LO SACRO EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Religión y poesía tienden a la comunión del hombre con la realidad trascendente. Bajo tal perspectiva de aproximación al origen, la palabra poética se convierte en medio de conocimiento de esa realidad última y tiene, por tanto, un sentido revelador, sagrado, propio del hombre primitivo y también del arte romántico, arte que, según Hegel, «lleva al extremo la subjetividad, tanto hacia el interior como hacia el exterior». Se comprende, pues, que para el romántico, la tragedia del hombre sea no poder vivir sin dioses y que su obra de arte procure restablecer la Unidad anulando la distancia. Esta conciencia de la subjetividad, en la que el hombre se torna en el ser para sí del espíritu cósmico, funda, años más tarde, la «libertad interior» del modernismo. Ningún análisis del modernismo podrá dar un solo paso sin tener en cuenta previamente esa coincidencia de lo poético y lo humano, heredada de los románticos alemanes, ya visible en Baudelaire y Rimbaud, y en la que toman forma las voces más importantes de la poesía europea de raíz novecentista: Mallarmé, Valéry, Rilke, Eliot y, entre nosotros, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.[1]

[1] Lo importante, para lo que aquí interesa, es saber que en la conciencia religiosa, que el romanticismo transfiere al modernismo, está el descubrimiento de la raíz misma de la poesía. De ahí que el

Los dioses han huido (Hölderlin) o han muerto (Nietzsche). Lo divino es una ausencia, un vacío que la palabra poética debe llenar. Sin duda, es en este vacío sin límites o punto absoluto donde se desinstrumentaliza el lenguaje y recomienzan perpetuamente las formas, la oración y la plegaria, anteriores al discurso. La oración implica la espera; la plegaria el sacrificio del propio yo en señal de sometimiento al Otro. Ambas son formas de lo sacro, el lugar de una experiencia del espíritu, y exigen la disponibilidad absoluta o no interferencia de la palabra, que opera igualmente en la experiencia religiosa y en la poética. Acaso no sea otro el fundamento de una escritura, que antes de ir a dar a cualquier movimiento, se revela plena de posibilidades en la plegaria que va más allá de todo

Tú, Señor, que de tierra me has creado
¿Por qué me has de volver a sucia tierra?
¿Por qué me has de matar? ¡Yo amo la guerra!
¡No quiero ser tan pronto derrotado!

Mi pensamiento busca el ignorado
palacio en donde la Verdad se encierra
y a conseguir esa Verdad se aferra
y gime y se revuelve encadenado...

Yo creo en Ti; mas abre mis prisiones;
deja que siempre vague por el mundo;
deja que libre vuele al fin mi mente...

¿Han de servir mis blancas ilusiones
para comida del gusano inmundo?
¡No me importa luchar eternamente!

Búsqueda, dependencia y amor son los tres momentos posibles del sentido religioso. La búsqueda es aquí religiosa y poética. La crisis religiosa de 1896 desencadena una nueva

---

modernismo no sea tan sólo un movimiento estético, sino también espiritual, según afirma el propio Juan Ramón: «El modernismo no es un movimiento literario, ni una escuela, sino una época», en Ricardo Gullón, *Conversacones con Juan Ramón* (Madrid: Taurus, 1958), p. 49.

concepción de la poesía, una conversión de la palabra en «síntesis del universo».[2]

Hay toda una experiencia religiosa, indistinta de la poética, debida a ese intento que el pensamiento del poeta hace de «buscar el *ignorado* / palacio en donde la Verdad se encierra» (vv. 5-6). Esa «Verdad» es buscada por el hecho de estar en un espacio sagrado, en el palacio o centro del universo, que es siempre algo distinto del medio que lo rodea y de difícil acceso. Toda búsqueda es una apuesta por lo desconocido, por la realidad oculta, objeto último de la poesía. Ese es el sentido de la palabra poética: *revelar* la verdad.

En esa búsqueda imposible, la palabra se va despojando de sus limitaciones. Para empezar, la fusión de Rubén Darío y de Miguel de Unamuno le indicaba a Juan Ramón el camino a seguir: Vencer lo exótico es el primer paso hacia una liberación del alma. Y así lo primero que hace su palabra es despojarse del ropaje parnasiano para hacerse conciencia. El poeta es libre de elegir su camino. Si Juan Ramón escoge la vía de la interioridad es porque en lo interior no hay límites y puede ser independiente y libre. Pero esto no es algo nuevo ni propio del movimiento simbolista, como alguna vez se ha dicho, sino que constituye el acta de nacimiento del hombre europeo: «Vuelve en ti mismo; en el interior del hombre habita la verdad». Y así es: ser poeta es vivir hacia dentro, en esa interioridad inabarcable, que primero Bécquer y después Unamuno habían intentado recuperar. En los poemas de *Rimas* (1902), que recogen lo mejor de *Ninfeas* y *Almas de violeta*, se da una novedad importante: la palabra poética ya no se tiñe de retórica sonora, sino que tiene fondo propio y

---

[2] Véase el estudio de C. Sanz-Orozco, *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Razón y Fe, 1966). Para esta relación entre la crisis religiosa y la concepción de la poesía, es también importante el estudio de F. Javier Blasco Pascual, «Crisis religiosa y opción estética», en *Poética de Juan Ramón* (Universidad de Salamanca, 1981), pp. 62-66.

todo está en el alma, visto y expresado desde la intimidad. Es lo que leemos al final del romance «Primavera y sentimiento»:

¡Ah, si el mundo fuera siempre
una trade perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma.

La ecuación «mundo» = «alma» resulta explícita. Con ello, lo que se subraya es la capacidad de alojamiento que define a la palabra poética. Todo cabe en la tranquila intimidad del jardín («el *santo* jardín del alma»), que ya desde el taoísmo trataba de reflejar el cielo en la tierra. Ciertamente, el jardín revela aquí el aspecto íntimo y el lenguaje del poema está utilizado para expresar esa intimidad (según indican el protagonismo del alma, la transferencia anímica de la adjetivación y las marcas subjetivas de la admiración y exclamación, entre otros recursos). El poeta se esfuerza por alcanzar una comunicación interior con el alma del jardín, tratando de entender la armonía de la naturaleza. Porque el jardín es un espacio sagrado, «el hogar natural del hombre», en donde la música y la poesía se convertían en la forma más adecuada para la expresión de la armonía.[3]

---

[3] Refiriéndose a estos primeros libros de Juan Ramón, señala Antonio Sánchez Barbudo: «Lo que domina en *Rimas*, como en *Arias tristes*, que escribió ya en Madrid, es la melancolía dulce y musical, el colorido. Hay muchos, demasiados quizás, jardines y suspiros al atardecer», en *La obra poética de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Fundación Juan March / Castalia, 1981), p. 17. Algo parecido ocurre en las *Soledades* (1903), de A. Machado. Con todo, lo importante es la interiorización del jardín. ¿No sería el jardín uno de los símbolos heráldicos de Juan Ramón?. Sobre la importancia de este poema, Juan Ramón cuenta a su amigo Juan Guerrero que el libro *Rimas* estaba originalmente dividido en tres partes, «Pasajes de la vida», «Primavera y sentimiento» y «Paisajes del corazón», partes que fueron alteradas más tarde por Reina, Benavente y *Pellicer*. Ver Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz* (Madrid: Insula, 1961, p. 163). La importancia de este romance viene, además, confirmada por el hecho de que pasó a la *Tercera Antolojía* de 1957, sin apenas cambios.

La melancolía es la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico. Y la nota melancólica está presente en todo lo que Juan Ramón escribió entre 1903 y 1905, especialmente en la trilogía formada por *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1911, aunque escrito entre 1903 y 1905). Amor y música se funden en los poemas de *Arias tristes*, libro escrito durante su estancia en el Sanatorio del Rosario de Madrid (en un «ambiente de convento y jardín»). La música no es aquí mero añadido, sino parte constituyente del lenguaje poético, porque nos da, una y otra vez, el sueño de la juventud, del eros adolescente.[4]

Lo erótico ignora la distinción alma-cuerpo. En el poema XVIII de «Nocturnos» la disociación cuerpo-alma revela la nostalgia por la Unidad perdida

Mi alma ha dejado su cuerpo
con las rosas, y callada
se ha perdido en los jardines
bajo la luna de lágrimas.

5 Quiso mi alma el secreto
de la arboleda fantástica;
llega... el secreto se ha ido
a otra arboleda lejana.

Y ya, sola entre la noche,
10 llena de desesperanza,
se entrega a todo, y es luna
y es árbol y sombra y agua.

---

[4] Antonio Machado definió *Arias tristes* como «Bello libro de juventud en sueño». Ciertamente, la tristeza viene producida por la pérdida de identidad sexual, en que lo erótico se funda. Así, cobran una fuerza especial las palabras de Juan Ramón en 1930: «La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella» *(Cuadernos)*. Hacia esa unión perdida apunta lo erótico, que va a ser el núcleo temático de toda la primera época juanramoniana. Véanse, en este sentido, los estudios de Angel González, *Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Júcar, 1973) y de Isabel Paraíso del Leal, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra* (Madrid: Alhambra, 1976), p. 30.

Y se muere con la luna
entre luz divina y blanca,
15 y con el árbol suspira
con sus hojas sin fragancia,

y se deslíe en la sombra,
y solloza con el agua,
y, alma de todo el jardín,
20 sufre con toda mi alma.

Si alguien encuentra mi cuerpo
entre las rosas mañana
dirá quizás que me he muerto
a mi pobre enamorada.

Llama aquí la atención el intento de describir una profunda experiencia de transformación con un lenguaje simbólico. Contra la visión platónico-origenista del cuerpo como envoltorio del alma, el poeta defiende la unión del alma y el cuerpo como constitutiva de lo humano. En un contexto sacro, espíritu y cuerpo son inseparables y esa unión reproduce la del hombre con lo divino. Esa unión es «el secreto» que el alma no puede alcanzar por haber quedado separada del cuerpo («Mi alma ha dejado su cuerpo / con las rosas»), hasta que consciente de esa separación («llena de desesperanza»), se despoja de todo («sola entre la noche») y («se entrega a todo, y es luna / y es árbol y sombra y agua»), símbolos sagrados que tienen un carácter revelador y transformador. De todos ellos, tal vez sea el de «las rosas», que se repite al principio y al final del poema, el que mejor manifiesta todo ese proceso de renacimiento y regeneración. Ya que la resurrección sólo es posible si es resurrección del cuerpo y del alma, del hombre entero. La transformación ocurre aquí por el amor. En un lugar (el jardín en este caso), lo erótico y lo religioso convergen y es precisamente la palabra, al crear una experiencia transformadora, la que toma necesariamente una significación sacra.

El erotismo va en aumento en *Jardines lejanos* y en *Pastorales,* libros escritos, en gran parte, en el silencio de la casa del doctor Simarro o en la paz de la sierra del Guadarrama. La libertad de conciencia en la búsqueda de la verdad, inspirada

por los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, se traduce en una eliminación de lo anecdótico en beneficio de lo íntimo. La naturaleza es el escenario que el poeta escoge para expresar su propio mundo interior. Todo está en el alma del poeta: la naturaleza, el amor, la muerte. El alma del poeta es quien crea el mundo y lo despliega en su propia imaginación. Con esta voluntad de interiorización el poeta compone el libro, que presenta una división en tres partes, análoga a la de *Arias tristes*. A través de ellas persiste la sensualidad de un amor femenino, una relación amorosa que simboliza una unión superior. En efecto, la unión sexual tiene un carácter sagrado en las antiguas religiones, porque expresa la unión del hombre con lo divino. Todo el lenguaje del libro muestra lo sensual de forma clara y directa, según revela la repetición del sintagma «carnes intactas» en los poemas de la primera parte. Los ejemplos de la preferencia del poeta por la carne de mujer podrían multiplicarse en las tres partes del libro, pero tal vez su mejor expresión esté en el primer poema de «Jardines místicos»

Una voz me ha llamado a lo lejos
con tristeza de amor... La arboleda
es cristal, a los tibios reflejos
de esta noche de nieve y de seda.

Otra voz... Por la blanca avenida
hay temblor de carnales placeres;
en la sombra profunda y florida
yerra un lánguido olor de mujeres.

Yo he venido a escuchar ruiseñores,
a cantar a la estrella adorada...
¿Qué querrán de mi alma esas flores
con su carne fragante y rosada?

Por las ramas en luz brillan ojos
de lascivas y bellas serpientes;
cada rosa me ofrece dos rojos
labios llenos de besos ardientes.

Y hay un llanto en las sendas en flor...
...Una pérfida mano ha cogido
a un doliente y galán ruiseñor
que en las ramas estaba dormido...

Calla el agua en las fuentes..., hay pena
por lo azul..., ni una rama se mueve...,
viene un cándido olor de azucena...
Aparece la novia de nieve...

25 Y me muestra sus dulces blancores...
Tiene senos de nardo, y su alma
se descubre en un fondo de flores
a través de las carnes en calma.

Y a su triste mirar, y a las bellas
30 ilusiones que trae en su frente,
se han parado de amor las estrellas
en el claro de luna doliente.

Lo peculiar de la poesía, como de todo Arte, es su capacidad de restaurar la inocencia perdida. Después de la experiencia viene la palabra, que trata de aclararnos lo que sigue estando vivo, una voz que llama al poeta «con tristeza de amor». Aquí se presenta el amor, entre otras imágenes, como la blanca mujer amada («Aparece la novia de nieve», v. 24). Es constante en el poema la referencia al color blanco («esta noche de nieve», «por la *blanca* avenida», «la novia de nieve», «sus dulces blancores»), el blanco de los pitagóricos y de los místicos, la inmensidad del blanco adonde todos los colores van a dar. Y así, el cuerpo del amor está sustancializado «en el claro de luna *doliente*» (v. 32), símbolo de gran tradición literaria y romántica, que revela simultáneamente la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre y el «deseo de retorno» al Espíritu de la Naturaleza. En el viaje nocturno («en la sombra profunda y florida», v. 7), el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. El amanecer viene siempre del fondo y lo que asoma tras ese amanecer sin término es una mirada sostenida por el sentir originario, inocente, próxima a alcanzar la identidad. Y está el silencio en el poema («Calla el agua en las fuentes...», «ni una rama se mueve...»), el silencio que acoge el cuerpo del amor, «la nostalgia de la carne», recuperada desde la angustia de su ausencia y como

resultado de una larga búsqueda. La nostalgia del cuerpo cumple la acción de la palabra inicial, sagrada.[5]

En *Pastorales* continúa la exaltación de la mujer, revestida siempre con la blancura de la carne. Por eso, a pesar del conocido saludo a Moguer como centro lírico y espiritual del poeta, fruto del aprecio krausista por lo popular, yo destacaría el romance XIX de la segunda parte, poema de intensa sensualidad:

Mujer, perfúmame el campo;
da a mi malestar tu aroma,
y que se pongan tus manos
entre el tedio de mis rosas.

5 ¡Olor a carne y romero,
traje blanco y verdes hojas,
ojos negros entre todo
lo que azula y lo que dora!

Y tu risa de amor, y
10 tus concesiones de novia,
y el bien que siempre me has hecho
con el clavel de tu boca!

¡Ay, corazón, qué mal lates!
¡Oh mujer, cómo me llora
15 el alma entre tu fragancia,
cazadora blanca y rosa!

¡Pero mátame de carne,
que me asesine tu boca,
dardo que huela a tu sangre,
20 lengua, espada dulce y roja!

---

[5] El símbolo de la luna tiene una larga tradición literaria y una especial importancia en el Romanticismo. La fascinación de los paisajistas románticos por el «claro de luna» se debe a su sugerencia onírica, ya que en el viaje nocturno hacia el fondo del Inconsciente el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. En este sentido, «la nostalgia de la carne» sería al mismo tiempo una nostalgia de la palabra originaria. Véase Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Gredos, 1974), 2 vols.; en especial el capítulo IX del vol. 1, significativamente titulado «Paisajes y nostalgia de la carne: *Jardines lejanos*», pp. 274-306.

Mujer, perfúmame el campo;
da a mi malestar tu aroma,
y que se pongan tus manos
entre el tedio de mis rosas.

Religión y poesía se mezclan en la invocación a la mujer, «Alma del mundo». Por tratarse precisamente de una invocación, abunda el lenguaje hímnico, propicio a vocativos («Mujer», «¡Ay, corazón»), formas verbales imperativas y subjuntivas («perfúmame», «da», «que se pongan», «mátame», «que me asesine», «que huela») y aposiciones («¡Olor a carne y romero», «traje blanco y verdes hojas», «ojos negros», «cazadora blanca y rosa»), marcadas todas ellas por la subjetividad de la admiración y la exclamación. Significativo es el ejemplo de aposición («cazadora blanca y rosa!», v. 16), que califica al nombre a que se refiere («Mujer»). El color se hace aquí representación simbólica: el blanco («tus manos») y el rosa («el tedio de mis rosas») se combinan al principio y al final del poema en una contemplación que permite percibir la imagen integral de la nostalgia romántica por el origen perdido.

A partir del simbolismo francés, sobre todo con Verlaine, el lenguaje tiende a un ideal de forma musical. Para aproximarse al origen, el poeta se vale de la música, que sirve de puente, más que ningún otro arte, hacia lo absoluto. Bastaría recordar lo que por estos años dice el poeta: «Este es un período en que la música llena la mayor parte de mi vida». Desde esa constante fusión entre música y amor, música y melancolía, presente en los grandes compositores románticos, no es difícil ascender hacia lo invisible.

La primera necesidad del hombre es buscar su lugar en el cosmos. Ese «lugar natural», punto sobre el que se circunscribe el universo, es Moguer, centro lírico de Juan Ramón. Los años finales del largo retiro moguereño, el período que va de 1910 a 1912, fueron decisivos para la transformación poética de Juan Ramón Jiménez y contienen ya los elementos nucleares de lo que va a ser el tema central de su poesía: el deseo

de identificarse con la belleza y ser en ella eterno. De ese lugar apartado y solitario brotan directamente *Platero y yo* (1914) y ciertas obras particularmente reveladoras como *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917). Con el *Diario* comienza una nueva época en la vida y en la obra del poeta, pero las raíces del cambio hay que buscarlas en esos años de soledad, lecturas, reflexión y esfuerzo por hallar una voz siempre interior. La nostalgia de ese centro sagrado se expresa como soledad en busca de comunión.[6]

Es la conciencia de la soledad lo que hace de Juan Ramón Jiménez un gran poeta. La conciencia solitaria de sí mismo, llevada hasta el extremo, constituye el fondo último de *La soledad sonora* (1911). En realidad, la melancolía, hija de la nostalgia por algo que no se posee, se halla presente en *Las hojas verdes* (1906), en las *Baladas de primavera* (1907) y en las *Elegías puras* (1908). Para llegar a lo esencial el poeta insiste en lo sensual. La complacencia en lo sensual lleva implícita la búsqueda de la mujer ideal, que no sólo aparece en los libros de versos citados, sino también en la prosa poética de la misma época: las «Palabras románticas» escritas en Moguer, los «Paisajes líricos» publicados en la revista *Renacimiento* y los poemas en prosa «Baladas para después».[7]

---

[6] La soledad es la forma de solidaridad del poeta con el universo. En este sentido señala Octavio Paz: «El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo, se siente como carencia de otro, como soledad», en su ensayo «La dialéctica de la soledad», que figura como «Apéndice» de su obra *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), p. 175.

[7] Para el estudio de la prosa juanramoniana, pueden verse, en especial, los ensayos de R. Gullón, «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez», que figura como Prólogo a la edición de *Españoles de tres mundos* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1960) y que aparece reproducido en *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora de Albornoz, serie «El escritor y la crítica» (Madrid: Taurus, 1980), pp. 208-231; y de V. García de la Concha, «La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y drama», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (Diputación Provincial de Huelva, 1983), t. I, pp. 97-113.

Y de nuevo, en esa búsqueda ideal, que va desde la exaltación de lo carnal en *Las hojas verdes* hasta el sentimiento de fracaso y amargura en las *Elegías lamentables,* es la interioridad del poeta la que alumbra su escritura poética, tanto en verso como en prosa. Precisamente, en la «Balada de la novia ida» nos dice: «La luna camina, llena de rosas azules. Las rosas del jardín son rosas de luna. Hay en todo este brillo celeste de la noche un hervor de vida de mujer, un misterio lejano de ti, la nostalgia de tu sexo y de tu voz, el estravío romántico de tu mirada azul». He ahí fundidos, en el espacio íntimo del jardín, la luna, símbolo de la poesía, y el azul, el color de lo celeste y de lo transparente, de lo absoluto. Para un pintor como Kandinsky, el movimiento del azul, además de resolver la alternancia día-noche, es a la vez alejamiento y proximidad hacia el propio centro, que atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él un deseo de pureza, de sobrenaturalidad. La mujer ideal es una mujer desnuda y la desnudez es un atributo de lo sagrado. ¿No anticipa esta ecuación pureza-desnudez, especialmente visible en los poemas a Blanca de *Las Baladas de primavera,* la posterior asociación de desnudez-poesía? Poesía desnuda, que se va forjando en la soledad, en la que el poeta queda al fin como en su reino. No es la soledad de Juan Ramón la del intelectual encerrado en su «torre de marfil», sino realidad íntima en la que se fundan el yo y el otro. Por acoger dentro de sí la totalidad, la soledad se presenta como la forma más perfecta de libertad y transparencia.[8]

Esa soledad, absorción del alma en sí misma, encuentra en la música su modo de expresión más adecuado. No es casual que *soledad,* término que significa privación o carencia

[8] Entre estas dos nociones extremas de soledad y comunión se mueve toda poesía. Véase, en tal sentido, el ensayo de Octavio Paz, «Poesía de soledad y poesía de comunión», en *Primeras letras (1931-1943)* (Barcelona: Seix Barral, 1988), pp. 291-303. Para esta configuración de la soledad como estado poético que facilita la comunicación con la realidad, es también importante el ensayo de R. Gullón, «Juan Ramón en su laberinto», *Insula,* nn. 128-129, p. 3.

de compañía, venga acompañado de una valoración positiva. Así, es calificada de *sonora,* por ser eco o manifestación de la interioridad. La soledad, como estado carencial, adquiere una connotación positiva, de modo análogo a lo que sucede con los sintagmas paradójicos del proceso místico, como «noche *alumbradora*», «fuego *tenebroso*», «música *callada*», «soledad *sonora*», convirtiéndose así en estado poético indispensable para que pueda producirse la unión del alma con lo absoluto. La música, el verbo sonoro, tiene la misión de expresar la intimidad. Lo que se canta en *La soledad sonora* (1911) es el amor ideal de la mujer soñado tantas veces por el poeta: sensualmente evocado, musicalmente melancólico. Amor, música y melancolía son las coordenadas que sostienen el libro, que no en pocas cosas nos hace recordar los poemas de otros libros afines (*Elegías, Poemas mágicos y dolientes, Laberinto*...). Escrito en el recogimiento de «la blanca maravilla», en el retiro del lugar natural, entra la palabra en la soledad del poeta y va en busca de una perdida inocencia. Pues que el hombre, escindido entre ser y realidad, tiene que salir en busca del otro, identificarse en su sueño de amor imposible, tal como sucede en el poema XII de la primera parte:

Agua verde y dormida, que no quieres ninguna
gloria, que has desdeñado ser fiesta y catarata,
que cuando te acarician los ojos de la luna
te llenas toda de pensamientos de plata...

Agua limpia y callada del remanso doliente,
que has despreciado el brillo del triunfo sonoro,
que cuando te penetra el sol dulce y caliente,
te llenas toda de pensamientos de oro...

Triste y profunda eres, lo mismo que mi alma;
a tu sombra han venido a pensar los dolores,
y brotan, en la plácida delicia de tu calma,
los más puros ensueños y las más bellas flores...

El lenguaje del poema tiene por objeto expresar esa identificación entre el agua y el alma del poeta. A partir de ella se construye el poema según las formas musicales de la re-

gularidad y de la simetría. Y así domina el paralelismo estrófico, la equivalencia sintáctico-semántica de frases y sintagmas, la adjetivación anímica aplicada a un mismo símbolo central: el agua. Cerca del agua dormida y silenciosa la imaginación profundiza.

Curiosamente, el símbolo de las aguas es también símbolo central en la poesía de San Juan de la Cruz y se mantiene en la de Juan Ramón Jiménez, siempre fiel a la visión simbólica. La inmersión en las aguas es descenso al fondo de la propia conciencia, que no tiene nada de extenso ni de fijo. Esa completa desaparición de la extensión total, que en la música se realiza, conserva todavía algo de aquella identidad sagrada de ser y realidad. El sueño de las aguas traduce el sueño indiviso del origen. Y es que la palabra, como el agua, corre naturalmente.

La función principal de la poesía es la de transformarnos. La transformación poética exige una mirada hacia la propia conciencia, hacia uno mismo. Este tipo de transformación profunda, que empieza a configurarse en *La soledad sonora* y en la que se encuentran implicados tantos poemas de *Laberinto* (1913), pues la entrada en el laberinto es siempre una aventura interior, alcanza una de sus mayores posibilidades expresivas en *Platero y yo* (1914). Asumida aquí la soledad como clave de la creación poética, no aleja al poeta de la realidad, sino que le facilita el contacto entrañable con ella. Esa relación implica un cambio, una transformación. Transformar significa hacer que algo sea diferente y la relación del poeta con el animal lo es. El tema de este libro es la transformación progresiva, que lleva de la separación a la unidad. La transformación viene aquí representada por la mariposa, símbolo del alma de Platero.[9]

---

[9] El simbolismo de la mariposa está fundado en su metamorfosis. De la vida a la muerte, el hombre sigue el ciclo de la mariposa y, en la simbólica cristiana, la mariposa es el alma desembarazada de su envoltura carnal. Para Ralph Metzner, «La oruga que se metamorfosea en mariposa ha sido uno de los símbolos más duraderos de la transformación humana», en *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*

A lo largo del libro el poeta se identifica de tal modo con el inolvidable borriquillo que, al final, una vez desaparecido, queda la mariposa indestructible en su levedad: «Y, cual contestando mi pregunta, una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio...». Se podría decir que la mariposa, símbolo de renacimiento, tiende a irse desde la raíz oscura hacia arriba, hacia la luz. Y eso es la palabra poética: un cuerpo hacia la luz. No es que este símbolo agote por sí solo el significado del libro, pero sí que en él nos dejó el poeta su sueño de transformación humana y poética. Mientras alrededor suyo desfila todo un mundo de elementos extraños, Platero y el poeta permanecen en la soledad, el orden sacro que la poesía invoca y que sostiene la significación del conjunto.[10]

Si tomamos la fecha de 1917 como *annus mirabilis* en la evolución juanramoniana, es evidente que *Sonetos espirituales*, libro de 1914-1915, y *Estío* (1916) culminan la depuración modernista y anuncian la posterior desnudez. Ambos libros, junto con el inédito *Monumento de amor*, se conciben y escriben durante el noviazgo de Juan Ramón con Zenobia. Quiere ello decir que toda esa dialéctica entre el amor carnal y el amor espiritual está presente a lo largo del libro. Además, esa dialéctica tiene una clara formulación poética, porque se trata de alojar desde la forma limitada del soneto una experiencia

---

(Barcelona: Kairós, 1988), p. 32. La mariposa blanca, símbolo de resurrección, aparece dentro de la obra en lugares muy precisos: al principio, en el capítulo II («Mariposas blancas») y al final del ciclo poético en el capítulo CXXXV («Melancolía»), después de la muerte del animal.

[10] La soledad es aquí una manifestación de lo entrañable. Positiva soledad abierta a la naturaleza o a la infancia, a un lenguaje no determinado por contenidos previstos, que da paso a la libre fluidez del universo. Todo en él, la unidad del conjunto, la tersura de la prosa, el ritmo natural, el valor simbólico de las imágenes, es fruto de esta soledad transparente y solidaria. Véase el artículo de Julián Marías, «*Platero y yo* o la soledad comunicada», revista *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico), año V, nn. 19-20, 1957; ahora reproducido en *Juan Ramón Jiménez*, serie «El escritor y la crítica», pp. 197-207.

amorosa que la rebasa ampliamente, de hacer inmortal desde la finitud de sus catorce versos un anhelar infinito, «esta ansia pura», como se dice en el soneto-prólogo del libro. Y para acabar con el antagonismo entre lo físico y lo espiritual, entre la carne y el espíritu, lo primero que hace el poeta es adelgazar la expresión. Muestras significativas de este adelgazamiento son los sonetos «Muro con rosa», «Al mar anochecido» y «Hombre solo», especialmente el segundo por la aparición del mar como símbolo clave en su poética, aunque el nuevo amor que la amada inspira en el poeta alcanza una alta dimensión de epiritualidad en el soneto «Mujer celeste».

Trocada en blanco toda la hermosura
con que ensombreces toda la naturaleza,
te elevaré a la clara fortaleza,
torre de mi ilusión y mi locura.

5 Allí, cándida rosa, estrella pura,
me dejarás jugar con tu belleza...
Con cerrar bien los ojos, mi tristeza
reirá, pasado infiel de mi ventura.

Mi vivir duro así, será el mal sueño
10 del breve día; en mi nocturno largo,
será el mal sueño tu cruel olvido;

desnuda en lo ideal, seré tu dueño;
se derramará abril por mi letargo
y creeré que nunca has existido.

En este soneto, la reflexión teórica está inserta en la propia práctica artística y el lenguaje poético se pone al servicio de la belleza ideal. El color blanco, símbolo de la pureza, responde a la prioridad que en el lenguaje del poema se concede a la *belleza esencial,* que es siempre superior a la material. La desnudez, símbolo del ideal a alcanzar, ocupa el centro de la atención del poeta: «*desnuda en lo ideal,* seré tu dueño». Para Juan Ramón, pues, la recurrencia al blanco y a la desnudez contribuye a alcanzar la belleza ideal. El ansia de la posesión amorosa entraña el anhelo de la belleza ideal. La representación visual de la belleza («cándida rosa, estrella

pura») se convierte en el objetivo prioritario. La búsqueda de la idealidad y la búsqueda de la expresión convergen en la desnudez, ya que desnudar algo equivale a espiritualizarlo, a hacerlo inmortal.[11]

Al mismo momento de los *Sonetos espirituales*, aunque de tono y estilo distintos, pertenece *Estío*. La tendencia del poeta a resaltar el lado espiritual, le lleva a hablar con levedad e inquietud. Pues que la espera es signo de lo religioso. Es en el vacío transparente de la espera donde se borra toda significación determinada y el lenguaje se despliega indefinidamente. Para un alma de síntesis total como la de Juan Ramón, el sueño de vuelo es la síntesis del descenso y del ascenso, doble movimiento que también se cumple en la creación poética, según revela este breve e intenso poema

Del cielo baja al corazón,
como un pájaro, el vuelo.
La divina emoción
lo hace volver —¡Oh inspiración!—
como un pájaro, al cielo.

Lo espiritual busca lo alto. Como ocurre en la poética de Shelley, a quien se cita explícitamente al comienzo del libro, el lenguaje del poema cumple una función de aligeramiento. Todas las imágenes no tienen sino un centro de referencia: «la *divina emoción*». Ella es la que alimenta el sueño del poeta, su inspiración, la que «hace volver el vuelo al cielo». No es posible aproximarse a ella sin participar en una subida, en una ascensión. En el orden de la experiencia religiosa, la imaginación tiende hacia el arquetipo, a volver al momento pri-

---

[11] *Sonetos espirituales* (1917) no ha sido un libro excesivamente estudiado. Entre los trabajos más recientes caben destacar los de Nancy B. Mandlove, «The ordereing of experience. A study of Juan Ramón Jiménez's *Sonetos espirituales*», *Hispania*, 63 (Diciembre de 1980), pp. 666-673; y Gregorio Torres Nebrera, «Lectura de los *Sonetos espirituales*», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario* (Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981), pp. 231-258.

mero, a repetir lo que ha sido en el *principio*. Lo inmortal en nosotros es el movimiento del espíritu hacia el origen.[12]

Da la producción poética juanramoniana queda, fundamentalmente, su *Diario de un poeta recién casado* (1917), que inaugura por sí mismo una nueva época gracias al ahondamiento y exactitud de su lenguaje. Lo más objetivo del *Diario* es lo referente a las impresiones y anotaciones del viaje, pero se trata de un viaje interior, de una odisea de la conciencia. Es la conciencia del poeta la que descubre la esencia del universo y se apropia de ella. Esta apropiación intelectual, sostenida en el *Diario* por la intimidad y el orden, adquiere «verdadera profundidad» en la parte II, de la que destaca este bello y singular poema:

CIELO

Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,
visto —sin nombre—
5 por mis cansados ojos indolentes.
Y aparecías, entre las palabras
perezosas y desesperanzadas del viajero,
como en breves lagunas repetidas
de un paisaje de agua visto en sueños...

10 Hoy te he mirado lentamente,
y te has ido elevando hasta tu nombre.

¿Qué nos quiere decir aquí el poeta? El trato con el nombre es el trato con lo real, con lo absoluto. Al olvido del cielo, a la pérdida del sentido religioso, corresponde una trivialización del lenguaje. Del pasado vamos al presente, del simple

[12] La imagen del pájaro es una imagen poética. Lo que es bello en el pájaro es el vuelo. El que busca la belleza esencial aligera su palabra, disminuye su resistencia. El sueño de vuelo traduce el deseo de lo puro. Puede decirse que ese movimiento de luminoso aleteo es lo que verdaderamente crea la concentración necesaria para aprehender lo esencial. Véase lo que R. Gullón dice de este poema en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires: Losada, 1960), p. 125.

«Te *tenía* olvidado» al progresivo «te *has ido elevando* hasta tu nombre», que incide en la mirada *lenta* del verso anterior. Esa mirada profunda de la conciencia es la que permite redescubrir *el cielo,* el origen perdido. Quiere esto decir que bajo las palabras del poema se esconde la palabra única, el nombre del dios. Todo lenguaje nace de un nombre y ese nombre se manifiesta en él por ocultación. Es claro que el poeta recurre aquí a un lenguaje específicamente religioso: el poema reproduce el paso del nombre a las palabras y el retorno de éstas a la sola unidad del nombre. Y tal vez sea ese el sentido último de la poesía: recuperar la unidad del nombre a través de la palabra. Sería imposible reproducir aquí toda esa mezcla de voces y registros de un libro anclado siempre en la conciencia, de la que el símbolo polivalente del mar sería una de sus mejores expresiones, pero acaso su sentido último apunte directamente a la captación de los nombres y a la experiencia de los nombres. El nombre sólo basta para estar en la realidad.[13]

Lo singular de cualquier diario es el difícil equilibrio entre noticia y meditación. La intimidad de la relación personal con las circunstancias, la dimensión interior para la estimación de lo auténticamente vivo, es lo que prevalece en el *Diario,* que Juan Ramón consideraba su mejor libro. Si el poeta no hubiera disuelto enteramente el mundo en sí mismo, permanecería sometido a la necesidad. Sólo en el fondo del alma la palabra escapa a cualquier representación y se desarrolla a partir de sí misma. De esa soledad interior brotan directamente de obras mayores: *Eternidades* (1918) y *Belleza* (1923).

---

[13] Aunque no exista aún una edición crítica del *Diario,* son de gran interés las notas de A. Sánchez Barbudo, que van al frente de su edición para Labor, Barcelona, 1970, pp. 297-303 y las de R. Gullón para Taurus, Madrid, 1982, pp. 43-46. La mayor parte de la crítica ha subrayado el cambio vital y estético que se produce en el *Diario,* pero tal transformación hay que verla sobre la base de un viaje espiritual en busca de la propia identidad. Esto es lo que subyace en los poemas del mar, que son lo mejor de la obra. El propio Sánchez Barbudo ha hecho un minucioso análisis de los poemas en su estudio *La segunda época de Juan Ramón Jiménez,* Madrid: Gredos, 1962.

La actitud poética nunca es evasiva; al contrario, el poeta debe aprender a tener un desierto interior, a penetrar a través de las cosas y a aprehender ahí dentro lo esencial, que es eterno. Lo interior es signo de posesión total, como ocurre en el poema quinto de *Eternidades*, el famoso poema de «la poesía desnuda»:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
5 de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracunda de yel y sin sentido!

10 ...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

15 Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Cuando la palabra se libera de su ropaje, reencuentra su unidad perdida. Mas no logrará su liberación si no se desnuda, si no queda «con la túnica / de su inocencia antigua» (vv. 12-13). La desnudez y la túnica, que es de todas las vestimentas la que más se aproxima en su simbolismo al alma, remiten a un contexto sacro. El lenguaje del poema revela la preferencia del poeta por una poesía pura y desnuda. Pero hay algo más que una autobiografía lírica o la exposición de un ideal estático. La lógica interna del poema, que nos lleva de la pureza a la desnudez, no es cronológica, sino fenomenológica. La mirada interior es contemplativa, por eso basta contemplar algo para saber unirse a ello y alcanzarlo. La pasividad, y no la

afirmación, es la consecuencia natural de esa actitud contemplativa. Ante esa mujer que realiza el acto de desnudarse («Mas se fue desnudando»), el sujeto es pasivo espectador, lo cual rompe cualquier intencionalidad. Ver es tener a distancia. Por la visión el otro se constituye como otro yo mismo y el poema como una metáfora en la que la mujer se hace semejante a la poesía. En esta perspectiva metafórica, Juan Ramón nos propone una nueva consideración del cuerpo erótico como cuerpo poético, de la palabra como mediadora entre la existencia y la esencia.[14]

El ansia de eternidad es una manera de vencer el tiempo y la muerte, lo cual se traduce en la construcción de un mundo subjetivizado, en la abundancia de imágenes ideales, que son como el hilo lingüístico de *Eternidades*. El lenguaje poético tiene por objeto fijar artísticamente el ideal inalcanzable. Este ideal de belleza eterna, siempre esquiva ante la palabra, está presente en el cielo formado por *Eternidades, Piedra y cielo, Poesía* y *Belleza,* que viene a ser el desarrollo natural del *Diario de un poeta recién casado.* En el prólogo del *Diario* escribió Juan Ramón que su tarea lírica era «la depuración constante de lo mismo». Esa depuración es la que asegura la supervivencia del poema, su belleza y deseo de eternidad. Por eso, en el antepenúltimo poema de *Piedra y cielo* (1919), la relación íntima del hombre con la mujer y la estética del poeta con la belleza son una y la misma:

Eternidad, belleza
sola, ¡si yo pudiese
en tu corazón único, cantarte,
igual que tú me cantas en el mío,
5 las tardes claras de alegría en paz!

---

[14] Para un análisis fenomenológico de este poema central y emblemático dentro de *Eternidades,* véase el ensayo de Alvaro Sandoval Jofré, «La dialéctica vestido/desnudo en la poesía de Juan Ramón Jiménez», en *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Granada, 1981), pp. 195-213.

¡Si en tus éstasis últimos,
tú me sintieras dentro,
embriagándote toda,
como me embriagas todo tú!

10 ¡Si yo fuese —inefable—,
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!

De la lectura del poema se deduce una misma conclusión: que la identificación entre la belleza y el deseo de eternidad sólo es posible en lo íntimo, según nos revela el lenguaje («en *tu corazón* único», «tú me sintieras *dentro*», «en la infinita primavera pura / de tu *interior* totalidad sin fin! »). Ser eterno, inmortal, es, según estos versos, transformar el yo en el mundo y el mundo en yo. Es dentro del lenguaje donde esta transformación se produce, tal como revelan la exclamación y el paréntesis, y es esta transformación la que da sentido a la vida del poeta. Porque la belleza, el deseo de eternidad, lo sentimos en el poema como más íntimo, más totalizador. Esta gradual conquista de la eternidad por la palabra, de lo bello que es eterno en el poema, se cumple igualmente en los libros antológicos *Poesía* y *Belleza*, que pertenecen al período entre 1917 y 1923. Una vez que la belleza se ha interiorizado, la actividad creadora no es más que revelación de esa belleza interior. De acuerdo con ello, la identidad entre lo bello y lo eterno obedece a un deseo de trascendencia.[15] Aceptada la belleza

[15] En la mayoría de las civilizaciones, la belleza aproxima a los hombres hacia la divinidad. Rafael Argullol nos recuerda: «Por lo general, los hombres han relacionado la búsqueda de un sustrato de lo bello a su deseo de trascendencia. Y ese sustrato, la belleza, se ha vinculado a los anhelos de eternidad, de inmortalidad, de divinidad, de perfección, que los hombres han erigido en motivos fundamentales de sus creencias. Para muchas culturas la belleza, entendida como ese principio visible que rige las formas y llama a las emociones, es identificada como una esencia de lo divino cuyos reflejos sólo esporádicamente entrevén los hombres. La belleza es, entonces, una aspiración sagrada y pertenece al campo de lo mágico y de lo religioso», *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona: Destino, 1989), p. 14.

como aspiración sagrada del hombre, las formas concretas de la belleza, entre ellas el poema, se presentan como la posibilidad de unión entre el hombre y la naturaleza. Si la naturaleza está en el origen de la belleza, ésta sólo es comprendida en un sentido de totalidad. Es lo que subyace en el poema 7 de *Belleza:*

> ¡Qué bello este vivir siempre de pie
> —¡belleza!—,
> para el descanso eterno de un momento!

Se habla aquí de lo bello, deseo por la belleza, esa entera tensión de vida-muerte, que se condicionan mutuamente en el instante del poema. ¿No es lo decisivo para un artista «este vivir siempre de pie / para el descanso eterno de un momento»? Pues que el poeta, mientras se pueda llamar tal, va descubriéndose conforme obra y da fe de lo que queda en pie. Manteniendo una posición axial, como el árbol o el antiguo orante, el poeta busca restablecer la unidad perdida, por eso trabaja cada día para merecer la muerte, para vivir en la eternidad, ya que lo propio de la vida es resurgir. Rodeado de noche, su voz es la del hombre religioso, que necesita de la belleza para sobrevivir. Este es el gran tema de esta breve composición: el sometimiento del hombre ante la belleza.

A partir del *Diario,* la poesía de Juan Ramón se va desnudando en busca de lo absoluto. El progresivo desnudamiento de la palabra, como sucede en los místicos, es vía de acceso al infinito (eternidad, belleza, dios). La conquista de lo absoluto implica un reconocimiento, el volver a descubrir la antigua unidad indivisa. Alcanzada esa integridad mediante la depuración, el poeta consigue vivir en lo real. La experiencia de la realidad es lo que subyace en los libros de la etapa de plenitud: *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1935), *En el otro costado* (1936-1942), que incluye el gran poema «Espacio», y *Dios deseado y deseante* (1948-1949), cuya primera parte más significativa son los poemas de *Animal de fondo.*

No resulta posible empezar a hablar de estos libros desde

la biografía o la historia poética, porque la razón de su permanencia hay que buscarla en la experiencia de haber llevado la palabra hasta las fronteras de una inteligencia general del cosmos, de la que el poeta es el primer conocedor. Sin duda, esta conciencia de plenitud es lo que da sentido a los poemas de *La estación total*, que nos ofrecen siempre una visión del universo.[16]

Antes que nada, la poesía destruye la continuidad y crea el instante. Con la síntesis realizada por el instante, el poeta corresponde al universo y reclama la eternidad. Lo absoluto del instante, concentración de todo el universo, es lo que se percibe en dos singulares poemas: «Criatura afortunada» y «Mirlo fiel». En ambos, ese pájaro simboliza el ansia de eternidad, si bien en el segundo poema se da un mayor ensanchamiento de la palabra, que es lo propio del lenguaje sagrado:

Cuando el mirlo, en lo verde nuevo, un día
vuelve, y silba su amor, embriagado,
meciendo su inquietud en fresco de oro,
nos abre, negro, con su rojo pico,
5 carbón vivificado por su ascua,
un alma de valores armoniosos
mayor que todo nuestro ser.

No cabemos, por él, redondos, plenos,
en nuestra fantasía despertada.
10 (El sol, mayor que el sol,
inflama el mar real o imajinario,
que resplandece entre el azul frondor,
mayor que el mar, que el mar).
Las alturas nos vuelcan sus últimos tesoros,

[16] No sería posible entender estos poemas, verdaderas síntesis, como desarrollos lineales, sino como convergencia de series radiales en un punto central único: la concentración del universo. Podría ser el círculo, símbolo de la totalidad indivisa, el verdadero centro irradiante al que van a dar los distintos fragmentos o poemas, puesto que la unidad de lo disperso se produce por incorporación a un centro. Gilbert Azam ha llegado a hablar, a propósito de este libro, de una estética de lo circular. Véase su estudio *L'oeuvre de Juan Ramón Jiménez* (Université de Toulouse II, 1980), p. 459.

15 preferimos la tierra donde estamos,
un momento llegamos,
en viento, en ola, en roca, en llama,
al imposible eterno de la vida.

La arquitectura etérea, delante,
20 con los cuatro elementos sorprendidos,
nos abre total, una,
a perspectivas inmanentes,
realidad solitaria de los sueños,
sus embelesadoras galerías.
25 La flor mejor se eleva a nuestra boca,
la nube es de mujer,
la fruta seno nos responde sensual.

Y el mirlo canta, huye por lo verde,
y sube, sale por el verde, y silba,
30 recanta por lo verde venteante,
libre en la luz y la tersura,
torneado alegremente por el aire,
dueño completo de su placer doble;
entra, vibra silbando, ríe, habla,
35 canta... Y ensancha con su canto
la hora parada de la estación viva,
y nos hace la vida suficiente.

¡Eternidad, hora ensanchada,
paraíso de lustror único, abierto
40 a nosotros mayores, pensativos,
por un ser diminuto que se ensancha!
¡Primavera, absoluta primavera,
cuando el mirlo ejemplar, una mañana,
enloquece de amor entre lo verde!

Con el mirlo abandonamos lo real e ingresamos en el reino de lo imaginario, donde a lo inmanente se une lo trascendente. El canto del mirlo, lo mismo que la palabra del poeta, cumple la acción de la palabra sagrada de abrir un espacio («nos *abre*», «Y *ensancha*», «ser diminuto que *se ensancha*»), de entrar en contacto con la realidad. Y así la palabra poética da lugar a todo lo nacido («al imposible eterno de la vida»), pues todo lo nacido tiende hacia ella. En virtud de esa apertura a lo trascendente, puede la palabra conocer el sentimiento de

eternidad que habita en uno y puede el poeta ser fiel a ella. Esto lo sabe el poeta y así lo anuncia en el título: «Mirlo *fiel*». El poeta rompe con todo lo que le limita, pero es fiel a la poesía en cuanto experiencia.

La experiencia de la totalidad, la que el poeta intentó capturar en sus últimos años, es resultado de un lento transcenderse a sí mismo. Y la transcendencia engendra la transparencia, una claridad que nace del sacrificio. A fuerza de aceptar su no ser, llega el poeta a formar parte de la realidad. Esta identidad de ser y realidad, que se alcanza al final de un prolongado despojamiento, se verifica en «La trasparencia, dios, la trasparencia», primer poema de *Animal de fondo:*

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona,
como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.

Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave.

Eres la gracia libre,
30 la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la trasparencia, dios, la trasparencia,
35 el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.

Desde los himnos del Rig Veda el fuego es considerado como algo sagrado. En la literatura religiosa posterior, se habla del fuego como verdadera experiencia íntima, hasta llegar al fuego místico de la unión con lo divino. La hermosa metáfora «lo mismo / que un fuego con su aire» (vv. 3-4) revela la transformación del hombre por el espíritu divino, que es nuestra más profunda esencia. El alma es purificada, transformada y amada por el fuego de Dios, con el cual llega a estar cada vez más unificada. Los símbolos revelan siempre. El fuego y la luz son símbolos convencionales para significar lo divino. Gracias al símbolo del fuego, la realidad última se hace transparente.[17]

El proceso de la oscuridad a la luz es religioso y poético. La iluminación, que es interior, añade la transparencia a la experiencia. El poeta, ser de la luz, ve con la luz la realidad esencial de la unidad, que inunda el cuerpo de la palabra y se vuelve más transparente con ella. Recorrió el camino de la purificación hasta llegar a la unidad simple. La presencia divina se deja ver y sentir más en lo que dice, hasta el punto de ser dios quien habla en él y de cesar cualquier interferencia: «pero tú, ahora, / no tienes molde, estás sin molde» (vv. 24-25). Y

---

[17] A la luz como reveladora de lo divino ha dedicado Mircea Eliade un importante estudio: «Experiencias de la luz mística», *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 21-97. En el caso concreto de Juan Ramón, véase el amplio estudio de Ceferino Santos-Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Gredos, 1975), especialmente el capítulo III, pp. 53-101, donde la luz va asociada al sol de dios y sirve para expresar la experiencia poética de lo divino.

así, lo que al final queda es la transparencia de la unidad, «la trasparencia, dios, la trasparencia», la palabra irradiante de belleza.

Al llegar a esa transparencia de la unidad, a ese antes del lenguaje, se percibe, en el ámbito del poema, el universo entero buscando expresarse. La clave de tal alojamiento podría estar en el largo poema *Espacio*, que además de ser una recapitulación de la vida poética de Juan Ramón, concentra en la fluidez de su escritura una visión de totalidad cósmica, a la que tiende por naturaleza la poesía, que salva al mundo nombrándolo. De lo que se trata en este «inmenso poema», como lo calificó Gerardo Diego, es de hacerse uno mismo poesía, de que la poesía hable en uno. Esta elevación de lo personal a lo universal, de la conciencia creadora a la absoluta de Dios, según indica el «Fragmento tercero», implica el vacío interior del corazón donde el infinito mejor se manifiesta. Ya que es allí, en el espacio sagrado de lo íntimo, donde se encuentra la llave de la totalidad.[18]

Si algo no es la poesía de Juan Ramón es una evolución lineal. Antes bien se trata de un tejido de recurrencias circulares, temas obsesivos y símbolos persistentes, en el que la palabra va desnudándose hasta transformarse en pura creación. El aprendizaje de esa desnudez sería así complementario de la necesidad de conciencia interior. Palabra íntima y desnuda de artificios, esencial, verdadera y bella. Este ideal de desnudez asociado a la pureza, que se intensifica a partir de 1906, es propio del hombre religioso, que tiende siempre a volver al origen, a lo real. Desde el relato sagrado del Génesis, el hombre está siempre buscando la sombra del paraíso. La poesía in-

---

[18] El propio Juan Ramón aludió a esta infinitud de *Espacio*: «El poema quiere ser algo también de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuadamente», *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 149. No puedo entrar ahora en el análisis íntegro del poema. Véase, al respecto, la edición de Aurora de Albornoz (Madrid: Editora Nacional, 1982) y el estudio de María Teresa Font, *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Insula, 1972).

voca el orden sagrado. A ella le corresponde restablecer la comunión entre los hombres, la antigua unidad perdida. Para alcanzarla tiene la palabra que ir desnudándose, puliéndose, adelgazándose. Toda la obra poética de Juan Ramón, y no sólo la etapa de plenitud o los poemas inéditos, tiene la inocencia de la mirada hacia la unión con lo divino. El mismo lo señala en las *Notas* a *Animal de fondo:* «No es que yo haga poesía relijiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente relijioso, esa relijión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado». Su constante corregir a nombre de la perfección va en contra de cualquier ruptura y afirma la unidad de su evolución poética. Es la unidad del origen la que radica en esa mirada inocente. Esa inocencia primera es la que sigue suministrando la sustancia de la poesía.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León