

Poesía desnuda:

Ruptura y Tradición

En 1969, se publicó en los Estados Unidos una antología titulada *Naked Poetry: Recent American Poetry in Open Forms*. (1). El título se tomó de la obra de Juan Ramón Jiménez y la desnudez de esta poesía, según los editores, tiene que ver con la ausencia de rima externa o de pie o metro de igual duración. Entre los diecinueve autores incluidos aparecen algunos de los mejores poetas de la lengua inglesa que escribieron después del final de la Segunda Guerra Mundial. (2). Más de cincuenta años atrás, Juan Ramón Jiménez usó la frase *poesía desnuda* en el famoso poema de la colección *Eternidades* publicada en Madrid en 1916, y a partir de esa fecha, su nueva manera de hacer versos que implicaba mucho más que ausencia de rima externa o de pie de igual medida, se llamó *poesía desnuda*. Nada indica que los autores incluidos en *Naked Poetry* fueran influidos por el poeta español, ni éste fue influido por Yeats o por Tagore como han opinado algunos críticos, cuando dio con la frase *poesía desnuda* para caracterizar su manera de escribir.

Mucho se ha escrito sobre las influencias ajenas en el poema de la poesía desnuda de Juan Ramón. Por el hecho de que él y su mujer colaboraron en la traducción de la obra del poeta hindú Rabindranath Tagore, se ha relacionado con el *Gitanjali* de este autor, y como Juan Ramón leyó a Yeats, lo admiró y tradujo algunas de sus poesías, también se ha escrito sobre la posible influencia del poema "A Coat", de Yeats. (3). Pero el poema y el concepto de la poesía desnuda de Juan Ramón, implica todo un proceso de vestirse y desvestirse hasta llegar a la desnudez, lo cual no aparece en las mencionadas obras de Tagore y Yeats.

Citó el poema VII de *Gitanjali*, de Tagore: "My song has putt off her adornments. She has no pride of dress and decoration. Ornaments would mar our union; they would come between thee and me; their jingling would drown thy whispers". El concepto básico de este breve poe-

ma es quitarse los adornos, implícito en el reiterado uso de frases alusivas a ello, como *adornments, decoration, ornaments, jingling*. Si se tiene en cuenta la cultura del autor, es obvio que se trata de los elementos del traje típico de una cantante hindú. En el poema de Yeats, "A Coat", el hablante dice que le hizo una prenda de vestir a su canción, bordada de pies a cabeza de viejas mitologías; pero que los tontos la cogieron, se la pusieron delante de todo el mundo, como si ellos la hubieran hecho, y el poema termina: "Song, let them take it, / For there is more enterprise, / In walking naked". Así que tampoco se trata en este poema de desnudarse, sino de andar desnudo.

Otro argumento a favor de la no-influencia extranjera en la poesía desnuda de Juan Ramón es que el concepto de la desnudez aparece en su obra desde temprano y con mucha anterioridad a su conocimiento de la obra de los mencionados autores. Cronológicamente, está ya en sus múltiples connotaciones desde los años de 1909-1911, para cuya fecha Tagore no era conocido fuera de la India ni Yeats había publicado su poema "A Coat".

Para entender el significado del concepto de la poesía desnuda en la obra de Juan Ramón, no hay que recurrir a literaturas extranjeras. El verbo *desnudar* es de origen español, con un significado un poco distinto al de otras lenguas, ya que tiene que ver con austeridad, renunciamiento, purgación. Me baso en la minuciosa explicación de este vocablo en la obra *Estudios literarios sobre mística española*, de Helmut Hatzfeld. (4).

Hablando de la influencia de Raimundo Lulio y de Jan Van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles, Hatzfeld se refiere al uso del verbo *desnudar* por San Juan de la Cruz y dice que en el concepto de la noche oscura entra el de la desnudez: "Pasar por la noche oscura de la fe "en desnudez", dice San Juan en *Subida del Monte Carmelo*. En español, explica Hatzfeld, el verbo tiene un significado distinto al del latín tardío que confundía acción y resultado, *desnudamiento* y *desnudez*, y que los emplea indistintamente, como el griego. Hatzfeld traza los antecedentes de la palabra, a través de Lulio y Ruysbroeck, mostrando su riqueza conceptual: tiene que ver con puro, limpio, sencillo, simple, escueto, mero. Esta desnudez, dice Hatzfeld, es fundamental en San Juan de la Cruz, que declara que su primer libro, *Subida del Monte Carmelo*, contiene la doctrina de la *desnudez del espíritu*, según la cual "el alma resignada, aniquilada y desnuda... de todo se ha de vaciar... de manera que aunque más cosas sobrenaturales vaya teniendo, siempre se ha de quedar como desnuda de ellas". Voy a disgregar aquí, porque me llama la atención el paralelo que existe entre este concepto de tener más cosas y quedarse como desnuda de ellas y la poesía desnuda de Juan Ramón, según notaron algunos primeros críticos de esa poesía, cuando trataron de explicar cómo era, y viéndose en apuros, tuvieron que metaforizar.

En una reseña de junio 27, 1917, en el periódico *La Vanguardia*, de Barcelona, dice Alejandro Plana: "Diríamos que Juan Ramón se obstina

en hallar la profundidad de las cosas. En los árboles del río, en las estrellas de la noche, en los infinitos campos solitarios, en el mar rebelde y variable, descubre el poeta lo mismo que en su espíritu, más allá de la imagen que ven los ojos; hay una fuerza que es su profundidad; hay todos los años que el árbol se despojó en octubre y reverdeció en abril, la inmensa distancia de los astros, la sensación de inmovilidad de la tierra labrada, y la contraria sensación de movimiento eterno en el mar. No es que pretenda el poeta pensar sobre las imágenes de las cosas para elaborar conceptos ...". (5). Y después, aún tratando de definir el carácter de esta nueva poesía, Plana la compara con la de Antonio Machado, el otro gran poeta de la época: "No se confunde esta poesía con ninguna otra. No se confunde con otro estilo, su estilo. En otros poetas, como Antonio Machado, las palabras señalan un surco, dibujan con un cuchillo un contorno que nada borra. Es un estilo plástico, que retiene la realidad en las imágenes. En cambio, en ese otro estilo de Juan Ramón Jiménez las palabras son como un enjambre que dibuja círculos y curvas en el cielo, o a ras del suelo, pero sin fijarse nunca, sin hacerse prisioneras de una realidad cruda y percedera" (Ibid.). Al año siguiente en *El Imparcial*, Gabriel Alomar, en su reseña de la primera antología de Juan Ramón, *Poesías escogidas*, publicada por la Hispanic Society de Nueva York, se refiere a *Eternidades*, libro que contiene el poema de la poesía desnuda y dice que "señala el límite extremo de la espiritualidad del concepto poético en su lucha por desprenderse de la materialidad de la palabra". (6). Esto que nota ya la crítica temprana implica despojar, como en el verbo desnudar, y este desnudar de la poesía de Juan Ramón tiene relación con la purgación ascética y es un proceso complejo que nace de su actitud ante el mundo y las cosas. Esta actitud, naturalmente, está determinada por atavismos de raza y por las circunstancias específicas de su ser y estar. La poesía desnuda en la obra juanramoniana es indicio de una pasión, una obsesión, una búsqueda que ocupa su vida entera y que se resuelve poéticamente casi en su vejez. Dijo el poeta: "Mis tres presencias: el desnudo, la obra, la muerte". (7) y estos son los tres grandes temas de su poesía. El desnudo incluye: la mujer, la poesía y el amor. Después de casado, piensa un libro con ese título: "Las tres presencias desnudas" dividido en tres partes: "La obra desnuda", "La mujer desnuda", "La muerte desnuda", que no llegó a dar en vida y también pensó otro título, "Hacia otra desnudez", que es la ya no sensual, la de la renuncia. Mujer desnuda, poesía desnuda, muerte desnuda se funden y se confunden en la vida y la obra de Juan Ramón debido a su apasionada disposición; al tradicional concepto de la pureza típico de la cultura española y a la existencial angustia de los hombres de su época.

El modernismo fue la búsqueda de una nueva vía de conocimiento de lo transcendental a través del cuerpo, sublimado por los conceptos filosóficos de la época y el rechazo de las religiones tradicionales con su énfasis en la negación de la sensualidad, y aunque el espíritu positivo no tuviera en España la vigencia que en Hispanoamérica, la preocupación por la carne es tan honda en Juan Ramón como en los modernistas hispanoamericanos; pero la búsqueda, en su caso, sigue derroteros tradicionales afines

a los de los místicos españoles: en ella hay purgación, renuncia, purificación. Estos derrotados no son parte de la cultura de los pueblos de América. Pero no es mi propósito en este trabajo, trazar la trayectoria neomística de la poesía de Juan Ramón, sino aportar datos en cuanto a la significación de la *poesía desnuda*.

Son elocuentes las palabras del poeta en el aforismo titulado "Las tres presencias": "Cada cinco años, visto más hermosa a mi Poesía desnuda, para volver a desnudarla mejor durante otros cinco años. Este es el proceso natural de lo completo. Y esto, bien evidente en los diversos tiempos de mi Poesía, ha sido, es y será mi juego fatal, hasta que yo le encuentre a la Poesía, a la Mujer, el hueso de la Muerte" (E y EE, 213).

En la segunda edición de *Vida y obra de Juan Ramón: La poesía desnuda*, (8) traté de demostrar, apoyándome en datos concretos, que la frase *poesía desnuda* está íntimamente relacionada con hechos de la vida amorosa de Juan Ramón. El síndrome Don Quijote-Sancho Panza, tan típicamente español, ocurre en él en el plano de lo erótico. Juan Ramón libra una lucha entre su desmedida sensualidad y sus deseos de pureza y esta lucha se desplaza hacia la mujer, el objeto por excelencia de su sensualidad vital y poética. Ella encarna también todos los atributos de la espiritualidad y la belleza. En el famoso poema de la *poesía desnuda* (9), hay un contexto biográfico que describí a través de la mencionada obra. La primera estrofa del poema:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño

representa tanto a la primera poesía como a la primera novia, la casta adolescente Blanca Hernández-Pinzón, blanca de nombre, de apariencia y de carácter. En la segunda estrofa:

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo

se habla de un proceso paralelo en la visión del verso y de la mujer: la poesía se va llenando de adornos, se va vistiendo. A las castas adolescentes de antaño se une la visión de mujeres casadas, sabias, poseídas, por él o por otros. Estas mujeres son también parte de la vida sentimental del poeta, durante la residencia en Francia, a principios del siglo XX. (10).

Durante el período de residencia en su Moguer nativo, entre 1906 y 1912, las actantes de los versos de Juan Ramón tienen sus dobles en estas mujeres. Deprivado de su compañía y de la de la casta primera novia Blanca Hernández Pinzón, el obsesionado poeta se consuela en el recuerdo de ellas y en la descripción de pinturas en las que aparecen mujeres en estados intermedios de desnudez y opulencia. Esta visión se sintetiza en

la tercera estrofa del poema de la *poesía desnuda*:

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

El idilio con una mujer cultivada y sensitiva, Luisa Grimm y el encuentro luego con Zenobia Camprubí, que habría de ser su esposa, son contexto de los versos cuarto y quinto, respectivamente:

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

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

Al poseer a la mujer amada, en el matrimonio, el poeta tuvo que haberla encontrado sencilla, pura, casta. Zenobia, nacida en Cataluña, era nórdica en apariencia y cultura.

Su madre, de ascendencia norteamericana y con un concepto estricto del comportamiento de la mujer, influyó hondamente en su educación y su conducta. La unión carnal, santificada por el sacramento (Juan Ramón y Zenobia se casaron por la iglesia católica en Nueva York) se convirtió en acción pura, el conflicto del cuerpo *versus* el espíritu quedó resuelto, la desnudez en la mujer dejó de ser pecaminosa, se convirtió en poesía. Todo esto, está representado en la última estrofa del recurrido poema:

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

En otro contexto, el de la creación literaria, la primera estrofa del poema tiene que ver con la sencilla poesía primeriza escrita bajo la influencia de Bécquer y parecida, por su melancolía, a la de los poetas gallegos y catalanes, como Rosalía de Castro y Curros Enríquez. Esta poesía se va desarrollando influida por la propia tradición regional andaluza, Juan Ramón tiene el oído y la vista atentos al espacio circundante, a la canción popular al colorismo y movimiento de las cosas, como en las obras de los entonces maestros andaluces, Manuel Reina y Salvador Rueda, verdaderos precursores del modernismo en España por el cromatismo de sus versos y la recreación de los aspectos bellos de la realidad ambiental.

Juan Ramón se aparta de ésta, su manera natural de escribir, deslumbrado por la suntuosidad y sensualismo de la poesía modernista hispanoamericana, sobre todo la de Rubén Darío, del que tenía mucho que aprender; pero, como imitador, malentendió la sublimación del ser sensible en la poesía del gran nicaragüense, sublimación que correspondía solamente a su particular percepción, como en el caso de todos los grandes

exponentes del modernismo hispanoamericano, distinto cada uno en su expresión poética. La poesía "modernista" primera de Juan Ramón fue artificiosa, recargada, morbosa. Sus dos primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, de 1900, fueron artificiosamente cromáticos, hasta en la tinta verde y violeta, respectivamente, con que se imprimieron, aunque hubiera influido en ello la voluntad ajena. Los títulos reflejan las ideas opuestas del autor, ideas que habrían de volverse conflictivas. Las ninfeas, flores grandes, acuáticas, suntuosas, son lo contrario de las escondidas y pequeñas violetas. Estos dos primeros libros son un muestrario de lo mejor y peor de la poesía primera de Juan Ramón: poemas recargados, tenebrosos, melodramáticos, y romances sencillos y melancólicos. En ambos casos el amor y la muerte están orquestados por una musicalidad singular.

Juan Ramón vuelve a su delicado y melancólico primer tono bajo la influencia de los simbolistas franceses, durante el período de residencia en el sur de Francia, en Burdeos, donde va a curarse de una depresión nerviosa. De regreso a España, da el libro capital del modernismo español, *Arias tristes*, de 1903, en el que predomina la visión de jardín y claustro, porque Juan Ramón se hallaba recluido en un sanatorio de Madrid, atendido por monjas y rodeado de jardines. Abandonando la libertad de versificación de los primeros poemas "modernistas", escribe en romance. Su delicado cromatismo, su cuidadosa elección de los objetos que le rodean convierten al paisaje en una visión de ensueño, orquestada por una música exquisita, ajena a la de la poesía popular por su tono aristocrático galante; pero con la nota melancólica de los primeros romances. Juan Ramón ha vuelto a lo suyo; pero con maestría. A *Arias tristes* siguen innumerables poemas de jardín o campo, la visión es siempre recreación artística de la realidad circundante o del recuerdo de realidades circundantes, nunca falseadas, pero siempre bellas al influjo de una lengua exquisita en sus matices de significación. Sus títulos son: *Jardines lejanos*, publicado en 1904; *Elegías puras*, en 1908; *Elegías intermedias y Olvidanzas*, en 1909; *Elegías lamentables* y *Baladas de primavera*, en 1910.

Esta poesía se aviene a la descripción en la segunda estrofa del poema de la poesía desnuda: "Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes; / y la fui odiando sin saberlo", por la persistencia de los exquisitos elementos paisajistas y por la excesiva música. Durante los años de residencia en Moguer, entre 1906-1912, en particular, en los últimos años, Juan Ramón escribe la poesía que "llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros...". *La soledad sonora*, de 1908, *Poemas mágicos y dolientes*, de 1909, *Melancolía y Laberinto* de 1910-1911, tienen aspectos rebuscados: Juan Ramón moderniza formas poéticas tradicionales, como la égloga en *La soledad sonora*, y usa el alejandrino para temas españoles, como los motivos cervantinos en *Poemas mágicos y dolientes*. El engalanamiento de las imágenes es excesivo:

Sobre cojines malvas, de raso perfumado,
mi desfallecimiento se extasia en la luna;
músicas de otro mundo resuenan a mi lado,
jacintos de oro aroman mi pasión sin fortuna. (11).

Las divisiones de estos libros aumentan. Antes eran tres, ahora son seis; la fuente de inspiración ya no es, en la mayor parte de los casos, la realidad circundante, muchos de los poemas describen estampas de pintores antiguos y modernos y el sentimiento erótico predomina sobre el ansia de un amor blanco y puro. Pero estos poemas que el propio autor rechaza, son de un alto valor artístico. Lo pictórico, aparte de su bello valor descriptivo, sirve como trampolín para describir estados de alma, sentimientos de desolación, fracaso, abandono. Liberado de influencias ajenas, Juan Ramón hace su propia poesía modernista, muy digna esta vez de su maestro Darío, por la suntuosidad y refinado erotismo. Pero Juan Ramón sobrepasa al maestro al transmutar todo lo que perciben los sentidos en una sinestesia que trasciende al objeto percibido y da dinamismo a conceptos pasivos. Esta transmutación anticipa la mística fusión cósmica de *Animal de fondo*. Las obras a las que me he estado refiriendo, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto*, *Melancolía*, desprestigiadas por el propio autor, merecen una revalorización crítica, un nuevo estudio en cuanto a la creación y utilización de las imágenes sensoriales y por lo que en ellas pueda haber que sirva para diferenciar la expresión modernista española, de la que es síntesis la obra de Juan Ramón, de la hispanoamericana, sintetizada en la obra de Darío.

Al mismo tiempo que las poesías mencionadas, Juan Ramón crea otras de tema religioso: *Apartamiento*, *Bonanza*, *La frente pensativa* y *El silencio de oro*, escritas entre 1911-1913, representadas en las *Antologías* y publicadas póstumamente. (12). En estos libros hay una visión de la desnudez como estado esencial de las cosas. Un poema sin título, de *Bonanza*, escrito entre 1911 y 1912, cuando Juan Ramón aún no conocía ni la obra de Tagore ni la de Yeats y cuando el mismo Yeats aún no había publicado su poema "A Coat", habla de desnudar al Señor de los adornos que otros le han colgado. Más parecido tiene el poema de Yeats con este de Juan Ramón, que el de la *poesía desnuda* con el de Yeats. Cito la estrofa en cuestión:

Quisiera yo encontrarte
a la revuelta del camino, un día,
vestido de ti mismo,
libre al fin, de las ricas
estrofas que los otros te colgaron
en tu perfecta desnudez clarísima,
la mano entre los linos,
perdido en tus fragantes fantasías... (L.I.P., 139)

Si el destinatario tiene *la mano entre los linos*, se trata entonces de otra clase de desnudez que la de andar sin ropa. Pero para este período, en la poesía juanramoniana la desnudez era ya símbolo de lo esencial, con múltiples connotaciones. En *Poemas agrestes*, otro libro inédito de 1910-1911, pureza y desnudez se asocian en referencia al amor:

Amor. Por todas partes va la palabra pura
desnuda como el mármol pagano de una espada,... (L.I.P., 216)

Y el sentimiento se desnuda:

¡Oh, tristeza desnuda tras un líquido encaje,... (L.I.P., 242)
(El líquido encaje es la lluvia). En la primavera, en la percepción de todo lo naciente se siente la desnudez:

Se siente lo desnudo... Se quisiera ser oro,
cristal, luz..., se quisiera tornar a lo pagano,
un paganismo eterno, sereno, sin historia,
fuerte como los mármoles, grande como el ocaso... (L.I.P., 273)

En otro poema de 1911 se exalta la desnudez como el estado primitivo del hombre, condenando los artificios de la vida civilizada. El título "Letra de Adán Pasión Jiménez" es auto-referente, por "Juan Ramón Jiménez" (L.I.P., 351).

Después del encuentro con Zenobia Camprubí Aymar en 1913, la poesía juanramoniana se purga de sensualismo, o más bien, lo carnal se espiritualiza, el sentimiento amoroso se expresa como una esencia, con imágenes que tienen que ver con los valores de la luz, del fuego divino, del oro. El concepto de la desnudez se aplica a la amada y no es ya la carne lo que se quiere poseer: "Desnuda en lo ideal, seré tu dueño", dice el hablante del poema "Mujer celeste", de la colección *Sonetos espirituales*, de 1914-1915, inspirados por Zenobia. En *Estío*, de 1915, escrito también bajo su influjo, se ensancha el concepto. El paisaje ya no es simplemente percibido, sino que el hablante es casi paisaje, como en el poema "Crepúsculo", en el que se siente fuego como lo que contempla:

¡Qué ardor en el rostro, qué hondo
resplandor —¿de dónde?— vivo!
Mi mejilla toda es fuego
de no sé qué antro encendido. (L.P., 188)

Y esta experiencia es ya *poesía desnuda*, una dinámica que busca revelar a través de la percepción misma lo que a ésta le está vedado en el ámbito de lo ignoto:

¡Siempre la desnudez única,
en constante dinamismo,
mandando imágenes plenas
hacia lo desconocido! (Ibid.)

En *Estío*, libro importante por ser prelude de la *poesía desnuda*, las imágenes sensibles se conceptualizan alrededor del gran tema del amor y la amada:

.....
Cuando muere el día,
la sombra eres tú.

—La sombra que, dulce,
sonríe a mi paz,
y de azul traspasa
mi amor inmortal,
la sombra, agua pura
de tu castidad.— (L.P., 103)

El *Diario de un poeta recién casado*, escrito por Juan Ramón en el viaje de bodas a los Estados Unidos y de regreso, representa la ruptura final con la poesía del primer período, (hasta 1915) y es un muestrario de todos los matices de su arte, se da en él la nota melancólica, la apasionada, la satírica, pero conceptualizadas; y se anticipa también una visión surrealista de las cosas, que no perdura en el verso, aunque se cultivará después en la prosa, en el gran libro de retratos crítico-líricos, *Españoles de tres mundos*, publicado en el exilio en 1942, por Losada, Buenos Aires. Este y *Platero y yo*, escrito en 1907 y publicado en forma abreviada en 1914, y completo en 1917, son los dos grandes libros de prosa lírica de Juan Ramón Jiménez. Si la visión surrealista no perdura en la obra juanramoniana, ello se debe en gran parte a la resolución del conflicto psíquico, resolución que expresa la última estrofa del poema de la poesía desnuda: ("Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!). La armonía entre el poeta y el mundo se restablece en la posesión de la mujer elegida, la que corresponde a su concepto de belleza, pureza, castidad.

Entre los papeles de Juan Ramón en el Archivo Histórico de Madrid, hay un pequeño verso que cito: "—¡No, no, no! ¡Si no valgo nada! / La desnudé / bajo sus lágrimas. / No valía nada..." La significación es ambigua. O la mujer no valía nada por falta de atributos físicos o por falta de atributos morales. De cualquier modo, el hablante se refiere a la actante con desprecio. Comparo este manuscrito con otro en que aparecen cuatro títulos tachados sucesivamente y en este orden: el primero se titula "Desnuda", este título está tachado y escrito, debajo, aparece: "El amor desnudo", también tachado y encima está escrito: "La espera de amor", y encima, sin tachar, "La esposa". Hago notar la progresiva relación entre la mujer desnuda, el amor y la esposa y ahora, el poema y también quiero hacer notar la relación que se establece entre la mujer, su entrega, la muerte y la castidad:

¡Qué confiada duermes
ante mi vela, ausente
de mi alma en tu débil
hermosura, y presente
a mi cuerpo sin redes,
que el instinto revuelve!
(—Te entregas cual la muerte).

Tierna azucena eres,
a tu campo celeste
transplantada y alegre
por el sueño solemne,
que te hace aquí, imponente
tendida espada fuerte. (13)

Atendamos al último verso, "tendida espada fuerte". El simbolismo principal de *espada* tiene que ver con el poder de herir y con la libertad y la fuerza, lo que ya dice el verso. Entonces, podemos atribuirle la significación que sigue: la mujer es espada, puede herir; pero no la esposa, que tendida, no hiere. Este ya no-herir de la mujer, del amor desnudo, de la esposa, según los progresivos títulos del poema, encarna la resolución del conflicto de la carne, que le lleva a un conocimiento mayor, como está expresado en este otro manuscrito titulado "La mujer desnuda", que cito:

¡Cómo alumbras, mujer desnuda
como la luna llena en el cenit
entre mis brazos, yo en el suelo de la sombra!

¡Cómo lo que más tengo
de ti es luz, luz total y viva
mujer desnuda, guía de la muerte! (14)

Esta luz que aparece cuando el hablante deja de concebir como pecaminosa la desnudez en la mujer, le llevará a la transcendencia de su última época en *Animal de fondo*. Significante es el poema de Juan Ramón titulado "Coito" y destinado a "La mujer desnuda", libro que no llegó a publicar. "Coito" habla de la angustiosa armonía lograda por los cuerpos, por la que se presienten las formas inefables del futuro:

¡Angustiosa armonía
de estos dos infinitos,
que se limitan, ¡ay!,
que quieren recojerse
en una esfera de delicia,
con otra forma, en la del cuerpo humano!

¡Presentimiento inmenso,
en su fuente secreta,
de formas inefables, continentes
del / alma nueva del futuro!
/ contenido del futuro! (15)

El último verso consiste de las dos versiones dadas y Juan Ramón no se decidió por ninguno; pero no importa, ambos se refieren a un futuro estado del ser.

Después de su matrimonio, dedicado por completo al amor y a la poesía ("Amor y poesía cada día" es uno de sus lemas de esa época), el verso de Juan Ramón se desnuda más y más y el poeta se convierte en el

creador de una poesía nueva, hasta entonces desconocida en lengua española. Baste un repaso a la crítica de esa época para darse cuenta del carácter de esta nueva manera de hacer versos, de esta poesía desnuda.

Cuando Gerardo Diego comenta la *Segunda antología poética*, que salió en 1922 y recoge los poemas de 1898 a 1918, permitiendo ver la evolución de la obra juanramonina, se refiere a “un compromiso heroico entre el poeta de anteaer y el poeta de hoy, unidos y desdoblados por un doble resorte de amor y de gloria interna” (16) y agrega: “En líneas generales, la evolución de J. R. Jiménez parte, tras los tanteos preliminares, de una sencillez sentimental hacia una inocencia cerebral, después de atravesar una etapa de esplendores decadentes ... Juan Ramón Jiménez es, en verdad, un poeta claro —un claro poeta—, y a fuerza de subjetivo, llega a la objetividad transfigurada e inmaterial. Sus resplandores de última hora le sitúan en la ardua cima de una poesía mística, cuya materia ardiente vence en flor todo intento de arquitectura formal” (Ibid., 367-368). Y dice acertadamente el preclaro Gerardo Diego que Juan Ramón “lleva en sí mismo la seguridad de su secreto, la clave de su porvenir, y piensa certeramente que la solución no estará nunca en un molde —de fuera a dentro— sino en una estructura virgen —de dentro a fuera— que se conozca a sí misma y se ignore, no obstante, al mismo tiempo”. (Ibid., 368).

El reconocimiento del carácter místico y secreto del arte juanramoniano es notado temprano por otros escritores. En unos “Apuntes de crítica literaria” de 1923, dice C. Rivas Cherif: “Juan Ramón es el primer poeta cuyo lirismo, narcisista de tan personal a veces, infunde al romance en que canta sola la lengua española una expresión hondísima, que ni los místicos dados a la pura contemplación espiritual han conseguido nunca individualizar con tan noble acento y gravedad tan íntima” (17). Rivas Cherif señala el enlace de Juan Ramón con el modernismo y habla de las “nuevas relaciones esenciales del mundo de los sentidos, con las imaginaciones del intelecto, (que) impulsa a Juan Ramón Jiménez a enderezar su instinto, cada vez más fino y ahilado, a otros intentos en el camino de su arte poética. La juventud literaria —dice— quiere ver en él uno de los poquísimos supervivientes de la intención creadora de los *modernistas* de hace un cuarto de siglo” (Ibid.)

En retrospecto, Juan Ramón es el único poeta español que aprovecha todas las tendencias de la época, en particular las del modernismo hispanoamericano; pero sintetizándolas y españolizándolas. Sin romper con la tradición poética nacional, recupera lo mejor de ella, volviendo a las fuentes de su más puro lirismo. Como nota Osvaldo Lira en su estudio sobre *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*, (18) su paisaje, fondo primordial de su poesía, es de recato, de recogimiento y de silencio. Y cito de este autor: “Es la música de las esferas, de que, en afanes de fervor platónico, nos habla Fray Luis de León en su “Oda a Francisco de Salinas” ... No es un paisaje de plenitud sino de exquisita, refinada y ultrasugerente tonalidad menor” (pág. 48). Dice Osvaldo Lira que el silencio en la visión “le impulsa a sumergirse en el misterio ontológico latente” (Ibid.)

Por esa vía entra Juan Ramón en la senda que lo lleva a una solución del conflicto del hombre español de su época. Al adquirir consciencia de su yo sensible y sublimarlo a la manera de su yo espiritual por el amor de una mujer, Juan Ramón resuelve el conflicto cuerpo-espíritu. Su visión del mundo, su perceptibilidad, se conceptualiza, con lo que lo sensual adquiere un carácter afín a lo espiritual.

Otro crítico temprano, del período de la *poesía desnuda*, E. Salazar y Chapela, en una crónica de 1927 describe bien este fenómeno: "Juan Ramón Jiménez perdió, cada vez más, las exterioridades pintorescas de la poesía equivocada, donde, en las manos, chocan las torpes pesadeces de las cosas mudas, macizas, sin comunión interior. Ya no hay cuerpo posible, ya el verbo transmite la visión íntima de una realidad tan viva y desnuda como la luz, la luz, una y múltiple, que cogió en su puño y pasea por las tinieblas del alma, del mundo, de las cosas. Su polvareda verbal nos envuelve y nos ciega... Magnífico universo poético, que le plantea al poeta la misma rebelde abundancia incomprensible que a Dios" (19). La Guerra Civil española interrumpe la riada de poesía desnuda; pero en América se habría de acrecentar la desnudez de la poesía de Juan Ramón. La carencia del espacio propio le obliga a universalizar el extraño, aunque desde su matrimonio, residiendo en Madrid y alejado de lo familiar circundante de su pueblo natal, los espacios del estar en la poesía juanramoniana se habían convertido en percepciones abstractas, neutras, como en el poema "La obra", de *Piedra y cielo*:

De pronto, ahora,
mi lugar conseguido
me parece un lugar raro, extranjero,
de donde domino el mundo. (L.P., 717)

En América escribe Juan Ramón su gran poema "Espacio". Ante la vastedad de la tierra plana de la Florida, su lugar de residencia entre 1940-42, repasa, en flujo de conciencia, su vida entera y se da cuenta que todos somos criaturas de un espacio único, cósmico, del que es parte la tierra y que en cualquier sitio de este espacio se puede revivir o doblar la experiencia del limitado lugar en que nacemos y después vivimos, y que cuerpo o espíritu somos sustancias indelebles que el tiempo no puede vencer. Eso, simplificado, es lo que dice el hablante de "Espacio" y en todos los poemas de Juan Ramón el hablante es su doble. "Espacio" es una obra capital de la literatura española moderna, que anticipa la sensibilidad espacialista de a fines de este siglo XX. En la fecha de esta escritura es la obra de Juan Ramón que se está estudiando con más ahinco (20), y es prelude forzoso de *Animal de fondo*, el gran último libro de este gran poeta, que describe una fusión cósmica, un llegar a ser parte en vida, del gran todo, un estado neomístico natural con participación plena del cuerpo y del espíritu.

Los poemas escritos en el exilio, no siempre publicados como obras completas, pero incluidos en la *Tercera antología poética*, son poemas de

espacio en el sentido de que hay en ellos una toma de conciencia poética, una reelaboración o repetición de todos sus temas y motivos poéticos pero a través de las nuevas circunstancias que le obligan a vivir en otro ambiente. Los títulos son indicativos de ello: "En el otro costado" y "Una colina meridiana".

Lo que se dijo de la *poesía desnuda* cuando hizo su aparición durante los veinte años de residencia en Madrid, y a partir del matrimonio de Juan Ramón en 1916, aplica a toda la poesía de entonces y a la posterior. En 1922, Antonio Espina escribió en una reseña de la *Segunda antología*: "Claro que existen diferencias notables entre la labor de los primeros años y la de ahora. El ritmo que al principio es externo —no superficial, sino externo— sufre una transformación, haciéndose cada vez más interior y profundo. Ahora es ya ritmo interno límpido y puro no sujeto a ninguna clase de rimación sensual. La imagen se sobrepone a los demás elementos poéticos sutilizando increíblemente la percepción" (21).

Animal de fondo es término, al mismo tiempo que punto culminante en la trayectoria de la *poesía desnuda*. Más que *desnuda*, es una *poesía descarnada*, derivada de una apasionada y sensual percepción del mundo comparable al que se siente por la mujer amada, que ha de poseerse en cuerpo y espíritu, en fusión total de posesor y poseído, entrañablemente amador y amado. Es este aspecto del amor Eros, lo que Juan Ramón aporta al misticismo español un amor cósmico con participación de todos los sentidos, comparable solo al que el hombre siente por la mujer ideal, la escogida, la impar. De allí su asociación *poesía desnuda-mujer desnuda*. Tenía él que experimentar la totalidad de la pasión carnal, sublimada por los más nobles sentimientos hacia el objeto amado, para poder concebir esta otra pasión cósmica. Su matrimonio con una mujer que para él estuvo siempre por encima de todas las demás es la clave de esta pasión mística. En *Estío*, libro inspirado por Zenobia, anterior al matrimonio, la destinataria del poema que inicia la colección, está exaltada por sobre las demás mujeres:

Pasan todas verdes, granas...
Tú estás allá arriba blanca.
Todas bullangueras, agrias...
Tú estás allá arriba plácida.
Pasan arteras, livianas...
Tú estás allá arriba clara. (L.P., 81)

Pero en la última revisión antológica de su obra total, *Leyenda* (1896-1956), colección inédita preparada y prologada por Antonio Sánchez Romeralo y publicada en 1978 (Madrid: Cupsa Editorial), Juan Ramón incluye una versión más larga de este poema, en la que exalta a la destinataria por su castidad. Las palabras *verdes, granas*, del primer verso, se convierten en *verdigranas* (22). La palabra *clara*, del último verso, se convierte en *casta*, cualidad que predomina en el resto del poema, a continuación:

Casta de amor a tu ala,
de amor a tus sienes casta.

Casta de vivir en llamas
que lo que encienden es gracia.

De dar esa gracia, casta
en cuerpo de carne y alma. (*Leyenda*, 371)

En esta versión, el título "Tú" cambia a "En cuerpo de alma y carne", simbiosis que permitió al hablante resolver el conflicto de la sensualidad. Ese *cuerpo de carne y alma* tiene que ser el de la no mencionada; pero conocida destinataria, Zenobia.

Otro detalle delator en cuanto a la relación *Zenobia-poesía desnuda* es, que en la revisión de los mil trescientos tres poemas de la colección *Leyenda*, llevada a cabo en los últimos años de la vida del poeta, el poema de la *poesía desnuda*, se queda intacto, aunque se pone en prosa y Juan Ramón le da título, que antes no tenía y en ese título no incluye la palabra *poesía*, aunque para la fecha de la revisión, se conoce el poema como el de la *poesía desnuda*. En *Leyenda*, el poema se titula: "Y apareció desnuda toda...", lo que sugiere que lo esencial para el hablante es la visión total de desnudez del ente femenino objeto del poema. Juan Ramón ha ido desvistiendo poco a poco a su *poesía*; pero a la amada, sólo un sentido conceptual. La frase "Y apareció desnuda toda..." utilizada hacia el final de su vida sugiere que perdura en el recuerdo el sentimiento de sorpresa, admiración de la primera visión de desnudez de la esposa. Es mucho más adecuado pensar que es la esposa la que aparece desnuda toda, que la *poesía* que se ha ido desnudando poco a poco al ser creada y recreada.

En *Animal de fondo*, hay un destinatario "tú" convertido ahora en dios y descrito como la forma total y perfecta del amor:

Tú eras, viniste siendo, eres el amor
en fuego, agua, tierra y aire,
amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer,
el amor que es la forma
total y única
del elemento natural, que es el elemento
del todo, el para siempre;
y que siempre te tuvo y te tendrá
sino que no todos te ven,
sino que los que te miramos no te vemos hasta un día.

(L.P., 1.295)

El verso: "Amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer" indica que, contrario a la mística tradicional, en este misticismo juanramoniano no se anula el cuerpo, no se depura por negación sino por afirmación, por síntesis total, indisoluble unión de cuerpo y psiquis. La edad moderna es la

afirmación del *estar* y este aspecto es sublimado en *Animal de fondo*, desde el título en el que el hablante se declara criatura de la tierra:

'En fondo de aire' (dije) 'estoy'
(dije) 'soy animal de fondo de aire' (sobre tierra)... (23)

y en vez de pretender llegar a la mítica transcendente dimensión que le está negada como hombre de carne y hueso, reduce lo ilimitado a los propios límites. Y esta transcendencia a la inversa, porque el hablante se hace trascender por el dios otro, el que no es cuerpo como él, se ha conseguido a través de la sensualidad:

Y tú eras en el pozo mágico el destino
de todos los destinos de la sensualidad hermosa... (Ibid., 112)

Animal de fondo es la forma moderna del misticismo español, al que llega Juan Ramón Jiménez por evolución y desarrollo de lo propio, sin hacer préstamos al misticismo oriental o a cualquier otra religión ajena. Su vía tiene las tres etapas de la mística clásica española: una etapa purgativa, una iluminativa y una unitiva. La purgativa tiene lugar en su primer período al buscar su propio camino al mismo tiempo que libraba la lucha de la carne contra el espíritu. La etapa iluminativa sería la del hallazgo de la *poesía desnuda*, paralelo a la posesión de la mujer desnuda amada, la esposa; la unitiva es la de la unión con un dios posible por la sensualidad y la belleza, reconcentrados, sintetizados y esencializados los sentidos del cuerpo, reducido lo sensible a lo conceptual.

Después de Juan Ramón, la literatura española, en prosa y en verso, si metafísica, no ha hecho más que repetir parcialmente la búsqueda o el hallazgo juanramoniano. Sólo en su obra se da completo este misticismo natural de la época moderna.

Juan Ramón rompe con la tradición propia al crear este misticismo natural, en el que el cuerpo es sublimado como el alma y en el que se logra un estado de transcendencia dentro de los límites de la vida humana. En este quehacer, funciona como hijo de su tiempo. Pero aún en la ruptura con el misticismo tradicional español se acoge a conceptos tradicionales.

En *Animal de fondo*, la solución poética a la angustia existencial parte del reconocimiento, por parte del hablante, que como ser humano es incompleto, que es una criatura con ansias de cielo, un animal de fondo de aire que quiere volar; el movimiento y el ansia siguen siendo hacia el simbólico cielo, es decir, hacia arriba, vertical. Lo que hace el hablante del poema es interiorizar el ámbito transcendental, en un fondo místico de su propia humanidad, con lo que se reitera el concepto de la parte divina del ser y de la existencia de una divinidad fuera del ser y *otra*. El fenómeno místico de *Animal de fondo* está basado en el reflejo de lo sobrenatural en lo natural, o por decirlo de otro modo, en la experiencia interior, dentro del cuerpo, de lo que en los místicos tradicionales es o fue experiencia fuera

de cuerpo. *Animal de fondo* está lleno de la explicación de esa experiencia interna: en el poema "La fruta de mi flor" dice: "Ahora el halo es de dentro / y ahora es mi cuerpo centro / visible de mí mismo". En el poema, "En lo mejor que tengo", dice: "en mi fondo de aire en que te tengo" y en el que le da el título al libro, "Soy animal de fondo" dice: "Pero, tú, dios, también estás en este fondo, / y a esta luz, venida de otro astro; / tú estás y eres / lo grande y lo pequeño que yo soy, / en una proporción que es ésta mía / infinita hacia un fondo / que es el pozo sagrado de mí mismo".

Octavio Paz, sin los soportes religiosos de la tradición cultural de España, en su poema "Blanco", descripción también de una transcendencia natural, descarta la dirección ascendente y resuelve su conflicto ontológico dando un salto a la otra orilla, es decir, horizontalmente, con lo que elimina la tradicional idea del cielo, amén de que se apoya en religiones ajenas, como la del Oriente. Esta conceptualización se da también en la obra de Cortázar. Su Oliveira nos dice en *Rayuela*: "No ya subir al cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis)" y dice también: "El Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos". El resultado es una desorientación como dice el mismo Octavio Paz en *Los hijos del limo* y como se puede ver ya, reflejado en algunos elementos de la literatura más nueva (23). Pero ese es otro tema. Volviendo a Juan Ramón, su búsqueda representa una necesaria ruptura con su tradición y al mismo tiempo, una continuación de esa tradición, una afirmación de conceptos caros a la cultura española. Hoy podemos decir, al celebrar el centenario de su nacimiento, que Juan Ramón Jiménez pertenece a la estirpe de los más hondos clásicos españoles.

GRACIELA PALAU DE NEMES

Universidad de Maryland

NOTAS

- (*) **Substituimos esta ponencia, inédita, por «Inicios de Zenobia y Juan Ramón en América»,** presentada en la celebración del centenario en la provincia de Huelva, resumen de la primera parte del libro del mismo nombre ya para aparecer.
- (1) Editado por Stephen Berg y Robert Mezey, (Indianápolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc.) Dicen los editores en «Foreword»: «There wasn't even a satisfactory name for the kind of poetry we were gathering and talking about, and still isn't. Some people said «Free Verse» and others said «Organic Poetry» (and a few old ones said «That's not poetry;»), and we finally came up with Open Forms, which isn't bad but isn't all good either. And we took a phrase from Jiménez for a title which exposes what we feel about the qualities of this poetry as no technical label could do» (p. xi).
- (2) Kenneth Rexroth, Theodore Roethke, Kenneth Patchen, William Stafford, Weldon Kees, John Berryman, Robert Lowell, Denise Levertov, Robert Bly, Robert Creeley, Allen Ginsberg, Galway Kinnell, W. S. Merwin, James Wright, Philip Levine, Sylvia Plath, Gary Snyder y los dos editores.
- (3) R. Johnson en «Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore and 'La poesía desnuda'» *Modern Language Review*, Cambridge, LX, 4, October 1965, relaciona el poema de J. R. con el poema VII de *Gitanjali*, por Tagore y éste con el poema «A coat» de Yeats, publicado en *Responsibilities*, en 1814. Eugenio Florit en «Preface» a la colección *Selected Writings of Juan Ramón Jiménez*, translated by R. R. Hays, (Farrar, Straus and Cudahy, Inc., 1957) dice en referencia al poema de la poesía desnuda de J. R.: This poems seem to be a developed version, perfected and elaborated to its ultimate possibilities, of a poem by W. B. Yeats...» (P. xxi). Howard T. Young, en *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, (The University of Wisconsin Press, 1980), se inclina hacia la idea que «Yeats, perhaps with the assistance of Tagore, supplied J. R. with a basic symbol» [la poesía desnuda], págs., 247-248.
- (4) (Madrid: Gredos, 1955). Lo que sigue se basa en las págs. 98-108 de este estudio.
- (5) «Las Ideas y el libro. Juan Ramón Jiménez. 'Sonetos espirituales', 'Estío', 'Platero y yo', 'Diario de un poeta recién casado', Casa Editorial Calleja, Madrid, 1917». Del Archivo Juan Guerrero en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. (Abrevio a Archivo J. G.).
- (6) «Divagación sobre la poesía. (Leyendo a Juan Ramón Jiménez)», Madrid, 8 de Abril de 1918. Archivo J. G.
- (7) *Estética y Ética estética*, (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 326. (Abrevio a E. y EE.).
- (8) Vols. 1 y 2, (Madrid: Gredos, 1974).
- (9) En la colección J. R. J., *Libros de poesía*, Recopilación y prólogo de Agustín Cabañero, (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 555. En futuras referencias a esta colección abreviaré a L. P.
- (10) Ignacio Prat ha aportado datos nuevos relacionados con las mujeres actantes en la poesía de la primera época de J. R. Ver: «Juan Ramón Jiménez en Burdeos (1901-1902)», *Insula*, 385, (Diciembre, 1978); «Sobre las 'amadas' francesas de J. R. J.: Una más y menos», *Insula*, 403, (Junio, 1980); «Poemas inéditos de J. R. J.» y *Notas*, en *Hora de Poesía*, (Septiembre, 1980), 64-74.
- (11) De *La Soledad sonora*, en J. R. J., *Primeros libros de poesía*, Recopilación y prólogo de Francisco Garfias, (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 1031. En futuras referencias abreviado a P. L. P.
- (12) En *Libros inéditos de poesía*, 2. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, (Madrid: Aguilar, 1964). En futuras referencias, abreviado a L.I.P.

- (13) Este poema aparece con el título «Desnuda» y leves variantes en la colección póstuma, **Libros inéditos de poesía, 2.**, pág. 381.
- (14) En el Legajo Juan Ramón Jiménez del Archivo Histórico de Madrid.
- (15) Agradézclo a Francisco Hernández Pinzón Jiménez, sobrino del poeta, la copia de este poema.
- (16) «Juan Ramón Jiménez: **Segunda Antología Poética (1898-1918)**. (Calpe, Madrid)», en **Revista de Occidente**, III, (Septiembre, 1923), 365.
- (17) En **España**, 397, (24 de noviembre de 1923).
- (18) Publicado por el Centro de Investigaciones Estéticas (Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago, 1969), pág. 47.
- (19) «Soliloquios», **La Gaceta Literaria**, 16, (15 de agosto de 1927).
- (20) En las comunicaciones presentadas con motivo de la celebración del Centenario de J. R. en España (en La Rábida, Palos de la Frontera y Moguer) en la semana de junio 22-27, 1981, se le presta mayor atención a **Espacio** que a cualquier otra obra de J. R. La primera obra crítica extensa sobre este poema fue la de María Teresa Font, '**Espacio**': **Autobiografía lírica de J. R. J.**, (Madrid: Insula, 1972).
- (21) «Libros y Revistas», «**Segunda Antología Poética (1898-1918)**, Juan Ramón Jiménez-Colección Calpe-Madrid, 1922», **España**, (30 de diciembre de 1922).
- (22) Sánchez Romeralo cambia la palabra blanca del segundo verso a clara, porque ésta aparece en el manuscrito a máquina de Leyenda; pero J. R. pone encima de esa palabra, en su letra, la palabra original, blanca, lo que quiere decir que no se había decidido por ninguna de las dos, por lo que me acojo a la original.
- (23) Cito por la edición príncipe de **Animal de fondo** (B. A.: Pleamar, 1949), ya que en **Libros de Poesía** hay alguna variante que no aparece en esa primera edición.