Juan Ramón Jiménez

y la

Palabra Poética

Intentar comprender a un poeta es desentrañar lo que la palabra para él significa. Porque no se trata de trasponer un mensaje por medio de un código que nos lo haga, ya, inteligible, sino de algo mucho más complejo: intentar descubrir lo que se ha dicho más allá de los signos perceptibles; o, si se prefiere, de acertar con esa dimensión de la palabra que no es significante ni significado. Porque la palabra es más que un descarnado esqueleto que sustenta un mundo de significados, es, y sobre todo en el mensaje poético, la emoción que trasciende de cualquier tipo de enunciado (1). Emoción que ha puesto el poeta y que nosotros nos apareamos con ella, pues de otro modo el texto pertenecería a un simple nivel denotativo en el que las cosas sólo serían cosas, con su perentoria precisión y con su agostadiza presencia (2). Pero la palabra poética no es sólo transmisión, sino creación o, como se diría con el *logos* griego, la razón y la inteligencia, la idea del ser y el propio pensamiento divino. Con ello la palabra es el símbolo más puro de la manifestación del ser, tanto del Ser absoluto que se comunica por sí mismo, como del ser conocido y expresado por otro (3). Sin querer, y en un presupuesto inicial, nos hemos planteado la esencia misma de la poesía de Juan Ramón Jiménez; llegar al descubrimiento de Dios, a través de la palabra que lo vela, o identificación del Logos en el acto mismo de su comunicación. Con ello la poesía viene a ser el principio trascendido que lleva al poeta a la soledad para allí poderle hablar al corazón (4). Entonces, poesía es un término que se nos va cargando de contenidos, extendiéndose hasta límites inalcanzables; pero no pretendemos la evasión, sino el arraigo. La palabra es un símbolo interpuesto entre Dios y las criaturas; la poesía, la palabra trascendida. Para quienes están insertos en una tradición bíblica, Logos y Verbo no son otra cosa que la única Palabra Verdadera, pero el hombre se vale de otras palabras, trasunto relativos de los valores absolutos, y el poeta elabora sus propios símbolos o desentraña los ajenos para ser recreador de la Creación total (5). Entonces recurre a esos prodigiosos instrumentos

que son las palabras veraces, las que le impiden creer en la palabrería, que no es escuchada (6). Se nos plantea, pues, un principio de rigor: el poeta posee un don demiúrgico que está en la palabra, que, gracias a él, será capaz de inventar la poesía. He aquí una imprescindible selección: si el poeta no utilizara esas palabras que llegan a su soledad, o si las usara contra la voz escondida que se las dicta, su quehacer sería pura vacuidad. Los dogón africanos distinguen dos clases de palabras: la seca o atributo del Primer Espíritu, que es anterior a la creación y que en el hombre está bajo la forma de lo inconsciente, y la palabra húmeda vital que penetra en la oreja femenina, se arrolla a la matriz de la mujer y la fecunda. Tal es la palabra como manifestación divina: no sólo verbo, sino acto. Como en tantas cosmogonías primitivas, valor mágico que es la vida en la bendición y que es la muerte en las maldiciones. La palabra se ha hecho ya el principio activo que genera la creación o la destrucción, pero que en el quehacer poético es sólo génesis, por cuanto intenta comunicar unos sentimientos universales, pero diferencialmente individualizados; una creación que no está patente, pero que existe; un dios oculto, pero deseado. Tal es la unión del poeta: transmitirse, transmitir y dialogar más allá del mundo contingente (7). Nada de esto se puede hacer utilizando la palabra como simple *flatus vocis*, es necesario recrearle en sus acepciones simbólicas; no porque el mundo no exista como realidad, sino porque directamente no puede comunicarse esa realidad. La palabra se interpone y denuncia un existir; quien la escucha vuelve a recomponer el universo con las herramientas que le prestan y de las que dispone. Se ha producido la transmisión y la interpretación del mensaje, pero ¿se ha entendido lo que se enunció? ¿El emisor conocía de ambigüedades? ¿Es neutro cada uno de esos instrumentos de que hemos dispuesto? La poesía no se ha podido desprender del misterio con que cualquier creación va nimbada: es palabra y logos, es manifestación del Ser y expresión de los seres, es energeia y no ergon. El poeta se encarga de desentrañar y de comunicar, para ello utiliza un lenguaje que es y no es el de cada hombre. Que siendo el que es, dice más y nos permite crear otro mundo nuestro: rosa es, sí, la existencia tangible de una determinada flor, pero es el amor, como en las *Canciones de Bilitis;* ave es el pájaro que surca el cielo, pero, en el *Corán,* nuestro propio destino; caballo la "noble conquista del hombre", según Buffon, se convierte en el poder de las tinieblas...

He aquí un primer planteamiento: las palabras designan a esos objetos existentes a los que podemos llamar *realia* para un entendimiento sin ambigüedades. Rosa, ave, caballo. Pero gramaticalmente oler una rosa no es distinto de oler una charca, ver un pájaro no difiere de ver una nube de polvo o montar un caballo no cambia con montar en tranvía; es más allá de la gramática donde las cosas se realizan con su propia significación o, como se diría hoy, donde se estructuran con una gramática diferente. Lo que buscamos es, pues, la connotación que da nuevas e inéditas valoraciones a lo que es un simple acto de comunicación. Y aquí entramos ya en el mundo poético de Juan Ramón. Porque lo que el poeta nos transmite no es rosa, ave, caballo, sino cada una de esas criaturas enriquecida con un fondo; digamos, con un ambiente que la hace ser distinta en cada mo-

mento, que le da su efímera, y ya eternizada, presencia; pues de otro modo, el puro significar no sería mucho más que la abstracción de ser (8). Más que las cosas, las palabras son creaciones sucesivas, que, sin el sustento que las mantiene enhiestas, difícilmente llegan a identificarse. Juan Ramón sustenta su teoría. Escribe sobre José Martí y dice:

> Hasta Cuba, no me había dado cuenta exacta de José Martí. El campo, el fondo. Hombre sin fondo suyo o nuestro, pero con él en él, no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente (9).

Estamos ante un hallazgo fundamental: cada una de esas creaciones sucesivas (10) no son sino las distintas reacciones que el poeta siente ante su mundo, pero que, al expresarlo por medio de la palabra, hace que ésta sea una eternidad mutable en cada instante. Rosa, ave, caballo son términos unívocos cuando se refieren a los seres que evocan, pero la impresión momentánea que producen en el poeta los convierten en connotadores de una realidad universal. Por eso en el lenguaje poético la palabra no es estable como en el lenguaje funcional; si lo fuera, estaríamos en un mundo uniforme, en el que las cosas, identificadas consigo mismas, no permitirían la existencia del creador, sino a lo más, de un frío transmisor. El poeta existe porque descubre las cosas no por su presencia física, sino por las evocaciones metafísicas que producen; y el poeta les pone nombre desde cada una de sus circunstancias ocasionales o, como diría Juan Ramón, desde "un preciosismo interior" que obedece a procesos psicológicos ("paisaje del corazón") o metafísicos ("paisaje del cerebro"). Estos procesos no son otra cosa que la creación momentánea producida por una emoción, y rosa, ave o caballo son, en cada instante, un recuerdo cargado de diferentes contenidos, según sea la evocación que motivan; cada una de esas asunciones de los diversos instantes, en lingüística, son connotadores parciales de un denotador único. Pero la palabra simplemente denotativa en poesía no existe y lo que Juan Ramón ha encontrado son los mitos ocultos en las cosas (11); el fondo que nos describe es un fondo pictórico y, no se eche en saco roto, impresionista y simbolista a la vez, pero ha conseguido, desde el instante en que connota, sacar a la luz los valores recónditos que subyacen bajo las palabras (12). Si el fondo fuera sólo un telón estaríamos en el mundo de las puras apariencias, pero lo que esos fondos pictóricos manifiestan es la identificación del hombre con la realidad que lo circunda; fondos con los que cada uno se identifica y se convierten en elementos internos del contemplador; paisajes del alma unamunescos paisajes interiores o interiorizados de Machado, fondos juanramonianos para ascender desde ellos, y a través de la palabra, a una epifanía, sucesiva y cambiante como la luz solar.

Entre los poemas de *La estación total* (1923-1926) hay unos textos que se llaman *Confesión de la rosa ella.* No es necesario añadir ningún escolio, aunque la *Rosa íntima* nos ilumina un mundo perhinchido de con-

notaciones; para no ser difuso, ni reincidente, me permito copiar la última estrofa:

Todo, de rosa en rosa, lo vive,
la luz, el ala, el aire,
la onda y la mujer,
y el hombre, y la mujer y el hombre.
La rosa pende, bella
y delicada, para todos,
su cuerpo sin penumbra y sin secreto,
a un tiempo lleno y suave,
íntimo y evidente, ardiente y dulce.
Esta rosa, esa rosa, la otra rosa...
Sí (pero aquella rosa...) (13).

Todas las rosas son la misma rosa, pero en cada una de ellas, la emoción desusada, el símbolo mil veces repetido de un tópico viejo como la tradición literaria de occidente. La rosa, cada rosa, no es sólo la flor, es —lo he dicho alguna vez— "todo aquello que el poeta no pone, ni siquiera insinúa" (14). Y la delicada criatura, singular testimonio de belleza, pasa a ser todo lo que nosotros amamos en su fragilidad y en su delicadeza, todas las mil connotaciones con que la elaboración de nuestra cultura ha dotado a la efímera duración de los seres, espejo transparente de lo que es la quebradiza existencia del hombre.

Esa palabra compleja expresa a los objetos existentes, pero existente es cada una de esas criaturas a las que nos hemos referido y existente el dios oculto que se manifiesta como Logos. El Ser se hace patente, como sus criaturas, a través de la palabra. San Juan de la Cruz, había dicho en la *Canción 26* del *Cántico espiritual.*

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.

Los comentarios en prosa habían ido explanando cómo el alma llega a la identificación con Dios igual que "la vidriera con el rayo del sol, o el carbón con el fuego, o la luz de las estrellas con la del sol" (15), y "el hablar del Esposo es aquí comunicarse el alma (...) y le parece al alma que lo que antes sabía y aún lo que sabe todo el mundo, en comparación de aquel saber es pura ignorancia (...). Pero, demás de esto, aquel endiosamiento y levantamiento de mente en Dios en que queda el alma como robada y embebida en amor, toda hecha en Dios (...). Y así, la esposa en los Cantares, después que había tratado de esta transformación de amor suya en el Amado, da a entender este no saber con qué quedó" (16). Podría seguir aduciendo textos del santo carmelita; en ellos la fusión de amada con Amado es un estado de perfección espiritual que lleva a la renovación

del hombre en otro nuevo; de tal modo que Dios comunica al alma su sabiduría y le hace hablar tras la visión (17). Podremos decir que los textos aducidos tienen un carácter muy concreto y muy preciso, lo que no disminuye una brizna de su valor. Si parto de San Juan es porque Juan Ramón sintió por él una admiración sin tacha, y podríamos componer una larga antología de sus devociones. Pero descristianicemos los textos y nos quedaríamos con algo que llamaríamos misterio: trasfondo en el cual el hombre intenta entender lo incomprensible. Porque ese trasfondo subyacente en todas las religiones no es otra cosa que la reacción psicológica ante lo que sobrepuja el poder o el entendimiento del hombre. Entonces la palabra se hace exorcismo contra los males que nos pueden cercar, y nada hay más eficaz que hacer hablar al misterio con sus propias voces: el hombre se une a la divinidad y se convierte en eco de ella. La palabra pasa a ser el puente que une dos esferas diferentes, la irracional del dios y la racional del hombre, pero una y otra articuladas por el instrumento lingüístico que las hace ser interdependientes. Entonces la palabra poética cobra una transcendencia que no tiene la funcional, por la sencilla razón de que la inspiración recibida obliga a un lenguaje directo y eficaz, mucho más claro que el que se descubre en el desgaste cotidiano. Por eso es tan frecuente el desdoblamiento poético mediante el cual actúan dos planos diferentes: uno real en el que la palabra dice fríamente aquello que superficialmente es, y otro mítico, en el que la misma palabra, trasladada de registro connota realidades no directamente perceptibles (18). Surgen entonces esos desdoblamientos de personalidad en los que el poeta habla poseído por un misterio del que es incapaz de zafarse "llámese Dios, llámese arcano, llámese inspiración) o se desdobla en pluralidades personales (sean heterónimos, sean complementarios) (19); de cualquier modo, el otro que hace ser y que utiliza al poeta como simple amanuense. No es difícil aducir testimonios próximos a nosotros, como no lo es presentar otros remotos, sí quiero decir que la palabra cobra entonces un valor no funcional y, sobre todo, cargado de intensiones alejadamente significativas. Estoy pensando en el propio Juan Ramón: la inmensa distancia que separa al principiante, al que desde fuera le prestan los títulos de un libro (*Ninfeas, Almas de violeta*), hasta el que escribe sacudido por un huracán interior que, como a la Sibila, le hace transmitir mensajes cifrados. Hay unas emocionantes líneas que el poeta escribe a Angela Figuera; es de aquellos días (octubre de 1949) en que ya había terminado *Animal de fondo*:

> Dios estaba en mí, con inmanencia segura, desde que tuve uso de razón; pero yo no lo *sentía* con mis sentidos espirituales y corporales que son, naturalmente, los mismos. De pronto, el año pasado (1948), gran año para mí, al poner el pie en el estribo del coche, aquí en Riverdale, camino de New York, camino de la Argentina, lo *sentí*, es decir lo vi, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué. Y lo dije, lo conté en el verso que el me dictó (20).

Creo que es así cómo se explican incomprensiones literarias, posturas vitales o animadversiones personales. Juan Ramón es un poeta que pertenece al mundo platónico: la poesía sigue siendo para él el fundamen-

to mítico o religioso de la conducta. Todo su cuidado por la obra bien hecha, su esmero por revisar los textos, su afán por transmitir lo ya perfecto, no son otra cosa que solidaridades con esa presencia deseante y deseada que un día se manifiesta, sobre el mar, camino de Nueva York y otro, liberando al animal de fondo, al dejar la ciudad. Su retrato de Pablo Neruda me parece una clave fundamental para aclarar lo que vengo escribiendo y para entender qué puede ser la palabra poética. Me parece innecesario decir que para nada cuentan las diferencias de los escritores; a mí lo que ahora me resulta significativo es la valoración de dos tipos de hacer poesía; nada más esclarecedor que la posición de ambos hombres enfrentados ante el mismo instrumento. Neruda con su visión artesanal y proletaria de la poesía (y no doy ninguna connotación peyorativa a los adjetivos) que le lleva, fatalmente, a la enumeración caótica; Juan Ramón, con la simbolización e individualización de cada uno de sus instrumentos (y no doy ninguna connotación positiva a los adjetivos). La palabra es en un caso puro denotador de realidades, hasta de las más bajas o triviales (21); en otro, liberador de ellas. La ferretería en la que se amontonan enseres no es la evasión, sino el encierro en la más concreta realidad. Al enumerar indiscriminadamente, los ojos van posándose sobre aquellas herramientas en las que nuestra mirada descansa y en las que dentro de poco se apoyarán las manos menestrales; al seleccionar lo que pueda ser más diferenciador de cada palabra, qué duda cabe que el poeta practica una selección, condicionada por su propio recuerdo, pero con la que condena a todos aquellos atributos que silencia o que aún no son significativos. Los resultados son abismalmente diversos y Juan Ramón piensa en el Neruda de 1939, y recordemos que aún no ha escrito por ejemplo la *Tercera Residencia* o las *Odas elementales*, escribe:

> Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos. Encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y trasmutadora; no suple el sujeto o el objeto con su palabra; traslada objeto y sujeto, no sustancia ni esencia. Sujeto y objeto están allí y no están, porque no están entendidos (22).

No cabe claridad mayor: la palabra suple a las realidades contingentes, pero, lógicamente, no para empobrecerlas, sino para enriquecerlas devolviéndoles sus contenidos virginales. Antes de que el comercio lingüístico desgastara los nombres de las cosas, el hombre podía confiar en la palabra. Rosa, ave, eran esas criaturas maravillosas que sorprendían a la retina que por vez primera las contemplaba, pero la belleza de la rosa, la gracilidad del ave o la elegancia del caballo no se incardinan en su condición material, sino en cuanto se establece un orden en el mundo de lo creado. Sin el orden, señorea el caos, y los atributos selectivos fenecen, como en una caricatura grotesca. Es la palabra connotada la que en una elaboración cultural ha hecho que rosa, ave o caballo puedan ser (no digo

que lo sean) esas representaciones con valor poético en un momento determinado. Lo que, lógicamente, no quiere decir que haya palabras por sí poéticas o no poéticas, sino que en el contexto se puedan o no lograr. Juan Ramón se burla de sí mismo ("yo creía que un esdrújulo tenía más valor que una palabra llana y usaba muchos esdrújulos en mis primeros libros; (...) ya luego no usé un esdrújulo en toda su vida" (23) y, es que, como dirían los grandes escritores del Renacimiento, sólo el uso de los hombres discretos puede ser el canon digno de imitación; por eso, al revisar su obra, Juan Ramón se deleita "en quitar todas las palabras menos naturales, *estío* por verano; *cual* por como; *gualdo*, por amarillo; *mas*, por pero; *albo*, por blanco; *estramuros*, por trasmuros; *calosfrío*, por escalofrío, etcétera" (24). Aplicando el mismo rasero censura a los "eiffelistas" (Cocteau y sus seguidores) (25) o su versión española, el ultraísmo de Guillermo de Torre:

> Sus esdrújulos coincidían con los *túneles, semáforos, velívolos* y *vértices* de su armonía, y que por eso eran tan lójicos como los otros esdrújulos con que yo empecé en *Ninfeas*: *sarcástico, titánico, quimérico* (26).

Lo que Juan Ramón pretende es encontrar la palabra no gastada; por eso siente tanto la confianza de poderla encontrar como el temor de no hallarla. La identificación de la palabra con el acto mismo de la creación hace del poeta un trasunto fiel del Supremo Creador. Bien claro lo dijo en sus *Poemas impersonales* (1911):

> Del amor y las rosas,
> no han de quedar sino los nombres.
> ¡Creemos los nombres!

Crear los nombres no es poner carteles epónimos, que nada dicen, sino un acto de identificación ontológica de la palabra con la cosa representada; no como el nombre que en la sinonimia científica acaba por no decir nada, ya que está en una lengua incomprensible, sino porque palabra y cosa se vinculan sin posibilidad de escisión. *Rosa* es la existencia de una determinada flor, vista en lo que tiene de propio y no compartido: forma, color, perfume. De ahí que, al crearse la arbitrariedad del nombre, por su propio carácter arbitrario, se hace intransferible de la cosa a la que aplica, verdad única que no vale para nada que no sea la esencia y presencia a la que, ya, llamamos *rosa* (27). Al crear de este modo, ha conseguido que la vida alumbre en la palabra inventada y que la palabra sea, y para siempre, el símbolo bajo el que se cobije una existencia real, o, como postularían los idealistas: la expresión, por tan sólo expresarse, es ya poesía. Juan Ramón tiene para ello formulaciones casi aforísticas:

> Para mí la poesía es mi incorporación a la verdad por la belleza, o a la verdad en la belleza, y en último término, de mi dios posible por la sucesión de la belleza (28).

Por eso a la palabra no se llega por un azaroso capricho, sino por un lentísimo proceso de selección y de depuración. La palabra creadora, en

el gozo del Paraíso o en la soledad del estudio, exige un arduo proceso de identificación; de otro modo, el poeta, que continúa una milenaria tradición, no sería sino el desaforado vocero, lo contrario del íntimo descubridor:

> Todo eso que (...) se me achaca como manía de corrección, (...) no es sino el anhelo de encontrar a mi espresión su propia palabra. El poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado al mundo (29).

Vemos que, para Juan Ramón, hay un esfuerzo en la creación. No se trata de tomar unas designaciones como si fueran objetos individualizados y verterlos en el poema. Nadie como él en ruptura con las enumeraciones caóticas de la poesía moderna; nadie como él, amante de lo sencillo y espontáneo, pero nadie como él hostil a lo que no sea el fruto elaborado con pasión y con trabajo. Desde siempre ha sido ésta la posición juanramoniana ante el hecho poético y, no se olvide, creado con palabras. Muchas veces se ha traído a colación la carta a García Morente (1919) que, por abrir la *Segunda antolojía poética* (1922), se ha convertido en un texto escolar: espontaneidad y sencillez son palabras clave en el quehacer lírico de Juan Ramón, pero, no lo olvidemos, en su idiolecto poético deben traducirse por "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 plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para "conseguir" eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza).

El excurso se ha cerrado y volvemos a estar en el principio: su interpretación de la palabra poética totalmente opuesta a la de Neruda. Para el chileno, poesía es con frecuencia una enumeración caótica que es, también, una visión del mundo en que vivimos: caos que atosiga o atormenta, absurdos cristalitos sin conexión posible en un engañoso caleidoscopio, insolidaridades en que la realidad se desarticula. Son dos concepciones distintas del arte, que, necesariamente, afectan a la palabra. Juan Ramón está en una línea mucho más tradicional que Neruda; es el peso de Bécquer que nunca deja de sentirse y que lleva al simbolismo de las palabras. Es una gran tradición que no se quiebra y que cuenta con esos nombres egregios llamados Unamuno, Machado. Neruda se inserta en otra línea, la de los que de algún modo son panteístas, y entonces las palabras son simplemente donotadores; más que la visión poética del mundo, el hacinamiento de los almacenes (30). Y Juan Ramón no acaba de entender todo eso, que está a años luz de su quehacer:

> Habría que cambiar aquello por la propiedad del alma de cada ser o cosa, que el coleccionista no ha podido poner porque no tiene el soplo verbal que corresponde a cada parte de la unidad ni el de la unidad; no puede encontrar la unidad circundante porque no la tiene en sí mismo. Todo lo encuentra el poeta en y con su verbo, la lengua, que es el espíritu en la cabeza. Las partes de la unidad no se unen cuando les falta el toque de la varita májica (31).

Hoy vemos las cosas de otro modo. La semiología ha venido a mostrar que cualquier descripción del mundo, cualquier discurso, es siempre una organización artificial "en función de producir un determinado sentido", pues lo que llamamos realismo no es ni más ni menos que "una forma de organización entre los hechos, entre las acciones, verosímil para una determinada sociedad" (32). Juan Ramón ha buscado en la palabra su evasión del mundo; Neruda, su intrusión.

Y estamos en otro plano: la palabra sin más aditamentos es esa prodigiosa criatura que nos permite la comunicación. Pero esa palabra, hasta en sus enunciados triviales, ha sufrido el desgaste de una milenaria tradición, cuanto más si pensamos en su utilización poética. Se ha hablado de poetas visionarios o poetas temporales (33), de confianza en el instrumento lingüístico o de incertidumbre (34). Lisa o llanamente, la necesidad que siente el poeta de repristinar valores o de inventar otros nuevos o, si se quiere de otro modo, hacer de la poesía un rito o una epifanía. Incluso en un momento dado, y para un mismo hombre, cada palabra se le presentará como dual interrogación. Pienso en una de aquellas *Dinggedichte*, que escribió tempranamente Rainer María Rilke: *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*. El poema es bellísimo: sí, me asusto ante la palabra de los hombres; todo lo pronuncian con nitidez, perro, casa, principio, fin, son realidades unívocas hasta que se adueñan del mundo y entonces ya nada es lo mismo, pues, dueños de lo que fue y de lo que será, no sienten admiración ante las cosas y ponen sus fronteras en Dios. Entonces hay que evitar el acercamiento: las cosas cantan y es agradable su canto, pero las palabras no expresan nada, y acaban por privarnos de todas las cosas (35). Este es el eterno problema de cualquier poesía: formularse como una pregunta incesante para entender el mundo o entendernos a nosotros mismos. Juan Ramón quiso entender el mundo en su poesía y buscó en la palabra un riguroso orden de precisiones, pero descubrió entonces que no era él quien hablaba; cuando el hombre no hace simples enunciados descubre que dentro de mí hay uno que está hablando, hablando ahora:

> No lo puede callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo deja callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla maldito! (36).

Rilke tenía razón: en el fondo estaba Dios y, a Juan Ramón, cuando

anotaba *Animal de fondo*, se le caerían estas pocas líneas: "Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en dios tanto cuanto he trabajado en poesía". La palabra, ya, definitivamente ambigua. Porque el barnizado no es "claridad lingüística, ni precisión el "empedrado lingüístico (37), por eso la poesía representa no sólo una comunicación, sino una comunicación en la que la lengua padece una serie de mutaciones para lograr su total eficacia.

Claro que tal forma de interpretar el mundo por la palabra está dentro del simbolismo. Al leer las referencias anteriores pensamos en las artes plásticas y me permito aducir unas palabras de Ph. Roberts-Jones, de cuya oportunidad no quiero insistir:

> Ainsi les perspectives de l'image restent profondément engagées dans l'émotion du créateur chez les symbolistes, alors que les surréalistes livrent et projetten celles-ci au dehors d'eux-mêmes (38).

No es difícil acreditar estos juicios dentro del quehacer de Juan Ramón. Su poesía procede por las reacciones que las cosas producen en su alma y en tal sentido no sería despropósito pensar que las sensaciones son el fundamento de sus versos, pero sin olvidar que el poema no es la proyección, lisa y llana, de esas impresiones, sino la armonía que hay entre ellas y otras numerosas relaciones. Por eso, frente a las palabras de Neruda en que las imágenes se proyectan con toda claridad, el arte de Juan Ramón es —por ser simbolista— alusivo. Bien vale para él las tan traídas frases de Gustave Moreau: "Je ne crois ni à ce que je touche, ni a ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens". Es lo que Juan Ramón acertaba a ver en la poesía de Verlaine ("no es necesario definir las cosas de una manera completa" (39), esa unión de lo preciso con lo impreciso que será norma en su poesía; "precisar en una imagen muy bella lo impreciso, por medio de símbolos, de relaciones, de correspondencias entre unas cosas y otras" (40). Este es su destino lírico, expresado en un poema:

> ¡Intelijencia, dame
> el nombre esacto de las cosas!
> Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente (41).

El nombre exacto de las cosas no es el que tienen, sino el que se encuentra cuando la naturaleza se interpreta con una teoría que la vuelve a descubrir. La palabra es la cosa misma si el poeta la recrea, la hace ser desnudándola de las adherencias del vivir cotidiano. Nuevamente, palabra en la aurora virginal del paraíso, cuando el nombre estaba en relación directa con el objeto presente, aún no telón interpuesto entre la realidad del ser y la del ojo que contemplaba. Se trata de volver al valor primitivo de cada palabra a través de lo que hoy nos las puede identificar, el símbolo, la música o el color. Claro que entonces la palabra deja de ser instru-

mento lingüístico directo y es —ya lo he dicho— un conjunto de contenidos en los que recupera su primitivo valor, o lo que en el alma del poeta se considera su primitivo valor, y no será más un trivial enunciado para convertirse en una dura carga de contenidos. Psicológicamente los llamaríamos sinestesias en las que el estímulo de un sentido produce reacciones subjetivas de sentidos diferentes; lingüísticamente son excitantes que evocan un mundo cambiante e inestable, en el que se encuentran sensaciones que por inéditas tienen un carácter virginal. De nuevo, creación paradisíaca. Porque, en el primer día del mundo, todo se presentaba bajo un aspecto nuevo, no estereotipado por el uso (*nieve blanca, prado verde, aguas claras*); aún no se había comprobado por experiencia que la nieve fuera blanca, el prado verde o las aguas claras. Bastaba decir *nieve, prado, agua*. Juan Ramón lo ha entrevisto:

> No sé con qué decirlo,
> porque aún no está hecha
> mi palabra (42).

La palabra se ha ido haciendo por una tácita convención, en cuanto se ha convertido en símbolo y no es la cosa misma. Y ahora, cuando el uso la ha desgastado, la misión del poeta es volverla a dotar de sus contenidos primarios; la palabra aún no está hecha, hay que ir haciéndola. Entonces se recurre a aquel "desvío de segundo grado" de que habla Cohen (43) y en el que estaría la utilización de la palabra (signo oral) como sinestesia cromática. Válganos la definición académica: color es la "impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen en el sensorio común por medio de la retina del ojo". Para Juan Ramón la *muerte* es "como un negro verano subterráneo" (44), la *madrugada* un "oscuro frío tranquilo" (45), el *crepúsculo* es de "oro alegre" (46), el cielo es "rosado y verdeplata" (47). No hace falta respigar, basten estos ejemplos recogidos al azar en los que el enunciado del léxico cobra vida. Pero no se olvide, al decir *nieve blanca, prado verde, aguas claras* hacemos unas definiciones basadas en largas experiencias; al hacer negro el *verano*, la *madrugada* de frío tranquilo, o el *rosicler*, oro alegre, son los colores desacostumbrados en la experiencia los que hacen cobrar a la palabra sus más extrañas posibilidades expresivas; el poeta ha creado su mundo mágico, y doliente, y por la palabra pretende adentrarse en el "no dicho misterio de sus almas" (48). Es éste un nuevo camino que ha llevado al simbolismo. Juan Ramón lo ha visto bien y apostilla con ejemplos plásticos: "nadie en Inglatera supo que el cielo era amarillo hasta que pintó Whistler" (49). En una memorable carta a Luis Cernuda (julio 1943), el poeta había escrito: "Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición; y lo que me interesa es liberar sensación e inquietud [...] Mi verdadero poeta es el que coje el encanto de cualquier cosa, cualquier algo y dejar caer la cosa misma" (50). He aquí una clave de entendimiento: *inquietud pensativa y sensitiva, el encanto de la cosa, no la cosa misma*. Si la impresión momentánea no hubiera transcendido estaríamos en un arte puramente impresionista, pero esa inquietud de las cosas le obligan a su propia simbo-

lización (51). Juan Ramón puso al frente de *Rosas cada día* (52) unas palabras que son decisivas, al menos, para aquellos años en que se troquelaba su personalidad definitiva y en los que acertamos a descubrir los manaderos de sus aguas: "la poesía como el paisaje [...] no es nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música, tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella [...] los colores espirituales llevan el alma de ensueño en ensueño [...] vaguedad infinita de forma y de tonos, en donde los jardines ideales, de rosas, de carnes, de almas o de nubes, florecen en una sucesión inextinguible; luz de incontables matices, aparición que trae cada melodía [...]." En las referencias, tan justas, Juan Ramón habla de la poesía como imprecisión, la hermana con la música, la llena de colores. Esto es, lisa y llanamente, simbolismo. Del mismo modo que los pintores de la época procuraban insertar en su contexto estrechas correspondencias con la música y la poesía. Moréas (1886) en su *Manifiesto* había escrito que "la poesía simbólica trata de revestir la idea con una forma sensitiva" (53) y Aurier desarrollaría esta fórmula añadiendo que la obra de arte debe ser "sintética, subjetiva y decorativa" (54); tal vez sean unas explicaciones válidas, aunque la afirmación de Aurier se nos presente como un tanto superficial, por más que ahora nos valga: sintética, en cuanto a conexión de todos los quehaceres artísticos; subjetiva, como un arrastre romántico, del que no estaría libre —ni mucho menos— nuestro modernismo; decorativa, como un ideal próximo y tangible de belleza. Pensemos en Redon (1840-1916) y en los pintores Nabis (voz hebrea que significa "profeta"), entre los que contó Sérusier, bien conocido por su anécdota con Gaugin: "¿De qué color es este árbol? ¿Verde? Entonces utilice el más hermoso verde de su paleta. Y esta sombra, ¿no es azul? Pues no tema pintarla tan azul como pueda". Nos llevaría lejos hablar de Bonnard y de Vuillard, con el estilo floral o modernista que se impuso por la Europa del 900, y que debería estudiarse en relación con nuestra literatura. Pero no salgamos de Juan Ramón: su personalidad poética se fraguó por aquellos mismos años y la impronta quedó marcada para siempre (55). Recordemos, tan sólo, la impresión de *Ninfeas* (1900) con tinta verde, o la de *Almas de violeta,* con morada (1900) (56) y aquel título, *Ninfeas,* con que Rubén sustituyó el sencillo de *Nubes* (57). *Les Nymphéas* son una serie de cuadros de Claude Monet que admiramos en la *Orangerie,* de París: pintura lírica, con un extraordinario sentido de la armonía. Monet desde 1898 hasta su muerte (1926) se dedicó a pintar ninfeas o nenúfares y llegó a crear un mundo irreal, de prodigiosa imaginación y profundamente íntimo. Y a este total desasimiento había llegado desde la alberca con lirios acuáticos que había construído en su propio jardín. Y no sólo la pintura, la música era también el simbolismo que accedía a la palabra poética de Juan Ramón: *arias* y *nocturnos, baladas* y *variaciones, sentimientos musicales* y partituras de Schubert, de Gluck o de Schumann abriendo sus libros de versos (58).

Juan Ramón ha creado su mundo poético. La palabra ha sido el instrumento fatal para ordenar aquellos sentimientos de infinitos matices (59). El, que fue una aspiración total a la obra bien hecha, no hubiera conseguido sus fines de no haber meditado sobre todo aquello que le servía

para comunicarse: la sustancia de su poesía eran esos datos inmediatos que le producían unos estímulos; la forma se apoyaba en la palabra, como elemento primario, luego vendrían otros ordenamientos en los que no puedo entrar ahora: palabra en relación con otras palabras, como expresión de su mundo interior; de ahí sus valores interiorizados como emoción y exteriorizados como expresión:

¡Palabra mía eterna!
¡Oh, que vivir supremo
—ya en la nada la lengua de mi boca—,
oh, qué vivir divino
de flor sin tallo y sin raíz,
nutrida, por la luz, con mi memoria,
sola y fresca en el aire de la vida! (60).

La palabra le nace de la vida interior, "justa y viva" (61), pero se proyecta como un resultado de su creación total (62). Palabra identificada con la poesía en el mismo acto de su expresión y creada como "final estrella del surtidor recto / de la fuente más honda". Diríamos, simbolismo en poesía (63) e idealismo en lingüística.

MANUEL ALVAR

Real Academia Española