007: 99].

Asimismo, en este primer poemario también está presente la concepción del nombre como instrumento para adueñarse de la realidad y poseerla: («Posesión de tu nombre, / sola que tú permites, / felicidad, alma sin cuerpo. / Dentro de mí te llevo/ porque digo tu nombre») [SALINAS, 2007: 140]. En *Seguro Azar* Salinas se reafirma en la concepción de la palabra como el valor inicial de la creación: («Y la que vence es/ rosa, azul, sol, el alba:/ punta de acero, pluma/ contra lo blanco, en blanco, / inicial, tú, palabra») [SALINAS, 2007: 151].

En *La voz a ti debida* los amantes se entregan a la complicada labor de dar nombre a todas las realidades que integran ese mundo nuevo que están creando: («No, el pasado era nuestro:/ no tenía nombre. / Podíamos llamarlo/ a nuestro gusto») [SALINAS, 2007: 266]; («Los verbos, indecisos, / te miraban los ojos/ como perros fieles, / trémulos. Tu mandato») [SALINAS, 2007: 266]; («Si tú no tuvieras nombre, / todo sería primero, / inicial, todo inventado/ por mí») [SALINAS, 2007: 262]. La afirmación del nombrar como acto creacional y la necesidad de avanzar hacia un nombre exacto que permanezca más allá del nombrar común es la base de la poesía pura juanramoniana, y está muy presente en la poética de Salinas. Así, son muchos los poemas de *Razón de amor* en los

que el autor insiste en la necesidad de avanzar hacia la creación de un lenguaje genuino y propio:

¿Tú sabes lo que eres
de mí?
¿Sabes tú el nombre?
No es
el que todos te llaman,
esa palabra usada
que se dicen las gentes,
si besan o se quieren,
porque ya se lo han dicho
otros que se besaron.
Yo no lo sé, lo digo
se me asoma a los labios
como una aurora virgen
de la que no soy dueño.

[...]

Lengua del paraíso,
sones primeros, vírgenes
tanteos de los labios,
cuando, antes de los números
en el aire del mundo
se estrenaban los nombres
de los gozos primeros.
Que se olvidaban luego
para llamarlo todo
de otro modo al hacerlo
otra vez.

[SALINAS, 2007: 352]

y no más nombres ya, no más maneras
de conocernos que esas señas leves,
de la carne en la carne.

[...]

Los nombres se borraron
ante una luz mayor, como luceros,
en el borde del alba.

[SALINAS, 2007: 421]

Dejará de llamarse
felicidad, nombre sin dueño. Apenas
llegue se inclinará sobre mi oído
y me dirá: <<Me llamo...>>

[SALINAS, 2007: 424]

Ahora bien, es en la tercera y última etapa poética saliniana donde mejor se advierte la importancia del nominalismo. En *El Contemplado*, el incansable afán de Salinas por acceder al mundo de las esencias se ve recompensado y el poeta logra al fin adentrarse en esa trasrealidad eterna que le viene comunicada a través del mar. Su obsesión es entonces la de dar nombre a esta revelación para conseguir trasladarla al cuerpo poemático. Vemos como, en esta obra, el poema saliniano se torna más sencillo y preciso; el poeta trata de condensar sus ideas en el mínimo de versos y de palabras.

En efecto, el arte del nombrar tiene una importancia crucial en *El Contemplado*. Tal y como hiciera Juan Ramón Jiménez, Salinas considera que la palabra tiene el poder de capturar la esencia de lo real, y esta es precisamente su función: la de descubrir esencias y concretarlas. Sólo teniendo en cuenta este aspecto podemos entender los siguientes versos pertenecientes al poema «Tema», incluido en *El Contemplado*: («Te he dado nombre; los ojos/ te lo encontraron, mirándote») [SALINAS, 2007: 571]. Vemos cómo el acto del mirar,

que tan importante es para Salinas, cobra a través del nombre una realidad nueva, más plena.

En su ensayo titulado *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Salinas hace referencia al don que tiene el poeta de recrear la realidad por medio de la palabra: «And he confirms or re-creates it by means of a word, by merely putting it into words. It is the poet's gift to name realities fully, to draw them out of that enormous mass of the anonymous» [SALINAS, 1940: 4-5]. Asimismo, en su ensayo «Aprecio y defensa del lenguaje», incluido en *El Defensor*²⁵³, escribe en relación con este aspecto: «El lenguaje es necesario al pensamiento. Le permite cobrar conciencia de sí mismo. Y así se construye el objeto, en respuesta a la expectación del espíritu.» [SALINAS, 2007: 1035].

Nos relacionamos con la realidad por medio del lenguaje; aprehendemos el mundo con las palabras y nos comunicamos a través de ellas, nuestro pensamiento está formado también a base de palabras. Dada esta omnipresencia de la palabra en nuestra vida, hay que procurar no corromperla, no alejarla demasiado de su significado genuino y esencial. Ésta será una de las grandes preocupaciones de Salinas: no gastar el nombre, no malearlo en exceso. El poeta considera que el nombre se desgasta por el uso, y esto le lleva a perder su significado originario. En base a esta creencia, Salinas se rebela contra el nombrar común y reivindica la necesidad de volver al significado originario de la palabra, a su valor primigenio: la palabra esencial, el nombre con *dueño*. Es lo que vemos reflejado en el poema «Dulcenombre», incluido en *El Contemplado*: («Pero tengo aquí en el alma/ tu nombre, mío [...] Te liga a mí/ aunque no lo quieras») [SALINAS, 2007: 575]. A través del nombrar, se establece un estrecho vínculo entre el contemplado y el contemplador, un vínculo de posesión, pero de nuevo el vínculo es efímero, por lo que debe ser renovado constantemente: («Si te nombro, soy tu amo/ de un segundo»). Así, como si de un hechizo se tratara, Salinas, tal y como hiciera Juan Ramón, considera que la

²⁵³ Dicho ensayo también fue publicado en el libro ensayístico, escrito por Salinas, que lleva por título: *La responsabilidad del escritor* [SALINAS, 1961: Seix Barral].

palabra esencial, el Verbo primitivo, es el instrumento más poderoso que permite al hombre adueñarse de la realidad. Citando a Olga Costa:

Existe un nombrar común, genérico para las cosas; el nombre cotidiano, la palabra que ha sido millones de veces repetida, el nombre que a fuerza de usarse ha perdido su tensión. En este caso el nombre es un patrimonio de todos, no puede poseerse, no es una creación personal, es el instrumento ya desgastado. Frente a este nombre que ha perdido su verdadero acento, se subleva Salinas porque él, que intuye el maravilloso poder del verbo, sabe que el verbo, primer descubridor de la realidad, ha hecho a esta realidad opaca por el uso y el desuso. El nombrar ya no es luz, sino penumbra cuando expresa sólo lo “mecánico adquirido.”

[COSTA, 1969: 117]

La realidad es inagotable e inabarcable, está continuamente revelándose, pero necesita del hombre, de un intérprete que se acerque a ella para percibir las nuevas significaciones que está dispuesta a revelar. Del contacto entre el poeta y el mundo de lo prepoético – los estados emocionales que todavía no han sido concretados- nace la poesía.

La luz poética va revelándose a partir de las sombras que genera el poeta. En este sentido, las sombras resultan iluminadoras en tanto que traslucen la luz que ocultan. Así, no puede haber luz sino oscuridad ni oscuridad sin luz. Recordemos las palabras de Salinas: «Nada está completo sin su sombra»; la función del poema es, pues, la de generar sombras que descubran la sobrerrealidad luminosa que se oculta tras lo real: («Mientras haya/ sombras que la sombra niegan, /pruebas de luz/ de que es luz/ todo el mundo menos ellas») [SALINAS, 2007: 728].

La necesidad de avanzar hacia una claridad última está muy presente en los versos de *Todo más claro y otros poemas* (1949): («¡Tinieblas, más tinieblas! / Sólo claro el afán. / No hay más luz que la luz/ que se quiere, el final [...] Avanzar entre tinieblas, / claridades buscar/ a ciegas. ¡Qué difícil!») [SALINAS, 2007: 614]. El poema es el principal depositario de esta luz capaz de salvar al hombre de la tiniebla en la que vive inmerso: («En esta luz del poema, / todo, / desde el más oscuro beso/ al cenital esplendor, / todo está mucho más claro») [SALINAS,

2007: 618]. Además, en este poemario, además de elogiar el lenguaje poético, Salinas ensalza también el lenguaje popular. Así, en el poema «Verbo» Salinas hace referencia a esa palabra gastada por el uso: («En sus hermanados sonos, / tenues alas, / viene el ayer hasta el hoy [...] Cada día más hermosas, / por más usadas [...] Bocas humildes de hombres») [SALINAS, 2007: 614]. Esa palabra popular es la vida misma, el principio y el fin de todo cuanto existe: («a la aventura me entrego/ que ella me manda. / Se inicia -ser o no ser-/ la gran jugada:/ en el papel amanece/ una palabra.») [SALINAS, 2007: 617].

Lo que más admira Salinas del lenguaje es su dinamismo, su capacidad de evolucionar con el uso. En este sentido, el autor se aleja del último Juan Ramón: mientras que el poeta moguerense centra su atención en ese lenguaje personal, propio e íntimo, que le permite, como si de un dios se tratara, reinventar la realidad y hacerla propia, el lenguaje saliniano es dinámico y colectivo: («Nuevo alfabeto se hace, y se deshace, / volatines inventa, rapidísimas/ palabras, de un trapecio a otro trapecio,/ como versos elásticos, tendidas») [SALINAS, 2007: 622]. La lengua, la palabra, hermana a los hombres: («Y hablar, hablar así en esa perfecta/ forma de unión en que la simulada indiferencia/ acerca más que un abrazo o beso») [SALINAS, 2007: 658].

También en *Confianza*, poemario póstumo de Salinas, advertimos el afán nominalista del autor. La confianza esencial del poeta en el ser humano se fundamenta precisamente en su confianza esencial en el poder de la palabra como instrumento de salvación. La creación entera se comunica con el hombre para mostrarle cuál es el camino hacia la salvación. Por eso, el hombre tiene que permanecer atento a estos secretos mensajes que el mundo le envía:

¡Cuánto decir nos rodea,
lo oigamos o no lo oigamos!
Voces, voces, voces,
gritos, susurros, clamores,
navegantes del espacio.
¡Todos extraños!
Van y vienen por los aires
lenguajes entrecruzados.

Habla tiene el mar de espuma,
de pío saben los pájaros,
los números son idioma
que fracasa antes del canto.

¡Todos extraños!

[...]

Babel, callada Babel,
todos hablando.

¿Por qué, Babel, se oye sólo
un hablar de solitario?

[SALINAS, 2007: 717]

Salinas reconoce una doble preeminencia de la palabra sobre los individuos: por un lado, la palabra es la base del entendimiento y, en consecuencia, del conocimiento intelectual; por otro lado, la palabra opera directamente sobre la realidad, la crea. En este sentido, cada concepto se crea a partir de una esencia concreta. Esta correspondencia directa entre esencia y concepto es la base del nominalismo: cada palabra es portadora de un concepto y, por ende, de una esencia. Ahora bien, esa esencia no se multiplica en las diferentes realidades, sino que cada realidad se corresponde con una esencia concreta.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta Tesis Doctoral nos hemos propuesto aproximarnos al universo poético de dos de los principales nombres de la literatura española: Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas. Nuestro propósito ha sido, en todo momento, el de demostrar la relación dialéctica que los versos salinianos entablan con los de su maestro, un maestro que durante muchos años reivindicó su paternidad respecto a los poemas de Salinas, así como los de toda una generación de jóvenes poetas que, a finales de los años veinte, se unieron en la llamada Generación del 27.

En efecto, Juan Ramón fue el gran referente del grupo del 27; su influencia no fue únicamente de índole poética y estética, sino también filosófica y de pensamiento. Los jóvenes heredaron del Nobel su rigor poético, así como su gusto por la poesía esencial y la palabra exacta; pero Juan Ramón también les legó una determinada forma de situarse ante la realidad y, sobre todo, un modo muy concreto de experimentar la poesía integrándola en la propia vida. Tanto en Juan Ramón Jiménez como en los jóvenes poetas, la experiencia vital y la experiencia poética caminan de la mano. En definitiva, frente a los excesos románticos y modernistas, Juan Ramón logró modernizar radicalmente la anquilosada poesía española y consiguió universalizarla. Tal y como nuestro autor escribe en *Ideolojía*: «La poesía debe ser universal, no atada por los pies a fronteras. Hija del cielo, vive en ese cielo igual para todos» [JIMÉNEZ, 1990: 81].

Mucho se ha hablado del carácter complicado e irascible de Juan Ramón, de su necesidad de refugiarse en la soledad de su apartamento, de sus frecuentes problemas físicos y sus constantes crisis depresivas. Sin embargo, no siempre se ha reconocido lo suficiente su generosidad en cuanto a los jóvenes poetas se refiere. Juan Ramón leía sus poemas, los corregía y les ayudaba a publicarlos; sin él, quizás muchos de los poetas del 27 hubiesen permanecido en el anonimato. Así pues, paradójicamente, el poeta más incomprendido de la historia de la poesía española fue también quien mejor supo entender a sus contemporáneos. Les dedicó gran parte de su tiempo y de su trabajo, y es

preciso reconocerle este mérito: nadie fue capaz de generar mejor que él un diálogo fructífero con los pensadores y escritores de la época.

El primer apartado de nuestra investigación se ha dedicado al estudio del concepto de poesía pura. Hemos analizado cuáles son los orígenes europeos de esta corriente poética que encuentra su fundamento en la concisión, la exactitud y la depuración formal. Para ello, nos hemos aproximado a la obra de Edgar Allan Poe y al panorama de la poésie pure francesa, en concreto a la teoría poética de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Valéry, así como a las teorías del Abate Brémond. Hemos concluido que, si bien Juan Ramón hereda muchos de los principios poéticos de la poésie pure -tales como: la creencia en los poderes taumatúrgicos de la palabra, la creencia en la existencia de una realidad profunda y el deseo de eliminar del poema todo aquello que no sea necesario-, el Nobel conduce el camino de la reflexión purista hacia una dirección muy diferente a la trazada por la poésie pure francesa. Ello se debe, fundamentalmente, a que nuestro autor rechaza la idea de que la poesía deba prescindir de cualquier emoción que no sea puramente estética, por lo que, oponiéndose no sólo a los principios de la poésie pure francesa, sino también a la teoría orteguiana de la *Deshumanización del arte*, sostiene que la poesía, si bien rigurosa y exacta, no puede dejar de lado la expresión del sentimiento y debe ser, ante todo, humana.

Pedro Salinas se une a este ideal poético defendido por Juan Ramón: ambos poetas tratan de unir en sus versos la razón y el sentimiento y se oponen a la idea de que lo conceptual tenga que primar por encima de lo sentimental. En este sentido, el título del poemario *Razón de amor* resulta especialmente significativo: hay que encontrar la razón que subyace tras cada sentimiento para, de este modo, poder interiorizarlo en la propia conciencia. Pero no hay que renunciar al sentimiento en sí, sino todo lo contrario.

En el segundo apartado de la Tesis, hemos analizado los inicios poéticos del grupo del 27. Nos hemos centrado en la figura de Juan Ramón Jiménez como principal mentor de este grupo de jóvenes poetas. Para ello, nos hemos valido del epistolario de Juan Ramón Jiménez y del de Pedro Salinas, así como de un

ambicioso proyecto autobiográfico que el poeta moguereno no llegó a concluir, *Vida*, y que ha sido recientemente publicado por la Residencia de estudiantes.

El tercer capítulo de la Tesis lo hemos dedicado a analizar la teoría poética de Pedro Salinas. Si bien el autor de *La voz a ti debida* rechazó siempre la idea de escribir su propia poética porque consideraba que la poesía no podía -ni debía- explicarse fuera del poema, en sus ensayos literarios, nuestro autor reflexionó hondamente sobre el proceso de creación literaria. Especialmente interesantes para comprender la teoría poética saliniana resultan dos de sus obras ensayísticas: *Literatura Española. Siglo XX*, un libro en el que el autor incluye gran parte de los ensayos que escribe entre 1924 y 1940; y *La realidad y el poeta en la poesía española*, publicado en 1940. Todos los ensayos escritos por el poeta han sido recopilados en el segundo volumen de la *Obra Completa de Pedro Salinas*, publicada en 2007 por la editorial Biblioteca Avrea, bajo la edición de Enric Bou y Montserrat Escartín Gual. Analizar las ideas expuestas por el Salinas crítico y ensayista nos ha permitido definir gran parte de la teoría estética del autor; en concreto, ha puesto de manifiesto el importante componente de humanidad que Salinas atribuye a la creación literaria, lo cual explica la necesidad del autor de humanizar todo cuanto aparece descrito en el poema.

En el cuarto capítulo de este estudio doctoral nos hemos referido al proyecto *El padre matinal*, incluido en *Vida*. *Vida* fue, sin lugar a duda, el proyecto más ambicioso y complejo que ideó Juan Ramón. Este libro pretendía ser el legado del poeta al mundo, una especie de testamento vital mediante el cual nuestro autor aspiraba a eternizar no sólo su obra, sino también su persona. Tal y como se deduce del propio título, el libro tiene un fuerte componente autobiográfico; en efecto, en las páginas de *Vida*, Juan Ramón recoge sus recuerdos de infancia y juventud, al tiempo que explica muchos de sus proyectos, nos habla de sus principales logros y también de algunos de sus fracasos, de sus amistades y de sus enemistades, etc. El evidente carácter misceláneo de *Vida* responde a un propósito muy concreto por parte del poeta, esto es, evidenciar el carácter global de su obra; en otras palabras, con esta especie de autobiografía Juan Ramón pretende demostrar que todas sus creaciones se articulan formando un único corpus: una Obra Total.

Asimismo, mediante la escritura de *Vida* Juan Ramón también buscaba defenderse a sí mismo de las durísimas críticas vertidas por sus contemporáneos, a la vez que quería demostrar la influencia que sus versos habían tenido sobre los de los jóvenes poetas. Así pues, bajo el título de *El padre matinal*, Juan Ramón pretendía reunir tres apartados: «Fuentes de mi escritura», «Fusión y confusión» y «Mi eco mejor». Mientras que en los dos primeros apartados Juan Ramón se proponía citar las principales fuentes poéticas de las que su obra se había nutrido, el tercer apartado de *El padre matinal* iría dedicado a recopilar todos aquellos poemas compuestos por los autores del 27 en los que él advertía su impronta, sobre todo los versos de Pedro Salinas.

Durante nuestra visita a la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, que se encuentra en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de San Juan de Puerto Rico, tuvimos acceso a la biblioteca personal del autor y pudimos consultar todos los poemarios de Pedro Salinas que Juan Ramón había conservado. En concreto, encontramos un total de nueve poemarios: una edición de *Seguro Azar* y otra de *Fábula y signo*, ambas dedicadas personalmente por Salinas; dos ejemplares de *La voz a ti debida*, uno de ellos dedicado por el autor; un volumen de *Razón de amor*; una edición de *Poesía junta.*; y dos libros ensayísticos: *Literatura española del siglo XX* y *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Nos sorprendió comprobar que casi todas las páginas de estos volúmenes estaban repletas de anotaciones: en muchas de ellas, Juan Ramón subrayaba algunos versos y al lado escribía sus iniciales J.R.J, marcaba los poemas con una cruz, o bien escribía «mío»; en otros, escribía al borde de la página «mi eco mejor». Además, en la página inicial de los volúmenes de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, Juan Ramón escribió frases críticas acerca de estos poemarios. Todas estas marcas y anotaciones nos han permitido determinar cuáles son aquellos versos salinianos en los que el autor veía reflejados los suyos propios. Asimismo, junto con las anotaciones de los poemarios, en el Archivo de Moguer se encuentra también una carpeta en la que el poeta reunía algunos poemas de los autores del 27, muchos de ellos de Pedro Salinas. En cada página, el autor escribía «Mi eco mejor», lo cual no deja lugar a duda sobre su intención de incluir dichos poemas en este apartado de *Vida*.

A lo largo de este cuarto capítulo hemos analizado todo el material recopilado durante nuestra visita a la Sala Zenobia y Juan Ramón. Pese a que únicamente pudimos visitarla durante dos días, tres horas por la mañana y otras tres por la tarde, fue asombroso ver la cantidad de documentos que allí se custodian, los cuales dan perfecta cuenta del absoluto rigor con el que Juan Ramón trabajaba. En el Archivo se conservan incluso servilletas de papel en las que el poeta anotaba ideas para sus poemas y recortes de periódicos de la época. Fue una visita muy gratificante pero no pudimos evitar sentir tristeza al comprobar el estado en el que se encuentra la Sala: muchos papeles permanecen sin clasificar, los muebles cedidos por el poeta y Zenobia se hallan arrinconados, llenos de polvo y de olvido, cubiertos algunos de ellos con sábanas; las filtraciones de agua y de humedad son constantes, por lo que la Sala está llena de goteras. Además, no se exige el uso de guantes para consultar los documentos personales de Juan Ramón, por lo que el deterioro de estos resulta evidente. En definitiva, el legado de uno de los mejores escritores de nuestro país pelagra enormemente. Afortunadamente, gracias a la minuciosa labor llevada a cabo por la Fundación Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en Moguer, gran parte de los documentos que forman parte del Archivo de Río Piedras han sido recientemente digitalizados. En concreto, un total de 25.000 documentos -con más de 175.000 archivos- están siendo clasificados y pasarán a formar parte de los fondos de la Fundación.

El quinto y último apartado de nuestra tesis doctoral es también el más extenso. Se trata de un amplio análisis temático de la obra poética de Juan Ramón Jiménez y de Pedro Salinas. Hemos llevado a cabo dicho análisis partiendo de los tres temas centrales en la obra de ambos autores: la naturaleza, el amor y el nominalismo. A partir de estos tres grandes temas, hemos ido analizando los diferentes subtemas, tales como: la afirmación de una realidad trascendente, el conflicto que se establece entre el cuerpo y el espíritu, la voluntad de llegar a la esencia misma de los seres, la metáfora del mar como vía de acceso a lo eterno, la idea de una temporalidad individual que se opone a la temporalidad exterior, la nostalgia, la importancia del recuerdo, el miedo a la muerte, la evocación de la niñez y de la inocencia perdida, la atormentada conciencia del pecado, la soledad, el gozo, el poder de la palabra como

instrumento creador, y un largo etcétera. Este análisis temático nos ha permitido identificar con claridad la firma de Juan Ramón en muchos de los poemas de Salinas. No estamos ante un plagio, sino ante una asimilación consciente de muchas de las ideas que subyacen tras ese mundo visionario que crea el poeta moguerense: un mundo que nace del propio interior, pero que abraza la creación entera. A pesar de que, en sus primeros poemarios, Juan Ramón se entrega por completo a la tristeza y a la melancolía, a los ocasos y a las hojas secas, en *Diario de un poeta recién casado* ese pesimismo endémico deja paso a una actitud diametralmente opuesta: el poeta abre los ojos a la realidad y se esfuerza por comprenderla. Tal y como advierte Aurora de Albornoz, en el Diario Juan Ramón estrena ojos y lo mira todo desde una perspectiva radicalmente nueva:

En *Diario* Juan Ramón se busca a través de nuevas palabras; de nuevas formas de nombrar las cosas. Visto en su conjunto, este libro, más que otro ninguno, representa, dentro del camino de la sucesión del poeta, un abrirse hacia el mundo. El descubrimiento de lo otro y de los otros seres es tan visible que, a veces, llegamos a pensar que hay un olvido del yo.

[ALBORNOZ, 2008: 97]

De ese hondo esfuerzo reflexivo por entender la realidad nace el verso libre juanramoniano, un verso al que no sólo Salinas se une, sino también sus compañeros de generación: Guillén, Alberti, Lorca, Cernuda... en todos ellos hay mucho de Juan Ramón.

La poesía juanramoniana pone de manifiesto la necesidad de que el hombre no se limite al goce sensitivo de la realidad aparente, sino que vaya más allá y afronte el desafío que plantea el mundo, un mundo que no siempre se comunica de manera clara, sino que precisa de una interpretación profunda. Entender ese lenguaje misterioso con el que se comunica el mundo es el

principal reto con el que se encuentra el poeta, de ahí que Juan Ramón diga que el verso libre le ha sido revelado por el mar.

Hay que aceptar el misterio de lo real y transformar este misterio en conocimiento. Esa es la misión que comparten Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas; y la palabra, el nombre, es el instrumento elegido para llevar a cabo esta tarea: la realidad, por sí misma, es ininteligible, por lo que necesita de una conciencia externa que le infunda significado. En otras palabras, nada existe sino puede ser pensado y nada puede ser pensado si no puede ser nombrado. Por eso, el poeta, a través de la palabra, crea la consciencia de lo real.

Esta aceptación plenamente consciente de lo real es, por lo tanto, la principal enseñanza que el Nobel lega a los jóvenes poetas. Más allá del verso libre, Juan Ramón aporta a la poesía española un modo radicalmente nuevo de situarse ante la realidad y, por consiguiente, un nuevo modo de crear y de entender la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [1961]:** *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [1967]:** *Estética y ética estética*. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [1990]:** *Ideología*. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [1999]:** *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [2005]:** *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, prólogo de Víctor García de la Concha; Madrid: editorial Espasa.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [2012]:** *Epistolario I, 1898-1916*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann; Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [2014]:** *Vida. Volúmen I: Días de mi vida*. Reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y M^a Ángeles Sanz Manzano; Valencia-Madrid: editorial Pre-Textos.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [2017]:** *Monumento de amor, epistolario y lira. Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí*. Correspondencia 1913-1956. Edición de María Jesús Domínguez Sío; Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- **SALINAS, Pedro [1961]:** *La responsabilidad del escritor*, Barcelona: Seix Barral.
- **SALINAS, Pedro [2007]:** *Obras completas*. Edición de Montserrat Escartin Gual, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo; Madrid: Biblioteca Avrea.
- **SALINAS, Pedro [2013]:** *Poesía inédita*. Edición de Montserrat Escartín Gual; Madrid: Editorial Cátedra.
- **SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge [1992]:** *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets Editores.

Bibliografía secundaria:

- **ALBORNOZ, Aurora [1981]:** *Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Editorial Taurus.
- **ALBORNOZ, Aurora [2008]:** *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz*. Edición de Fanny Rubio. Madrid: Devenir Ensayo.
- **ALONSO, Amado [1986]:** *Materia y forma en poesía*, Madrid: editorial Gredos.
- **ALONSO, Dámaso [1944]:** *Ensayos sobre poesía española*, Madrid: Revista de Occidente.
- **ALONSO, Dámaso [1965]:** «Una generación poética» en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: editorial Gredos.
- **ALONSO, Dámaso [1969]:** *Antología de la Poesía española*. Madrid: Gredos.
- **AZAM, Gilbert [1983]:** *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía española*. Madrid: Editora Nacional.
- **AZAM, Gilbert [1986]:** «Ser y estar en la poesía pura» Université de Toulouse. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 18-23 agosto 1986.
- **BALBÍN, Rafael [1969]:** *Poética becqueriana*. Madrid: Editorial prensa española.
- **BÉCQUER, Gustavo Adolfo [1995]:** *Obras completas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Biblioteca Castro Turner.
- **BLASCO PASCUAL, Francisco Javier [1981]:** *Poética de Juan Ramón: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- **BRÉMOND, Henri [1947]:** *Poesía pura*. Buenos Aires: editorial Argos.
- **CANO, José Luis [1982]:** *Introducción a la Antología de los poetas del veintisiete*, Madrid: editorial Espasa Calpe.
- **CHEVALIER, Jean y CHEERBRANT, Alain [1988]:** *Diccionario de símbolos*. Barcelona: editorial Herder.
- **CIRRE, Francisco [1982]:** *El mundo lírico de Pedro Salinas*, Granada: editorial D. Quijote.

- **COSTA VIVA, Olga [1969]:** *Pedro Salinas frente a la realidad*, Barcelona: editorial Alfaguara.
- **CRESPO, Ángel [1999]:** *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- **CROSS NEWMAN, Jean Cross [2004]:** *Pedro Salinas y su circunstancia*. Madrid: editorial Páginas de espuma.
- **DE LA TORRE, Guillermo [2002]:** *Literaturas europeas de vanguardia*, ed.: José Luis Calvo Carrilla, Pamplona: Urogoiti editores.
- **DE PABLOS, Basilio [1965]:** *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Editorial Gredos.
- **DE ZUBIZARRETA, Alma [1981]:** *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid: Gredos.
- **DE ZULETA, Emilia [1975]:** *Cinco poetas españoles*, Madrid: editorial Gredos.
- **DEL VILLAR, Arturo [1987]:** *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, Madrid. Los libros de Fausto.
- **DEBICKI, Andrew P [1976]:** *Pedro Salinas, el escritor y la crítica*, Madrid: editorial Taurus.
- **DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. [1995]:** «Largo lamento como reescritura». *Revista Grama y Cal*, volumen I, pp.73-103.
- **DIEGO, Gerardo [2007]:** *Poesía española*, edición de José Teruel, Madrid: editorial Cátedra.
- **ELIOT, T.S., [1944]:** *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre Teatro y Religión*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- **ESCARTÍN, Montserrat [2007]:** Prólogo a *Obras completas. Pedro Salinas*. Madrid: Cátedra, colección avrea.
- **FEAL DEIBE, Carlos [1971]:** *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: editorial Gredos.
- **FEAL DEIBE, Carlos [2000]:** *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*. Madrid: editorial Gredos.
- **FONT, Maria Teresa [1972]:** *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Insula.

- **FRIEDRICH, Hugo [1974]:** *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: editorial Seix Barral.
- **GARCÍA, Miguel Ángel [2002]:** *La poética de lo invisible*. Granada: Diputación de Granada.
- **GARCÍA-MORENO, Francisco [2001]:** «La Universidad de Puerto Rico como institución acogedora de intelectuales españoles exiliados tras la guerra civil española». Publicado en el tomo VIII de las *Actas del Congreso Internacional «Sesenta años después»*. Universidad de La Rioja.
- **GARFIAS, Francisco [1958]:** *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- **GARFIAS, Francisco [1995]:** *Juan Ramón en su reino*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- **GICOVATE, Bernardo [1973]:** *La poesía de Juan Ramón Jiménez*; Barcelona: Ariel
- **GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad [1999]:** *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca en Moguer. Lecturas y traducciones de poesías en lengua francesa e inglesa*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Pilar Gómez Bedate. Universitat Pompeu Fabra. Programa Teoría de la Literatura y Literaturas Comparadas.
- **GONZÁLEZ, Ángel [1981]:** «El primer Juan Ramón Jiménez en su contexto», publicado en el segundo número de *Cuadernos del Norte* (pp.40-46).
- **GONZÁLEZ, Ángel [2008]:** *Nada grave*. Madrid: Colección Palabra de Honor. Visor poesía.
- **GRANADOS, Vicente [2012]:** «Jorge Guillén y Rafael Alberti hablan del 27». Publicado en *Literatura española (1900-1939)*. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED.
- **GUERRERO RUIZ, Juan [1961]:** *Juan Ramón de viva voz*. Madrid: Ediciones Ínsula.
- **GUILLÉN, Jorge [1971]:** «Prólogo» a *Poesías completas* de Pedro Salinas. Barcelona: editorial Seix Barral.
- **GULLÓN, Ricardo [1958]:** *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Diálogos.

- **GULLÓN, Ricardo [1960]:** *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: editorial Losada.
- **HARRETCHE, María Estela [2001]:** «Mi eco mejor de Juan Ramón Jiménez». Publicado en el número 69 de la publicación *Hispanic Review*.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [2006]:** *Juan Ramón Jiménez. Premio Nobel 1956*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- **JIMÉNEZ, Juan Ramón [1990]:** *Ideología (1897-1957): Metamorfosis, IV*. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: editorial Anthropos.
- **MACHADO, Antonio [1964]:** *¿Como veo la nueva juventud española? Obras: Poesía y Prosa, 833-836*; Buenos Aires: editorial Losada.
- **MARÍ, Antoni [2010]:** *Matemática tiniebla*. Selección y prólogo de Antoni Marí. Traducción de Miguel Casado y Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- **NAVARRO DURÁN, Rosa [1998]:** «La poética del gesto en Pedro Salinas» en *Homenatge a Pedro Salinas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- **NERUDA, Pablo [1974]:** *Confieso que he vivido*. Barcelona: editorial Seix Barral.
- **ORTEGA Y GASSET, José [2004]:** *Obras completas, Volumen I: 1902-1915*. Madrid: editorial Taurus.
- **PALAU DE NEMES, Graciela [1974]:** *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid: editorial Gredos.
- **PARAÍSO DE LEAL, Isabel [1976]:** *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*. Madrid: Editorial Alhambra.
- **PAZ, Octavio [2008]:** *Los hijos del limo*; Santiago de Chile: editorial Tajamar.
- **POE, Edgar Allan [1973]:** *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar; Madrid: Alianza Editorial.
- **PUJANTE, José David [1988]:** *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*; Murcia: Universidad de Murcia.

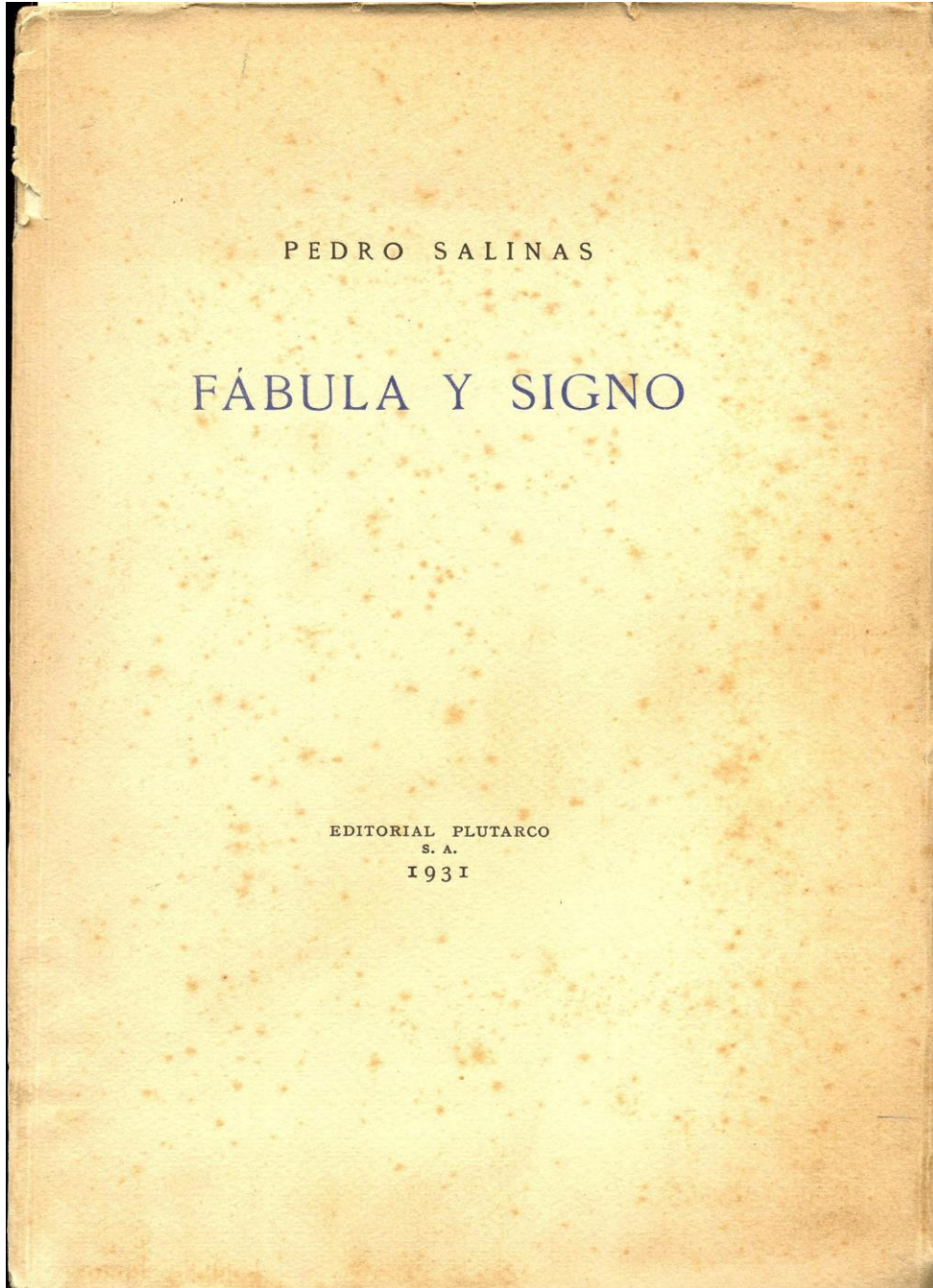
- **REYES CANO, Rogelio [2001]:** *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*. Sevilla: Universidad de Huelva Publicaciones.
- **ROAS, David [2009]:** «Las metamorfosis del arlequín: Hoffmann y los lectores españoles», *Ínsula* (751-752), 2009, Monográfico: Romanticismo alemán en las letras españolas, pp. 9-12.
- **ROZAS, Juan Manuel [1981]:** «Juan Ramón y el 27», ensayo recogido en *Juan Ramón en su centenario*; Cáceres: Delegación provincial del ministerio de cultura.
- **SALINAS DE MARICHAL, Solita [1984]:** *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*. Madrid: Alianza.
- **SALINAS DE MARICHAL, Jaime [2003]:** *Travesías*. Barcelona: Tusquets Editores.
- **SANCHEZ-BIOSCA [1998]:** «El cine y su imaginario en la Vanguardia», artículo incluido en: *La Vanguardia en España*, Javier Pérez Bazo (ed.), París: Cric & Ophrys.
- **SANTOS-ESCUADERO, Ceferino [1975]:** *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Editorial Gredos.
- **SOBRINO VEGAS, Antonio Luis [2012]:** *Las revistas literarias en la II República*. Tesis Doctoral. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. Madrid: UNED.
- **SORIA OLMEDO, Andrés [2010]:** *La Generación del 27 ¿Aquel momento ya es una leyenda?*; Sevilla: Residencia de estudiantes.
- **SOTELO, Adolfo [1991]:** «Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)», incluido en: *Anales de Literatura Española*, nº7, Universidad de Alicante, pp.: 189-194.
- **SOTELO, M^a Luisa [1994]:** «Los puentes» en *Comentario literario de textos*. Coord. Rosa Navarro Durán; Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

- **SOTELO, M^a Luisa [1998]:** «En torno a Largo lamento: Poesía y realidad en Pedro Salinas» en *Homenatge a Pedro Salinas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- **TERUEL, José [2007]:** prólogo a *Poesía española* (Antologías) por Gerardo Diego. Madrid: editorial Cátedra.
- **URRUTIA, Jorge [1999]:** prólogo a *El Modernismo. Apuntes de curso* (1953). Madrid: Visor Libros.
- **VILANOVA, Antonio [1981]:** «El ideal de la poesía desnuda en J.R.J», ensayo recogido en *Juan Ramón en su centenario*; Cáceres: Delegación provincial del ministerio de cultura.
- **VILANOVA, Antonio [1998]:** *Poesía española del 98 a la posguerra*. Barcelona: Editorial Lumen.

ANEXOS

Anexo I:

Portada de la edición de *Fábula y signo* perteneciente a la biblioteca personal del autor.

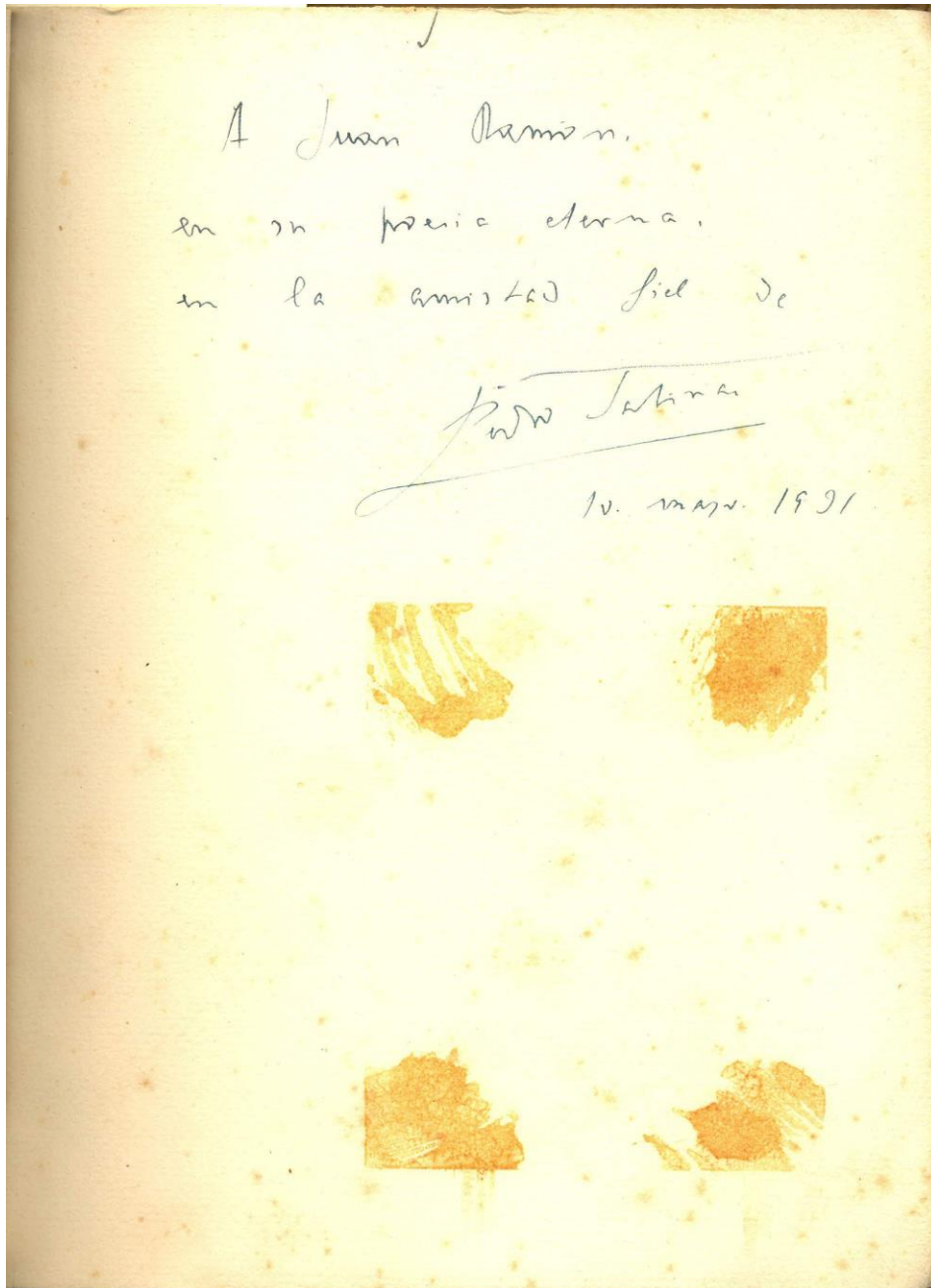


Anexo II

Dedicatoria de Pedro Salinas al poemario de *Fábula y signo*.

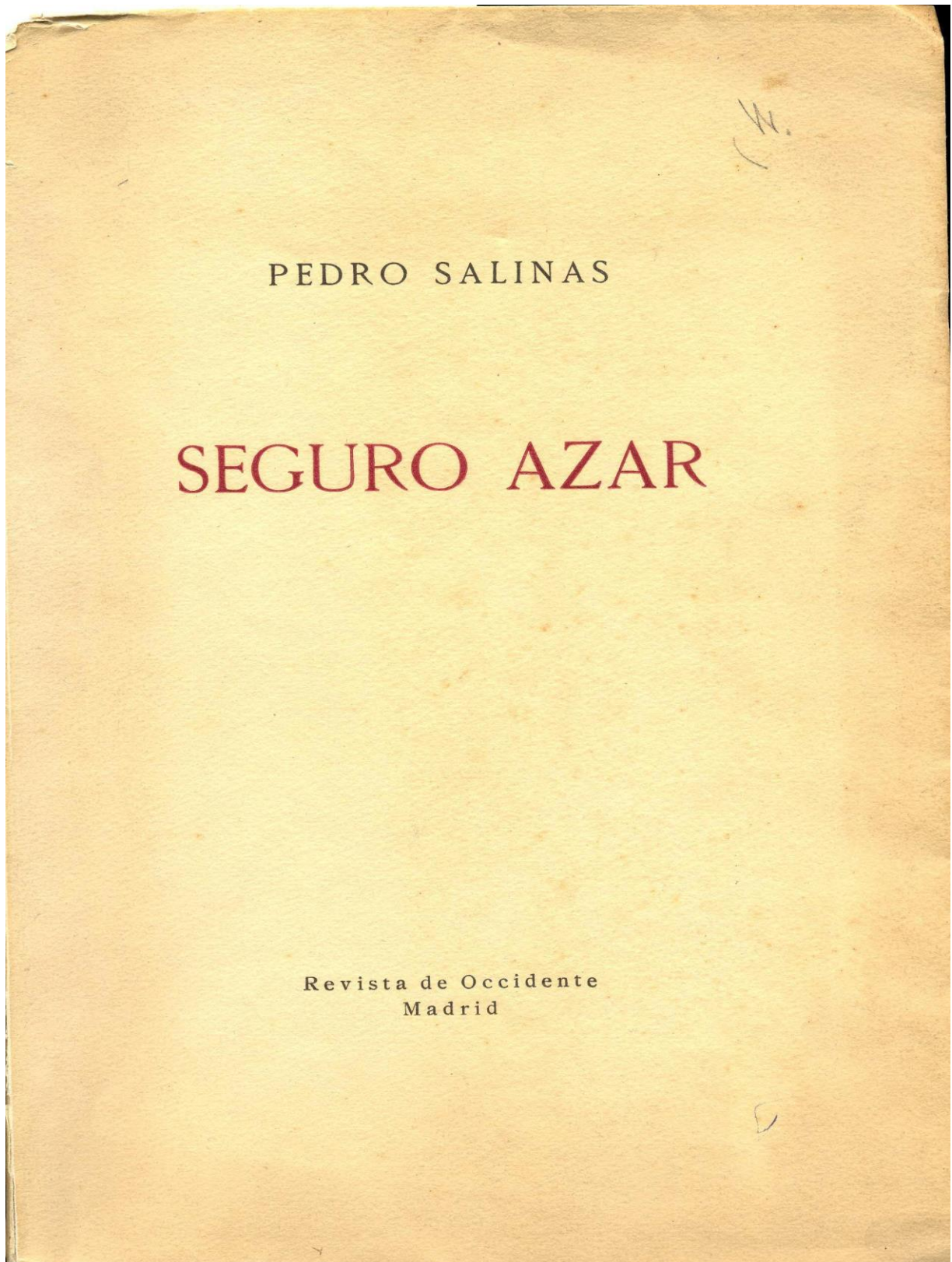
Transcripción:

A Juan Ramón en su poesía eterna, en la amistad fiel. S.



Anexo III:

Portada de la edición de *Seguro azar* perteneciente a la biblioteca personal del autor.



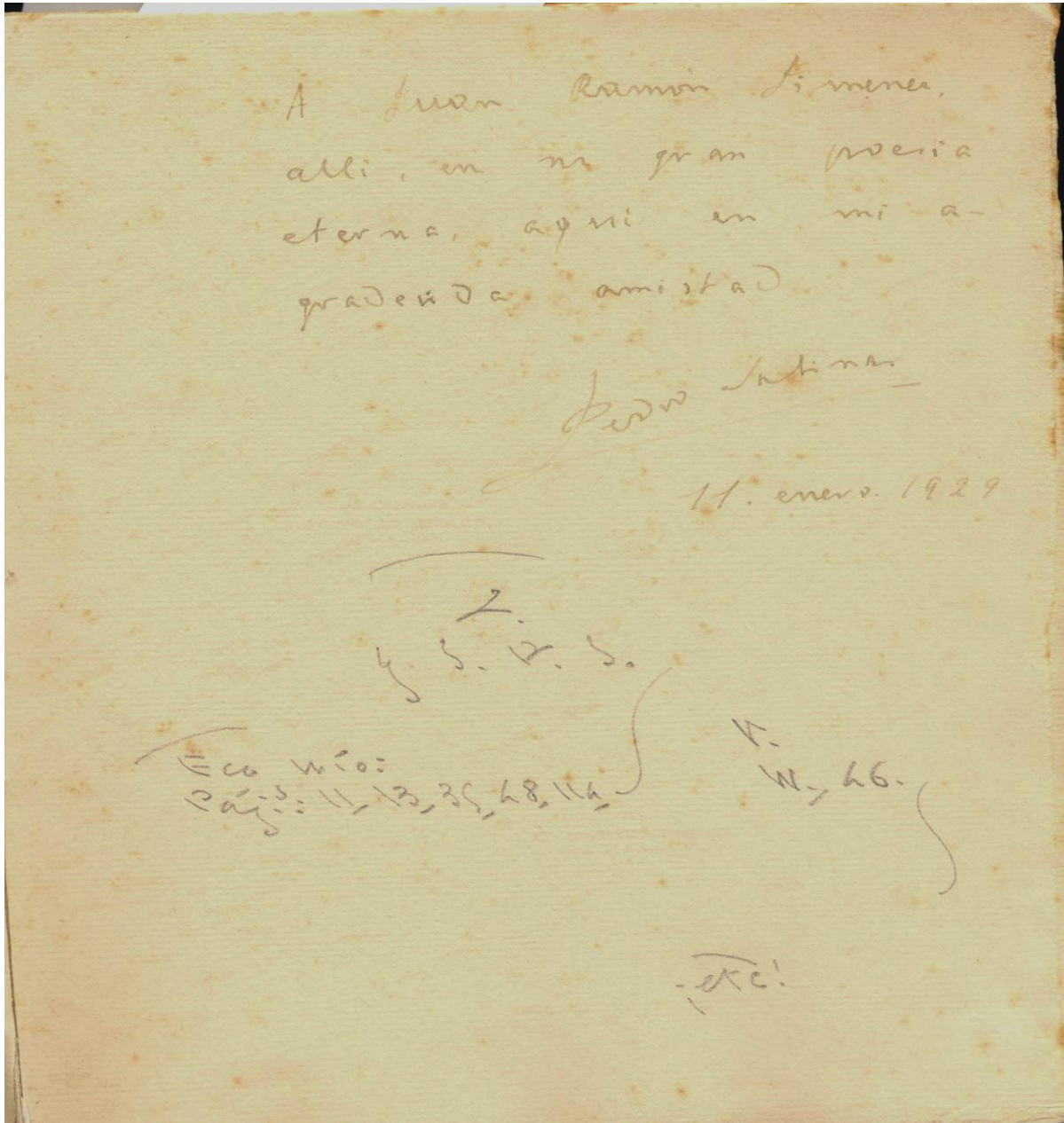
Anexo IV:

Dedicatoria de Pedro Salinas a la edición de *Seguro azar*.

Transcripción:

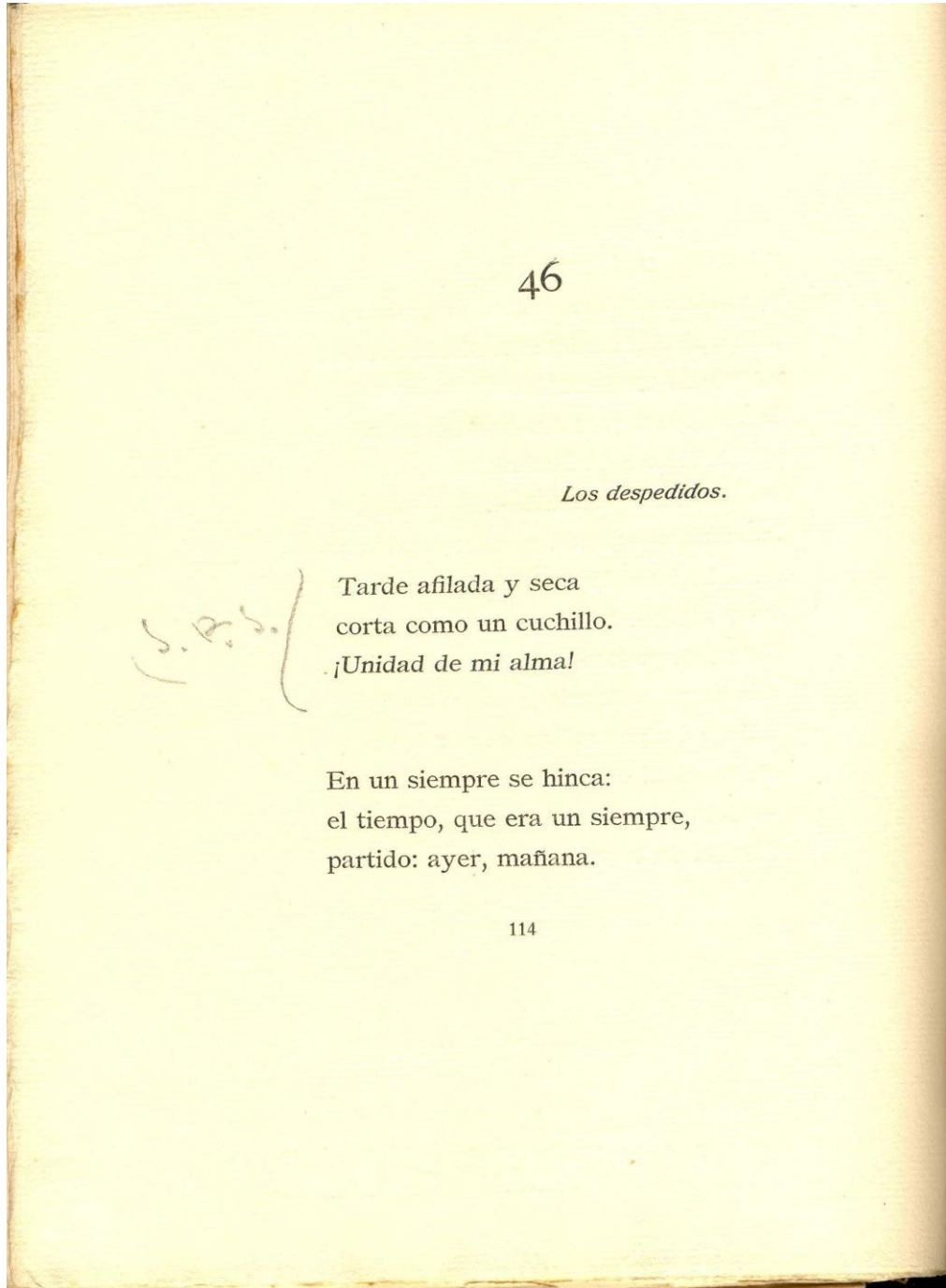
A Juan Ramón Jiménez. Allí, en su gran poesía eterna, aquí en mi agradecida amistad.

En la parte inferior de la página, Juan Ramón ha escrito "eco mío" y ha anotado los números correspondientes a las páginas en las que se encuentran aquellos poemas que pretendía incluir en *Mi eco mejor*.



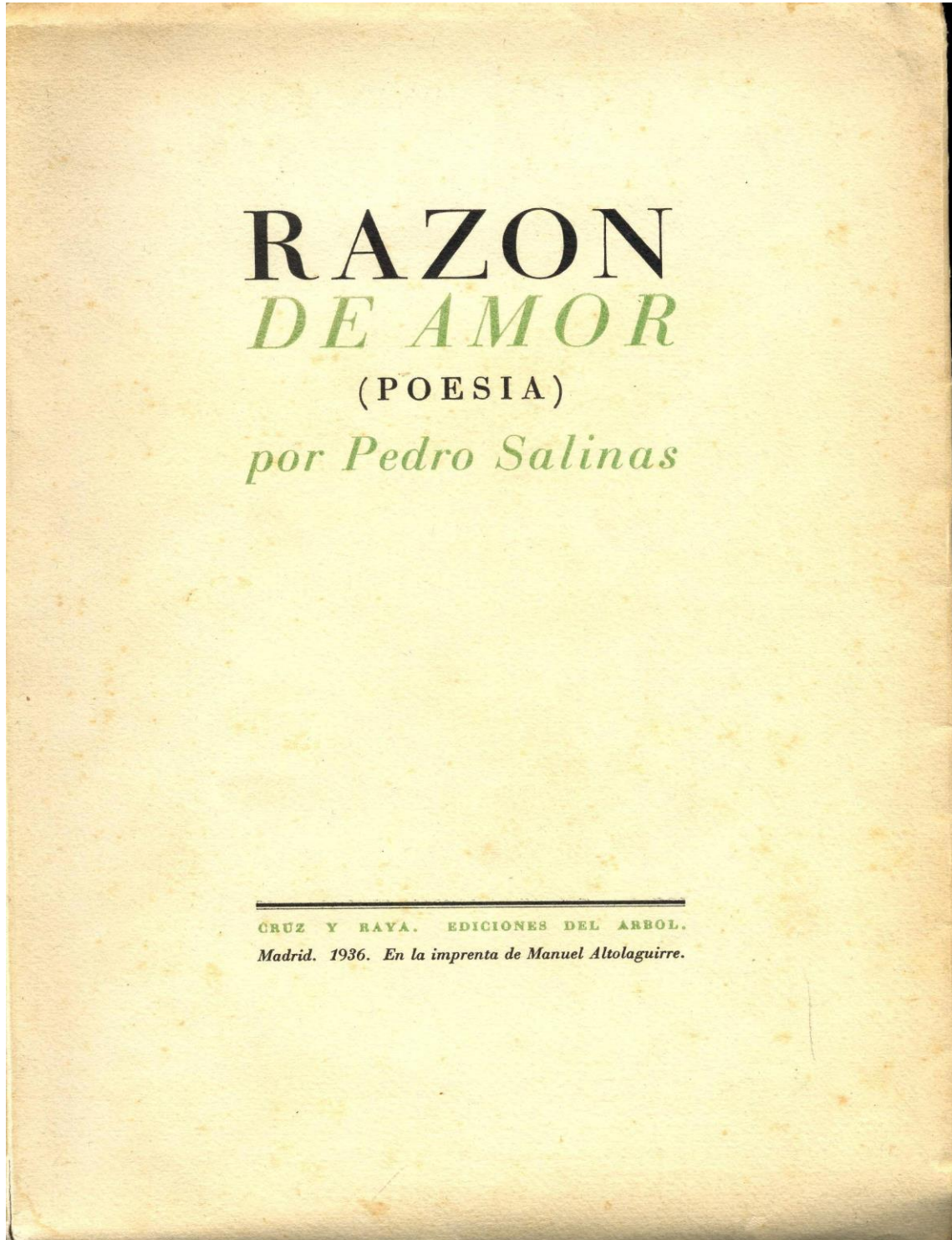
Anexo V:

Iniciales de Juan Ramón Jiménez en uno de los poemas de *Fábula y signo*.



Anexo VI:

Portada de la edición de *Razón de amor* perteneciente a la biblioteca personal del autor.



Anexo VII:

Anotaciones de Juan Ramón Jiménez en la página inicial de la edición de *Razón de amor* que se custodia en la Sala Zenobia y Juan Ramón (Universidad de Río Piedras, San Juan de Puerto Rico).

Transcripción:

Gran literatura poética.

Carencia de emoción, de éstasis, de voz.

Números poéticos.

Falta (ilegible) bellos.

Versos sin calidad.

Pofundidad de conceptos.

Prisa.

Dinamismo sin tacto.

Sentidos pobres.

Exceso de importancia escrita al amor.

Amor espectacular.

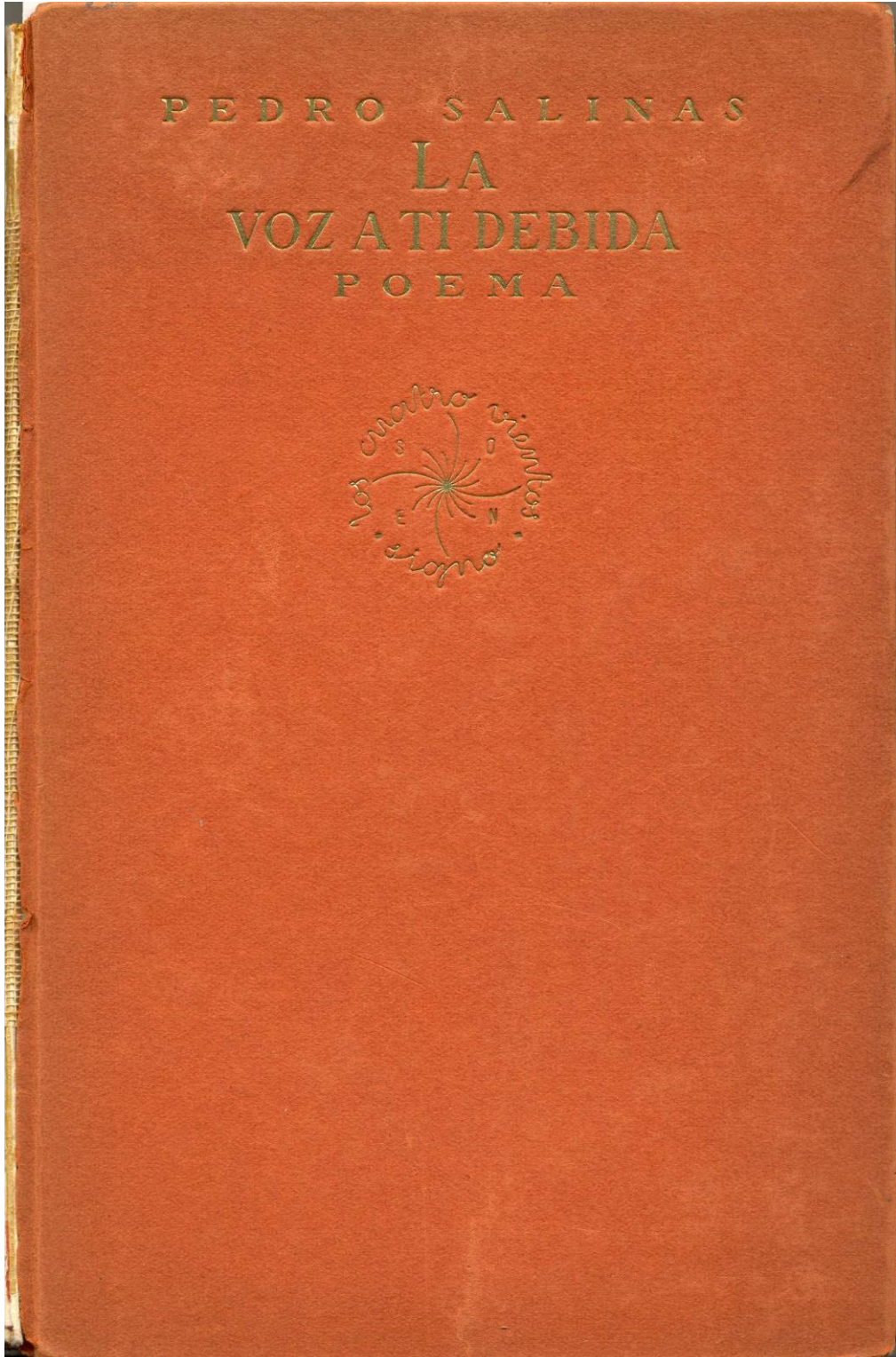
Demasiada razón de amor.

Discreto.

Escritura del amor, no poesía del amor.

Anexo VIII:

Portada de una de las ediciones de *La voz a ti debida* pertenecientes a la biblioteca personal de Juan Ramón Jiménez.



Anexo IX:

Anotaciones de Juan Ramón a la edición de *La voz a ti debida* custodiada en su biblioteca personal.

Transcripción

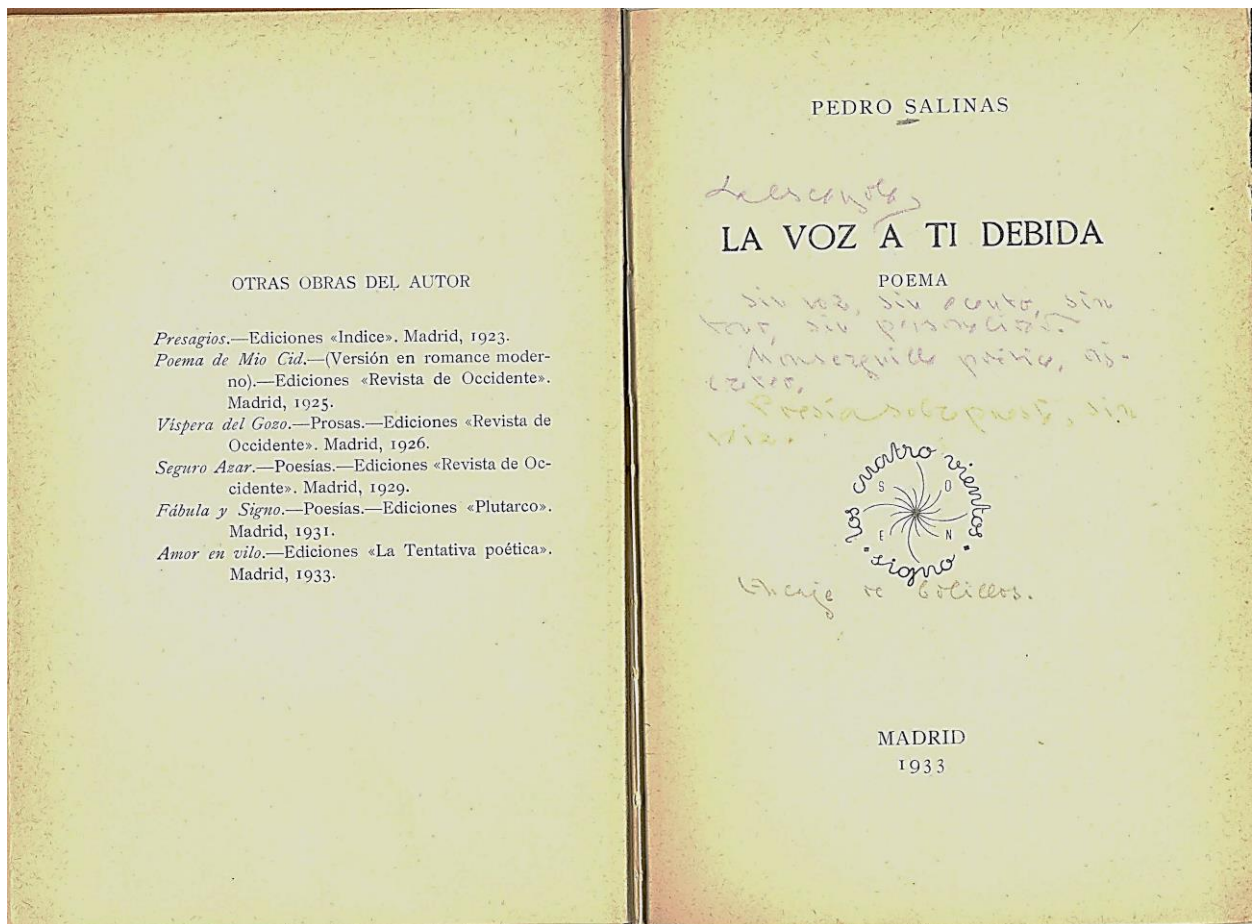
La escasez de voz.

Sin voz, sin acento, sin tono, sin personalidad.

(ilegible) poético (ilegible)

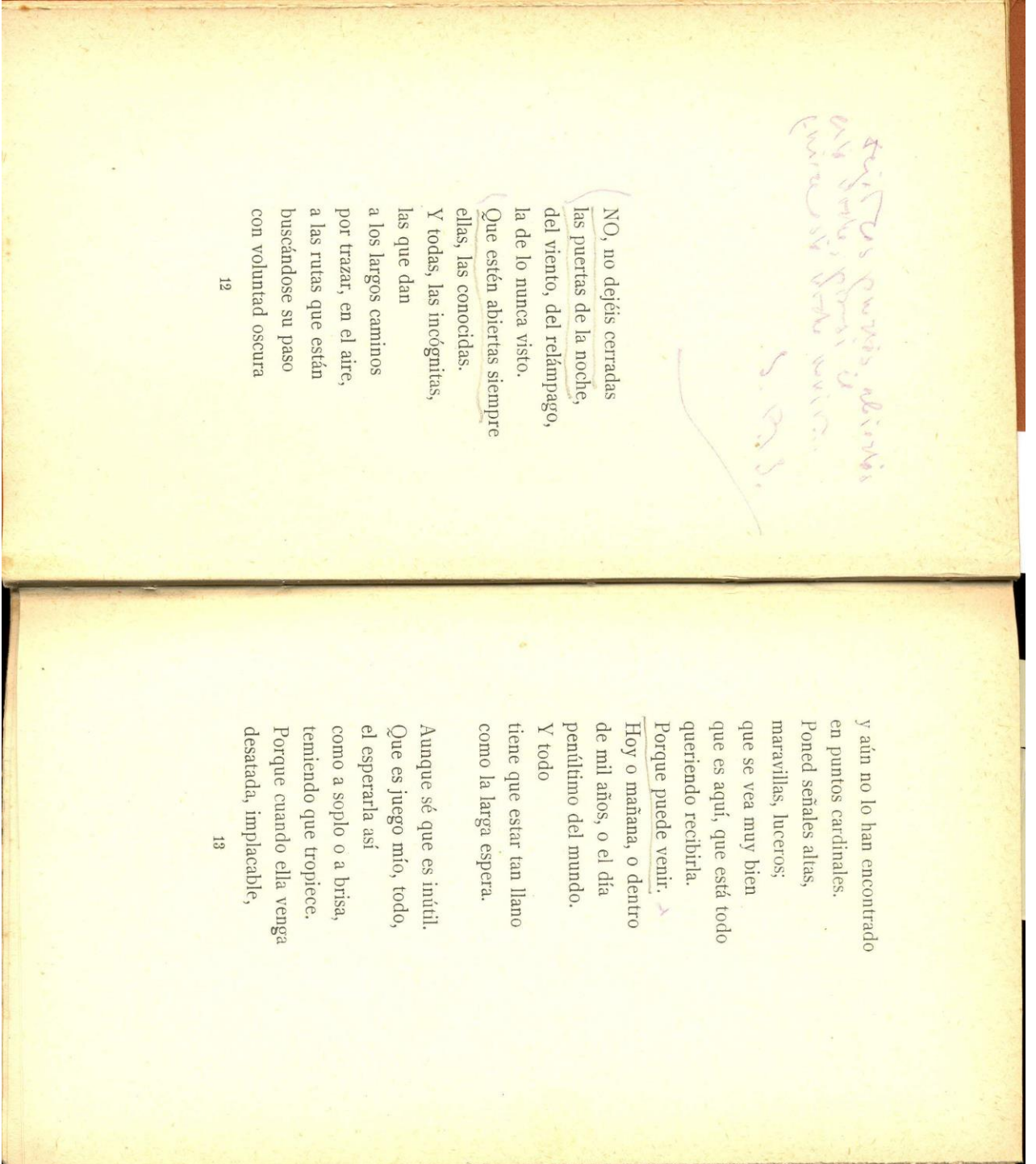
Poesía sobrepuesta, sin voz.

Encaje de bolillos



Anexo x:

Anotaciones de Juan Ramón Jiménez a uno de los poemas de *La voz a ti debida*.



Anexo XI:

Anotación de Juan Ramón Jiménez.

Transcripción:

Algunos han creído que su escritura poética era, como la mía,

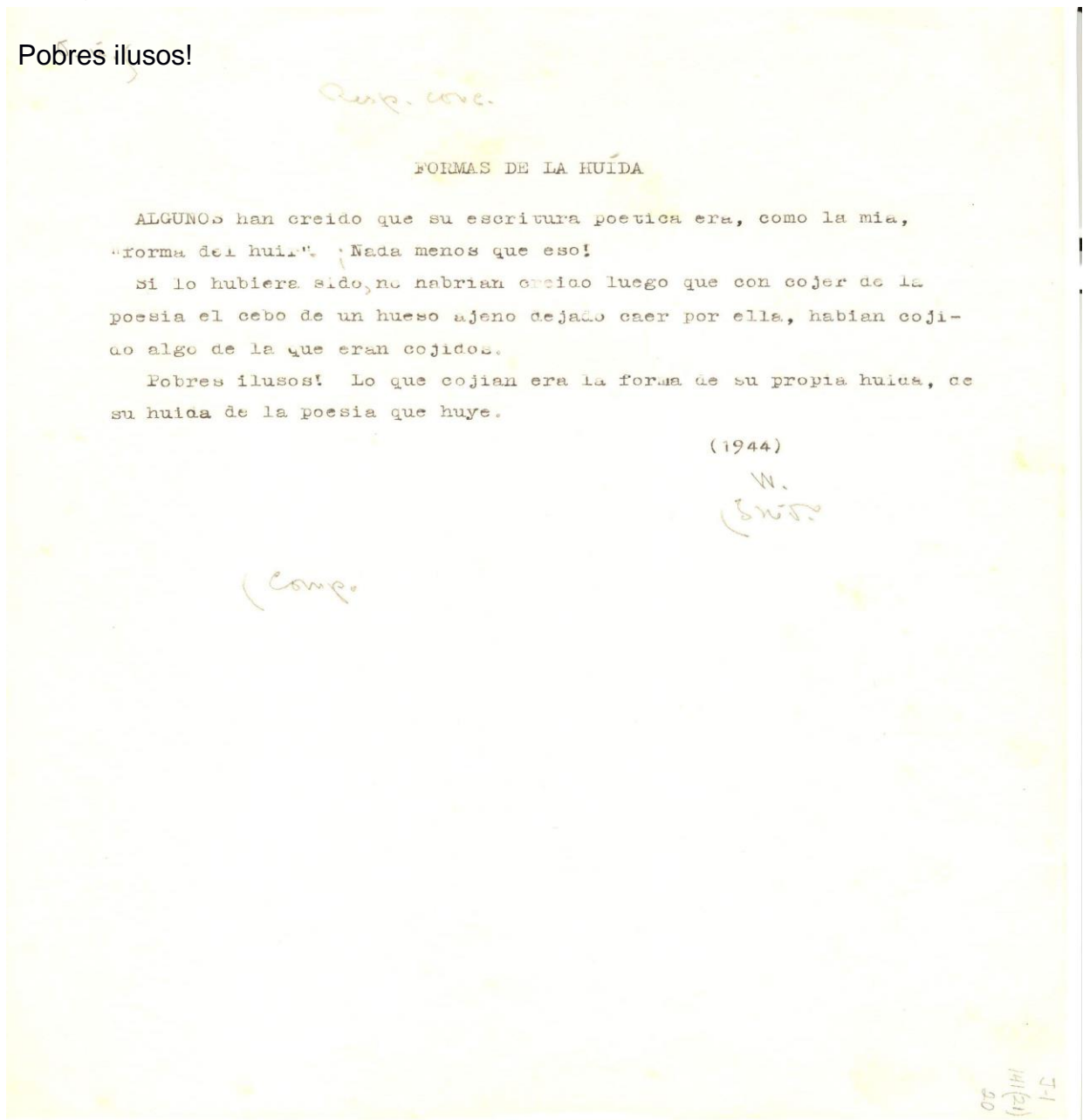
“forma de huir” ¡Nada menos que eso!

Si lo hubiera sido no habrían creído luego que con cojer de la

Poesía el cebo de un hueso ajeno dejado caer por ella, habían coji-

do algo de la que eran cojidos.

Pobres ilusos!

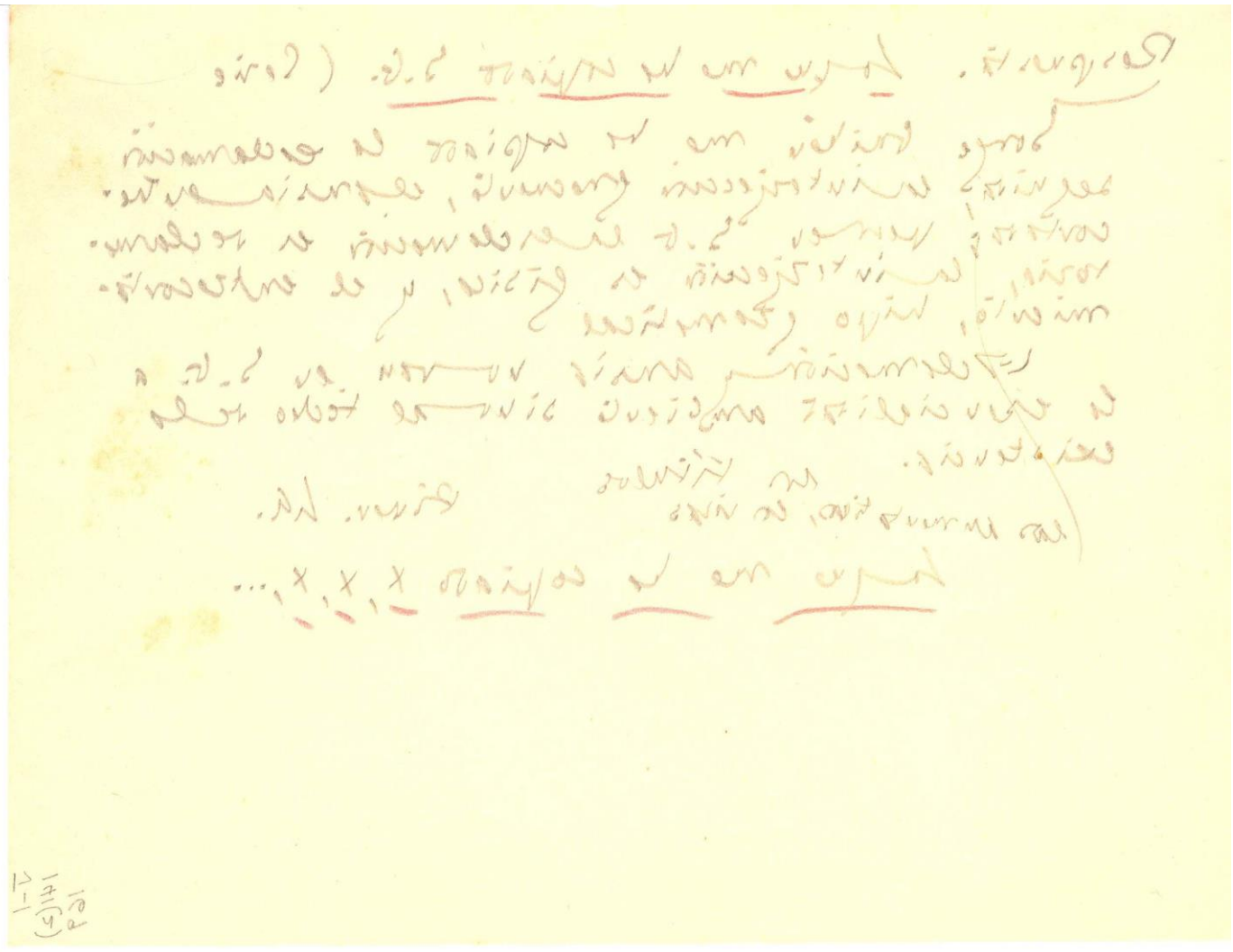


Anexo XIII:

Nota crítica de Juan Ramón Jiménez.

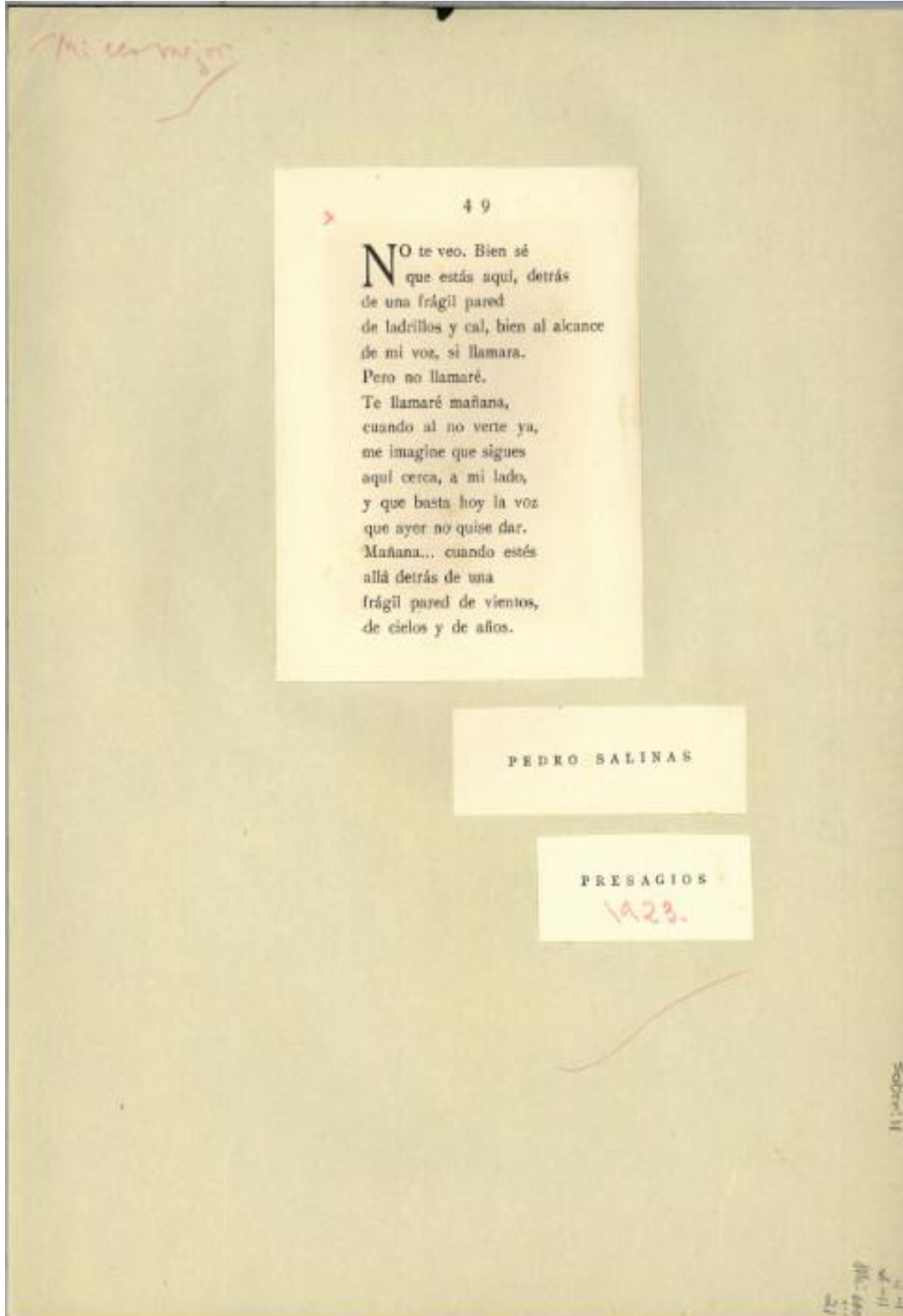
Transcripción:

Respuesta. Lo que me han copiado



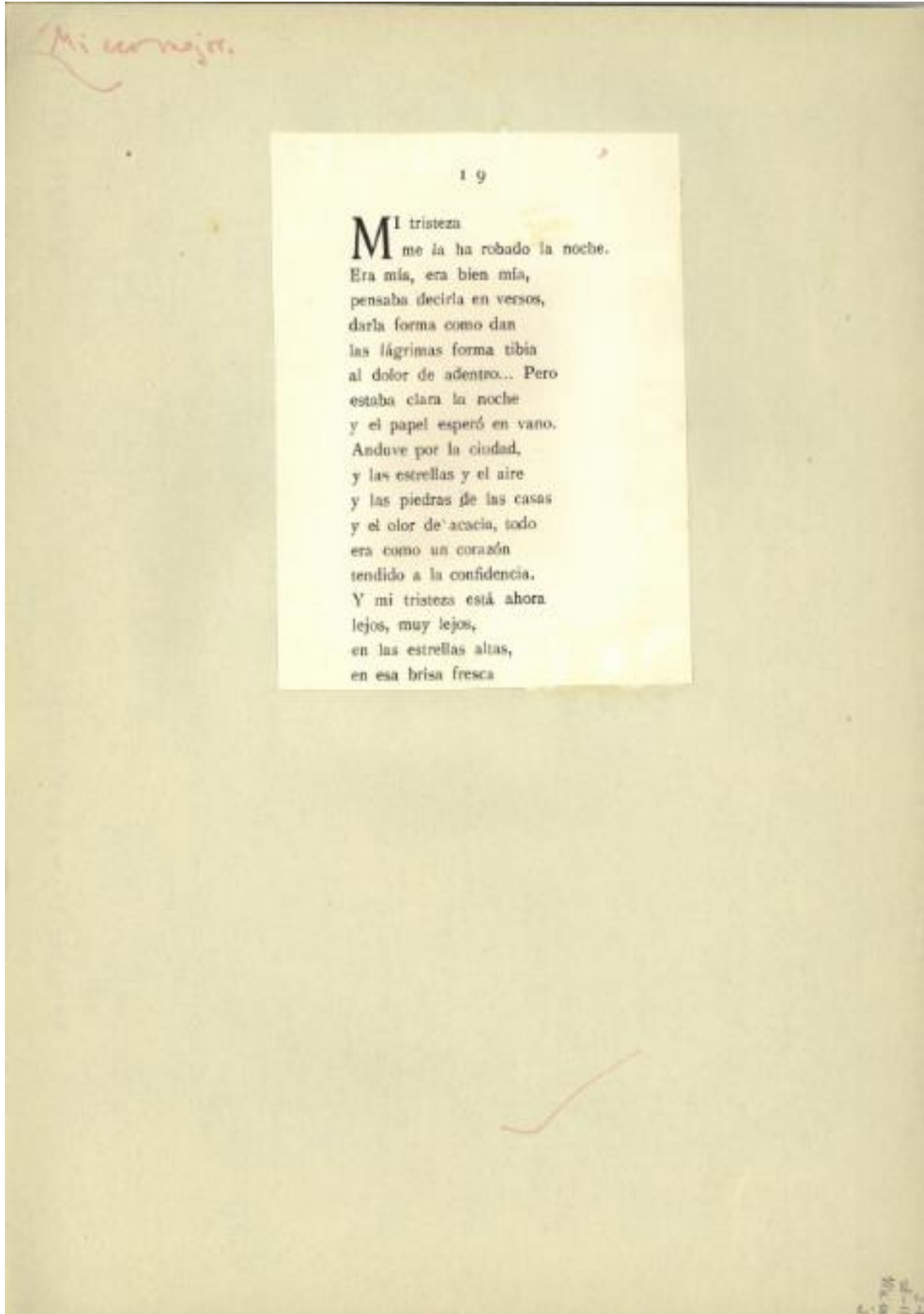
Anexo XIV:

Poema de Pedro Salinas, perteneciente al poemario *Presagios*, que Juan Ramón pretendía incluir en *Mi eco mejor*.



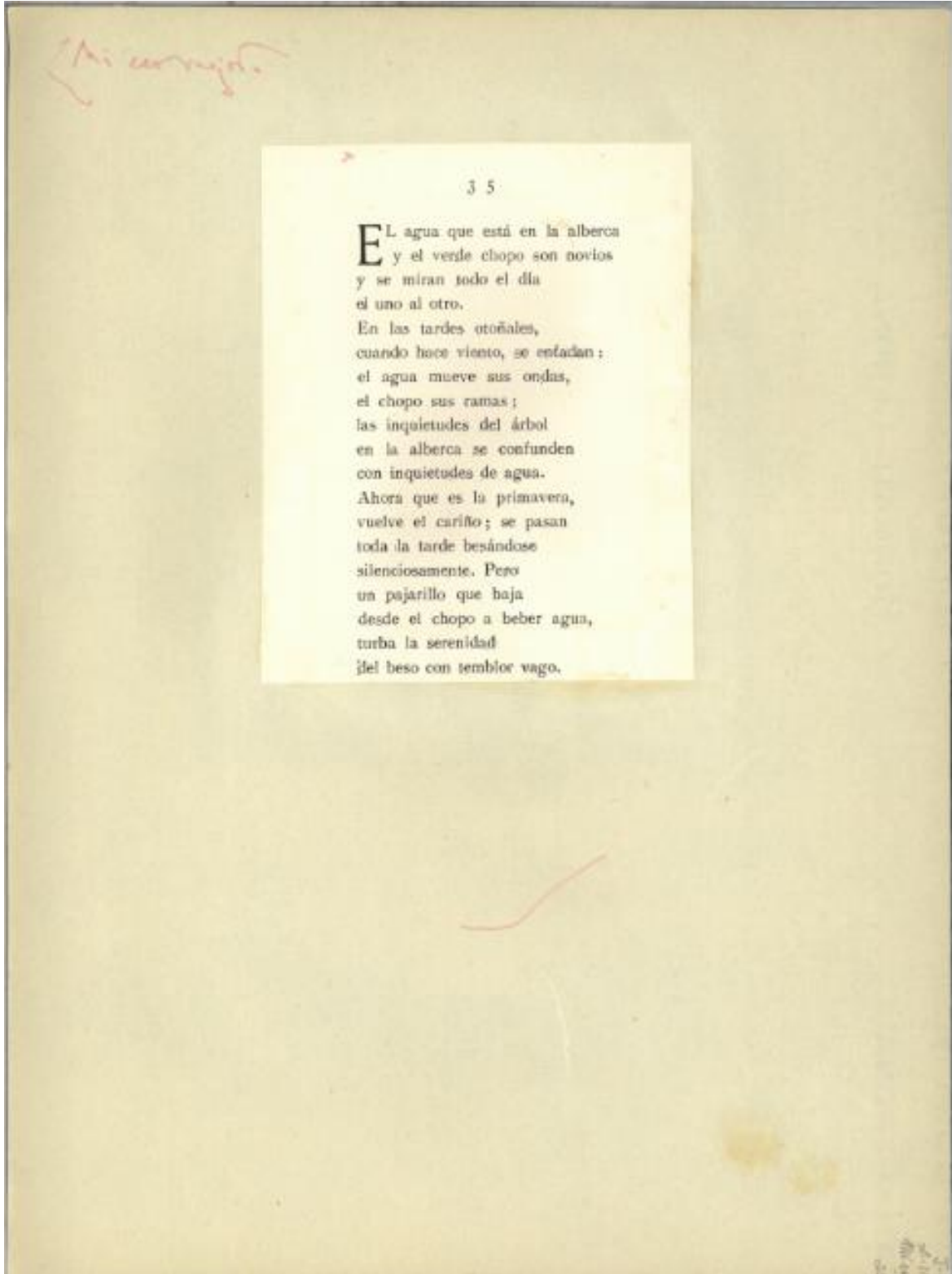
Anexo XV

Poema de Pedro Salinas, perteneciente al poemario *Presagios*, que Juan Ramón pretendía incluir en *Mi eco mejor*.



Anexo XVI:

Poema de Pedro Salinas, perteneciente al poemario *Presagios*, que Juan Ramón pretendía incluir en *Mi eco mejor*.



Me conigo.

38

CREPÚSCULO. Sentado en un rincón
 siento en el alma el peso de este día.
 Aquí a mi lado,
 firme pupila la ventana abre:
 lo que ella ve de afuera
 lo repite en el fondo de la estancia
 un viejo espejo familiar, ingenua madre
 que la luz y la vida nos trasmite
 pura y sin mancha.
 En el espejo la mirada hundo
 y en lo que veo en él: como en entraña
 palpitante del mundo,
 la sangre del ocaso hacia él afluye
 y por encima, las iniciaciones
 de vagas ilusiones esteíares
 y el signo del apóstata—mas no la cruz—
 y el «vencerás conmigo»,
 clave de todo el arco.
 ¿Será posible? Acaso...

Me lanzo a la ventana. Miro:
 cada cosa en su sitio, como siempre;
 la montaña, el poniente y la estrella primera,
 otra vez me confirman esa orden
 que al nacer entendí, sin nada nuevo.
 ¿Y lo que yo esperaba?
 Miro al espejo y sólo a mí me veo
 —ya se borró el crepúsculo indeciso—
 en la estampa de mí que me da el rostro.
 De lo demás, allí en los ojos algo...
 A mi rincón me vuelvo. Que la vida
 se muera lentamente en el espejo.

4-11
 4-11
 4-11