

EL ÚLTIMO JUAN RAMÓN

El último Juan Ramón Jiménez es, en mi opinión, el Juan Ramón más grande, el que con total dominio de sus recursos técnicos y con un instrumento verbal prodigioso por su riqueza y su flexibilidad, alcanza la suprema plenitud. Que a ésta accediera cuando su salud flaqueaba (o él creía que flaqueaba) es fenómeno merecedor de alguna atención. Asediado por obsesiones, cautivo de menudencias parecía destinado a perderse en la neurosis. No fue así. El acto de crear le salvó. Cada vez que, vencido a sí mismo, doblegando su aprensión se sentó a escribir en Coral Gables, en Riverdale, en Puerto Rico... los fantasmas retrocedieron, como si conjurados por una disciplina que era, en el fondo, resultado de la invocación a la inteligencia practicada por el poeta como exorcismo de esos y otros demonios.

Pudo la enfermedad estimular una tendencia a la autopiedad, pero entre ella y el poema se alzó siempre cierta instintiva cautela que funcionó como barrera contra el sentimentalismo y sus secués. Nunca acertó Juan Ramón a expresarse con mejor precisión; nunca fue más rigurosa y certera la pertinencia de las palabras escogidas para decir lo que quería. Nada sobra en estos poemas de su fase final, ahora en parte reunidos por Aurora de Albornoz en un libro: *En el otro costado* (Ediciones Júcar, Madrid, 1974) que en modo alguno deja traslucir síntomas de depresión o de angustia. Una vez más se cumple lo advertido por Mallarmé: «Ante el papel, el artista se hace».

No cito a Mallarmé en vano. Hay en el Juan Ramón de los años de exilio una reviviscencia del misterio, una voluntad de expresar, como aquél preconizaba, «el sentido misterioso de los aspectos de la existencia», buscando ese sentido en cuanto lo rodeaba: por ejemplo, en los árboles, entre quienes se mueve con el oído atento para escuchar las voces del silencio en la Naturaleza, y de escucharlas, claro es, en el poema, donde su rumor es audible y consistente:

Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

La actitud frente a la Naturaleza traduce una toma de posición frente al mundo. Lo que el poeta ignora, la persona poética lo descubre. Por el hecho mismo de instalarse en el poema se abre a la experiencia poética, que no es reflejo, sino inven-

ción. El poema la desencadena y, hablando con rigor, la constituye. En el ejemplo citado, no se trata de recordar, sino de crear. Se nos propone oblicuamente una penetración en la otra cara de la realidad, en el «más hondo universo», donde canta (en otro poema) el pájaro que nos habla en el sueño. Una correspondencia «secreta» se establece entre el soñador y lo soñado, y el espacio se llena de resonancias y de fantasías que son verdad, teji-

das de una verdad revelada por el canto.

Pues este poeta, a quien tan gratuitamente se supuso indiferente a la realidad, logró expresarla en sus capas más vitales. Si la anécdota y la literatura quedaron extramuros de la obra, es porque el empeño apuntaba a otros blancos: a los ritmos en que la escritura encuentra el sentido de la vida, lo esencial de su sustancia. Escritura que viene de los reinos interiores (ya lo advirtió y se lo dijo Antonio Machado, a principios de siglo: «Usted va por dentro»), de los subterráneos y galerías de la meditación ensimismada.

Enfrentado con la muerte, el Juan Ramón que desde la adolescencia la pensaba con temor y temblor, puede mirarla sin pestañear, y aceptarla como puerta de la eternidad. En «El más fiel», la muerte es transfiguración, y la resurrección un hecho que, no por acontecer en el poema, es menos real que si ocurriera en otro ámbito. Intuición del desdoblamiento muerto-vivo, de la simultaneidad de ambos estados: el poema los incluye sin violencia, dando a la intuición una fuerza persuasiva derivada de la calidad de presencia que las figuras alcanzan en la palabra, más convincente cuanto más sobria y contenida. La forma y la estructura (muy sencilla: el ámbito de la resurrección queda enmarcado por el de la muerte y puestas entre paréntesis las estrofas que se refieren a aquélla) verbalizan el pensamiento y la emoción: son el pensamiento y la emoción.

De la muerte a la eternidad no hay ni siquiera un paso. Las distancias se borran, y en una de las canciones escritas en la Florida asoma, no ya la eternidad, sino un dios «con pico de hombre», el pájaro de nuestro desvelo. Nos oye y le oímos; no en su canto: en su afirmación ontológica, en su decla-

ración de ser. Está Jiménez en el círculo de lo que no me atrevo a llamar poesía metafísica para no alarmar a los asustadizos, impulsada por el imperativo de apresar en la red del poema, en su tejido verbal, los movimientos de una conciencia que se esfuerza en conocerse, por no decir de crearse en la escritura. Una reflexión sobre el Universo, suscitada, creo yo, por la inmersión en la palabra misma, en intuiciones fragmentarias a las que

instante, de crear un ámbito donde gentes y sucesos sean de la misma sustancia que los dioses: indestructibles desde que entran en poesía y son, como el iris o el amor, fugacidad que permanece. Los poetas, los músicos están en sus citas: Yeats, Schubert, Villon, Shakespeare en una alusión, «el otro» Juan Ramón... y el eco de sus voces se inserta en la glosa, en el influir de la conciencia que al escuchar a los demás se oye a sí misma.

Aurora de Albornoz, que ha preparado y prolongado muy cuidadosamente *En el otro costado*, acertó al incluir en apéndice unos pocos borradores del poeta; en uno de ellos y referido a «Espacio» leemos esto: «Lo que salva a dios y al hombre es el amor; hay que amar, como se pueda, como sea, cada uno a su manera, a su modo de entender el amor». Tal es el tema en torno al cual se organiza el poema, y su razón de ser: cuanto alienta vive para la armonía, que aquí es, platónicamente, armonía eterna, acción a la belleza y estabilización en ella. En la concepción final de Juan Ramón, dios, belleza, armonía, son variaciones de una idea, reflejos en la conciencia que aspira a identificarse con ellos sin dejar de ser lo que es y parte de quién es. Amor y conciencia, palabras clave de este gran poema, central en el libro que comentamos y en la obra de su autor.

Cuando, en la culminación del fragmento tercero, el poeta siente la posibilidad de una separación, de una pérdida de la conciencia, llamada a diluirse en el Universo, más allá de la muerte, la expresión es de intensidad difícilmente superable. Es la retórica de la desnudez, sin imágenes, sin hechos estilísticos relevantes: una reducción a la expresión pura vertida en el diálogo del hombre consigo mismo, tal como podría oírse en el silencio. La pregunta del Yo a la conciencia es la pregunta existencial sobre el ser y la muerte: ¿por qué entregarse a los dioses del otro lado cuando el Yo en que ha sido (vivido) dio a la conciencia toda su esencia? Los dioses no pueden darle más, pues, como se dice en la línea inicial y se repite en las postreras: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo».

En la seguridad del rasgo, en la presión denotativa se aclara una lucidez a que había aspirado Jiménez desde, por lo menos, *Eternidades* (1916), cuando invocara la musa Intelectual para que le diera el nombre exacto de las cosas. Con el hallazgo de la exactitud, que no es consecuencia del milagro, sino

Ricardo Gullón

el discurso poético va dando sentido y orden.

El esfuerzo por superar la vaguedad, las impresiones conducentes a confusión, se había manifestado pronto en lo pesa de Jiménez. En sus libros de América, el esfuerzo ha desaparecido: la transparencia va ligada naturalmente a la expresión. Cuando escribe «Espacio», en los primeros años cuarenta, ya en Florida, al borde de sus sesenta, está en plena forma. Nunca antes ni después fue más lejos, ni tan hondo, y no es excesivo decir que éste es uno de los grandes poemas de la lengua española.

«Espacio» fue escrito en verso y así lo publicó en Méjico (1943-1944). Después, Juan Ramón decidió ponerlo en prosa, para evitar el modo tradicional de leer poesía, inclinado a acentuar los finales del verso. Hablando de él, me dijo, en marzo de 1954, que lo había concebido pensando en el paisaje de Miami: un arrecife de coral que él veía como una línea horizontal. Quiso escribir un poema «de horizontes ilimitados, sin obstáculos», para dar la impresión de algo que pudiera seguir continuamente, y así es «Espacio», abierto a lo infinito, tan abierto y libre como el autor lo quiso, con la libertad de una conciencia-espejo donde las figuras, procedentes de la memoria, depuradas por el olvido, van y vienen como si estuvieran fuera del tiempo, en una duración que tolera toda clase de desplazamientos, fundiendo, o juntando épocas y lugares muy alejados: «aquí» y «allí» son lo mismo, y el presente está en lo pasado tanto como éste en aquél. Espacio y tiempo infinitos en la corriente de la palabra: sensación de que la peculiaridad de lo real puede consistir en una irrealidad que en el poeta tiene sólida consistencia.

Se trata de abarcarlo todo: lo vivido y lo por vivir, de sentirse «fuga raudal» y no cristalización en el

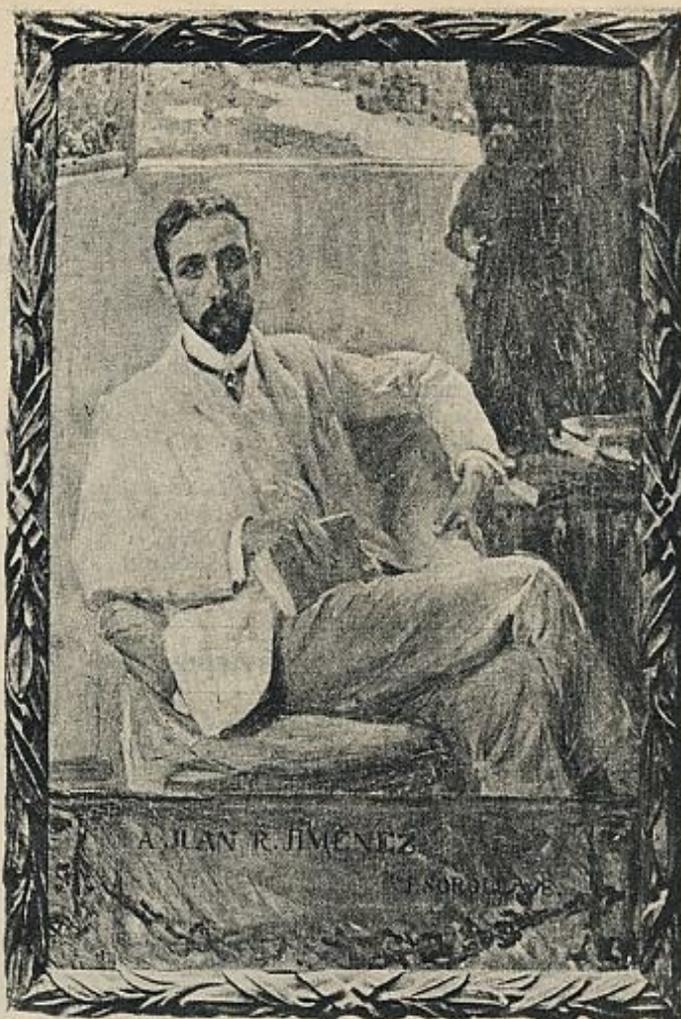
de la entrega intensa y apasionada al cultivo de la poesía, Juan Ramón se sintió en posesión de la palabra necesaria para realizar en el Universo penetraciones que son descensos. Con el ritmo, como Unamuno sabía, llegaba la idea, ofrecida como recompensa al prolongado esfuerzo a la concentración en la soledad vista como relación amorosa con la poesía, a quien, según confesó, tenía oculta en su casa, como a una amante. Y esta relación, esta obsesión es tan absoluta, que le impide entregarse a cualquier otra. Zenobia, su mujer, está siempre a su lado, pero Zenobia es parte de él, su reflejo, y no se interfiere en su pasión por la poesía: Galeoto, consciente de su papel, vive para facilitar a Juan Ramón el confinamiento con la absorbente Francesca. ¿No es natural, en este contexto, que la poesía se presentara al poeta como mujer, y más precisamente, como mujer desnuda? El metafórico ménage à trois no tuvo descendencia carnal; sus frutos fueron los poemas, éstos y otros, testimonios decisivos.

Un análisis detallado del tercer grupo de los de *En el otro costado* exigiría más espacio del que aquí puedo dedicarle. Pues son versos del mar, y el mar, según confesión del poeta, dos veces contribuyó a la renovación de su poesía, suscitando con su movimiento ritmos nuevos y hablándole un lenguaje que él sabía descifrar. Del mar nace Venus, y Venus fue para Juan Ramón encarnación de la belleza, diosa mujer o mujer diosa, lo femenino y la poesía. Vive el mar y se colorea según el estado de ánimo de quien lo piensa: si la identificación no se produce, si no se la encuentra el corazón (y así sucede en «Ola sin nada más»), su rumor nada dice. Y nada dice porque «el corazón», el suyo y el de quien lo contempla, está lejos, en el pozo del recuerdo, en el pozo de Mogueer, que es el pasado y emblema del destino que se cumplió cuando, muerto, retornó el poeta a su pueblo.

Venus está aquí, una vez más, «sola y desnuda y libre», en un hermosísimo poema de amor y distancia, cumulgada y devorada por el poeta:

¡Cómo mis ojos te devoran,
cómo mi boca cálida te sorbe,
cómo te me deshaces en la lengua
como un hielo fragante,
rosa, mujer, manzana diosa!, sin sa-
berlo.

Poema clave para entender la esperanza y las contradicciones de quien lo escribe, pero poema, sobre todo, de significación entrañable en cuanto imagen fiel de la relación entre la hermosura y su incansable buscador. No en el tema, sino en la expresión, está la clave de lo conseguido: situar en el texto la figura y darle la consistencia «desnuda y libre» que aquella tiene. «En esa luz», que es la de la poesía, consiste la poesía: luz es poesía, pues poesía es iluminación. La palabra



«Juan Ramón Jiménez», retrato de Sorolla.

poética es foco radiante que aclara los enigmas, incluso los de más arduo descifrado: los del vivir sencillo de lo cotidiano.

Cuando hace un momento me referí a la retórica de la desnudez, pensaba precisamente en que por la insistencia en lo denotativo, por la relativa reducción de las connotaciones puede la escritura bajar sin riesgo a los abismos, pues cada una de las etapas del descenso va dando a los objetos forma precisa, acusando sus contornos, precisándolos. En este sentido los poemas son iluminaciones. Venus nos mira desde el abismo, y su mirar es triste, como Rubén Darío observó («Venus nos mira con triste mirar»), es porque en tales ámbitos la belleza es menos significativa que la verdad.

Establecer y deslindar las relaciones entre palabras y erotismo en la poesía de Jiménez es tarea que no cabe intentar ahora. Resumiendo apretadamente algunas ideas que esas relaciones sugieren, diré que, a mi juicio, las diferencias de tensión y de intensidad en la corriente verbal responden a variaciones del ensueño amoroso. Cuando la imaginación le conduce a imágenes de erotismo visual impregnadas de edonismo, como las de Francina y Susana (en *Poemas mágicos y dolientes*, 1911, y en *Laberinto*, 1913)

la expresión lo revela en figuraciones metafóricas: la mujer es rosa blanca o jazmín, agua fugitiva; el sexo, lirio de oro, y en vez del contacto directo, apasionado, todo se resuelve en una imagen que traslada a distinto plano el sentimiento y diluye el deseo («Hoy de oro, la Luna hirió el cielo violeta»), insinuando cómo opera el mecanismo de sustitución. En otra línea, al mencionar lo «impenetrable» de la frente, el adjetivo revela la imposibilidad: la de entrar, obsérvese bien, en el alma. La penetración carnal es aludida y la sensualidad se satisface oliendo, oyendo, gustando, viendo, rozando: el beso («fragante», «leve», «flor», «lucero») es la expresión máxima del contacto.

En los poemas del último período, el amor y la posibilidad aparecen sublimados en la palabra, a la vez alusiva y explícita, como en «un anillo en el mar», donde el anillo, emblema del sexo femenino, se asocia sin equívoco a la llamada (desatendida) del amor desde el gran útero que es el mar. Eludidas las figuras femeninas y las descripciones, intuición y palabra se ajustan en sobria y densa revelación:

Un anillo llora en el mar.
¿Qué llorar llora (dij, mano azul)?,
¿qué llorar es el del amor?

Pregunta que nos sitúa en el centro de la dramática intuición: amor es llanto cuando es incumplimiento, insatisfacción. Y eso sugiere incapacidad para la realización del impulso erótico, una cierta impotencia que la palabra trasluce en la creación sublimada.

Partiendo de los supuestos apuntados, la expresión del sentimiento amoroso mostrará cómo la plenitud final de Jiménez es, ante todo, plenitud de dicción. Al desaparecer las asimilaciones de la imaginaria epocal, la poesía y la mujer van prescindiendo de los alardes en que se envolvieron, hasta reducirse a su esencialidad (a su desnudez). Lo que primero fueron visiones (fantásticas) pasan a ser revelaciones. A una poética de la mirada le sucede una poética de la reflexión, que por la dinámica propia de la desnudez, a la vez descubrimiento de lo encubierto y resplandor proyectado sobre el entorno, es aún más categóricamente iluminación. Y en los poemas de *En el otro costado*, el secreto aparece por la austeridad verbal en que el poeta se confina, y que, a cambio de los ornamentos abandonados, le entrega, de cada cosa, la clave oculta, que ya no es la de la belleza, sino la de la verdad: la identificación, belleza-verdad establecida por Keats, en verso inolvidable, es aquí absoluta, y Venus su encarnación.

Quizá es «Réquiem», puesto (por razones cronológicas) a la cabeza del volumen, el poema que mejor sintetiza los sentimientos de Jiménez. Saliendo de España para el largo exilio que sólo concluiría con su muerte, transformó el dolor por la guerra civil y la preocupación por su caso personal en un poema sereno y consolador. «Réquiem» es un canto a la unidad en la muerte, unidad de los hombres en la unidad de la tierra, «reina completa», cuya sustancia está hecha de la carne y la sangre de aquéllos. El Yo cede al Todos, y el dramatismo se intensifica en la aceptación, que no es resignación cristiana, sometimiento a la voluntad de Dios, sino reconocimiento de un destino. Si morir es cumplirlo, puede la muerte ser pensada sin temor, sin ver en ella ni la descarnada figura de la tradición realista, ni las imágenes atrayentes con que transitó por el fin de siglo. Con la ascensión de la tierra, y de los tiempos, se produce la del hombre, a quien eterniza haciéndolo suyo. La muerte es transfiguración, no extinción, y esta idea da al poema un carácter de suprema serenidad; no lo llamaré estoico para no inducir a una lectura limitativa, y porque el tono tiende claramente a la elevación. Es, todavía, un poema de este costado, pero ya expresión y sentido le sitúan al otro lado: del de la serenidad y la calma que Juan Ramón logró al fin en su poesía (ya que no en su vida), cuando ésta se le ofreció como el testimonio más seguro de que la palabra es el instrumento de la perduración. ■