

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN AMÉRICA

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Habey Hechavarria

2022

To: Interim Dean Shlomi Dinar  
Green School of International and Public Affairs

This thesis, written by Habey Hechavarria, and entitled La poesía de Juan Ramón Jiménez en América, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this thesis and recommend that it be approved.

Maida Watson

Michael Bustamante

Sanitago Juan-Navarro

Renee Silverman, Major Professor

Date of Defense: November 7, 2022

The thesis of Habey Hechavarria is approved.

Interim Dean Shlomi Dinar  
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil  
Vice President for Research and Economic Development  
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2022

## DEDICATION

A ustedes, porque los amo sin conocerlos.

## ACKNOWLEDGMENTS

A mi Familia, firme y luminosa.

A la Dra. Renee M. Silverman, inspiradora, imprescindible.

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

### LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN AMÉRICA

by

Habey Hechavarria

Florida International University, 2022

Miami, Florida

Professor Renee M. Silverman, Major Professor

This dissertation has the objective of carrying out a comprehensive study on the poetic work in exile of Juan Ramón Jiménez Mantecón (Spain, 1881-Puerto Rico, 1958), Nobel Prize for Literature 1956. He had written an extensive work of poetry and prose when he began his exile in the American continent. The Spanish Civil War caused the poet and his wife to arrive in New York in 1936. They lived the years of exile in the United States, Cuba and Puerto Rico, where Jiménez developed an extraordinary poetic work. Based on partial investigations, the dissertation attempts to provide a first general response to a pending issue in Hispanic studies due to the author's influence on Latin American and Spanish literature.

The research focused on the study of the lyrical canon, the analysis of the texts and the evaluation of the corresponding poetics. The analysis of lyrical texts studied the changes that occurred in the author's style, writing technique and thinking. The study of poetics carried out an exploration of the theoretical and philosophical foundations on which the work of the poet was based. The research showed that Jiménez's contributions to Spanish-language literature are largely due to the experiences he had in the Western Hemisphere. He also pointed out that the breadth of the author's theoretical thinking is a significant part of his historical contribution that will need further development because it is a subject that has been little studied.

Therefore, the conclusions revolve, first of all, around the quality of his work and the contributions he made. Second, the conclusions take into account the contribution of his aesthetic thinking. This study tries to understand what is Jiménez's true position in the literary and cultural history of the Hispanic countries from the mid 20th century to the present.

## TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCCIÓN.....	1
Semblanza de un Premio Nobel de Literatura.....	2
Caracterización de la obra de un poeta itinerante.....	8
Estado de la cuestión.....	11
Fundamentos teórico-metodológicos.....	16
Razonamiento de la estructura.....	19
CAPÍTULO I. LA POESÍA JUANRAMONIANA.....	21
I.1- Aproximación a un corpus poético.....	21
I.1.1- Etapas de la poesía juanramoniana.....	23
I.2- La poesía escrita en Europa.....	25
I.2.1- Un poeta en la Generación del 14.....	30
I.2.2- Etapa Sensorial.....	33
I.2.3- Etapa Intelectual.....	37
I.2.4- Diario de un poeta recién casado.....	40
I.3- La poesía del tránsito.....	45
I.3.1- Voces de mi copla.....	47
I.3.2- La estación total.....	49
I.4- La poesía escrita en América.....	54
I.4.1- Consecuencias de un nuevo mundo.....	55
I.4.2- Etapa Verdadera o Suficiente.....	58
I.4.3- Lírica de un exiliado.....	62
I.4.4- Itinerario poético.....	64
I.4.5.1- Período de esplendor.....	66
I.4.5.2- Período de consumación.....	71
I.5- Lirismo fuera de la lírica.....	75
I.5.1- Españoles de tres mundos.....	77
I.5.2- Isla de simpatía.....	80
CAPÍTULO II. LA POESÍA ESCRITA EN AMÉRICA.....	85
II.1- Anatomía de una crónica poética.....	87
II.1.1- Ficción y representación.....	89
II.1.2- Simbolización.....	94
II.1.3- Experimentación artística.....	100
II.1.4- Reformulación de los géneros poéticos.....	109
I.1.4.1- Elegías.....	112
I.1.4.2- Romances.....	118
II.1.5- Indagación lírica en el tiempo.....	124
II.2- Construcción poética de América.....	126
II.2.1- América en la poesía de Jiménez.....	128
II.2.1.1- Exploración lírica de EUA.....	132
II.2.1.2- Inmersión en Puerto Rico.....	140

II.2.2- Trascendencia de los ámbitos.....	145
II.2.2.1- El mar.....	146
II.2.2.2- El territorio.....	152
II.2.2.3- Paisajes de la mente.....	153
II.2.3- Indagación lírica en el espacio.....	154
II.3- Hegemonía del sujeto lírico.....	155
II.3.1- El sujeto lírico juanramoniano.....	159
II.3.1.1- Actividad.....	160
II.3.1.2- Carácter.....	168
II.3.1.3- Espiritualidad.....	170
II.3.2- El poema como discurso ontológico.....	171
II.3.2.1- Referencias filosóficas.....	172
II.3.2.2- Referencias teológicas.....	175
II.3.2.3- Visión antropológica.....	181
II.3.3- Indagación lírica en el ser.....	183
CAPÍTULO III. LA POÉTICA AMERICANA.....	185
III.1- Aproximación a una poética metafísica.....	186
III.1.1- Nociones mínimas de metafísica.....	187
III.1.2- Nociones básicas de poética.....	189
III.1.3- Desarrollo poético en América.....	193
III.2- Fundamentación de la belleza.....	199
III.2.1- De la erótica de los entes a la estética del ser.....	212
III.2.2- Estética del entramado cronotópico.....	217
III.2.3- Ideación de la poesía.....	221
III.3- La poética juanramoniana en América.....	226
III.3.1- Poética metafísica.....	233
III.3.2- Poética antropológica.....	244
III.3.3- Poética política.....	250
CONCLUSIONES.....	257
OBRAS CITADAS .....	261
VITA.....	269

## INTRODUCCIÓN

Juan Ramón Jiménez Mantecón (España, 1881-Puerto Rico, 1958) fue uno de los poetas más importantes del siglo XX en todas las lenguas. Durante una vida poblada de aventuras y accidentes históricos y biográficos, escribió, a ambos lados del océano Atlántico, una obra literaria imponente. Europa y América, pero sobre todo España y Estados Unidos vieron desarrollarse, bajo circunstancias muy diferentes, aquella poesía regida por una sensibilidad en extremo peculiar. Solo la dedicación absoluta al trabajo creativo en busca de una quimera de belleza e inteligencia consiguió convertir un gran esfuerzo en un enorme resultado artístico. Las consecuencias de la calidad minuciosa de sus versos y prosa, de sus innovaciones y aportes que generaron desafíos estéticos no exento de polémicas, han llegado hasta la actualidad y merecieron el Premio Nobel de Literatura 1956.

A lo largo de 60 años, desde la adolescencia hasta la vejez, Jiménez compuso libros, especialmente poemarios, que dejaron una huella universal, en particular en la cultura de varios pueblos de habla castellana. Abrió caminos nuevos en España e Hispanoamérica mientras su concepción artística y su estilo no paraban de mutar, de crecer. Una de las principales mudanzas, quizá las más difíciles para el escritor, ocurrieron en tierras americanas entre 1936 y 1958. Fue la etapa final de su vida, la etapa del exilio, en la cual obtuvo, paradójicamente, su obra más elaborada y madura de acuerdo con los propios objetivos e ideales. Y cada vez son más los estudiosos que refrendan este criterio.

Sobre esta parte culminante de la poesía juanramoniana discurre la presente disertación. El principal objetivo es realizar un estudio integral sin menoscabo de la hondura y diversidad de los textos en conexión con su poética de creación. Ha de tenerse en cuenta que obtener una valoración general de la lírica de Juan Ramón Jiménez implica

abordar títulos muy atendidos por los investigadores junto a otros menos abordados e incluso olvidados ante la potencia de los grandes títulos. El punto de partida para realizar este recorrido fue que tanto los escritos más conocidos como en los menos considerados conforman la unidad de un universo poético al cual muy a menudo se le observa a través de sus fragmentos. Además, es necesario sostener una perspectiva integral debido a que es en la articulación de toda la lírica compuesta en las Américas donde quedó plasmada la imagen cabal del encuentro de la persona y la literatura del gran poeta andaluz con los ambientes naturales y culturales de las Américas.

### **Semblanza de un Premio Nobel de Literatura**

La trayectoria de la obra y la vida de Jiménez está determinada por una sucesión de viajes. Acontecimientos históricos y biográficos integran un devenir de experiencias donde sobreaman momentos novelescos, emocionantes e inesperados. El encanto de la infancia, muertes repentinas, brotes de talentos artísticos, ciclos recurrentes de enfermedades, aventuras sexuales, amores idílicos e imposibles, el descubrimiento del amor definitivo, la escritura compulsiva, el éxito, hospitalizaciones frecuentes, la admiración general y el rechazo sin paliativos sucedieron en medio de revoluciones sociales, cambios bruscos de regímenes, las guerras, el destierro y la angustia, bastarían para hacer una semblanza del poeta. La intersección de cada circunstancia gestó anomalías y transformaciones, algunas de las cuales Juan Ramón hubiera deseado evitar, como las desgracias personales y los cataclismos históricos de la primera mitad del siglo XX. En tal caso, hubiera podido desarrollar sus ideales artísticos mientras conservaba una existencia tranquila, sin ajetreos, alrededor de la creación.

No fue así. Tampoco todos los eventos fueron perjudiciales ni tuvieron solo consecuencias negativas. Más bien, el autor supo aprovechar la fatalidad, la tristeza, el malestar para convertirlo en obra de arte exquisita, nueva etapa poética o pensamiento lúcido y hondo sobre los imponderables y sus secuelas. A la postre, fue Jiménez un escritor itinerante con una obra en contante movimiento y transformación, pues sus escritos itineraron con él. Y, a través de aquellas circunstancias, su poesía brilló entonces tanto como brilla hoy, justo porque ninguna desgracia o satisfacción le detuvo, antes lo impulsaron. Aunque hubo un acontecimiento, al final de sus años, que fue imbatible.

La semblanza que emerge de la cronología de Aurora de Albornoz (*Juan Ramón Jiménez* 343-49), la “Biografía” de Javier Blasco y los hitos personales seleccionados por el sitio web Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, coloca el nacimiento del poeta en Moguer, Andalucía, el 23 de diciembre de 1881, a las 12 de la noche. Hijo de una familia acaudalada, estudió en un colegio jesuita, y, siendo bachiller, partió a Sevilla para estudiar Derecho y Pintura en 1896. Sin embargo, muy pronto descubrió su pasión por la poesía a través, principalmente, de las lecturas del Romancero y de autores españoles de los siglos XIX y XX (Espronceda, Rosalía de Castro, Bécquer, Machado, Unamuno), escritores del Siglo de Oro (Fray Luis de León, Luis de Góngora, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz) y a la literatura francesa (Lamartine, Musset, Gautier). Todo ello fue clarificando su vocación poética y estimulando una escritura propia. Entre 1897 y 1899, el joven Juan Ramón publicaba frecuentemente sus primeros textos que causaban admiración.

El año 1900 estuvo cargado de grandes acontecimientos para el autor. Su intercambio epistolar con escritores de la época conllevó a recibir una postal firmada por Francisco Villaespesa y Rubén Darío, a quien desde entonces consideró su maestro, donde

le invitaban a visitar Madrid con la intención de promover el Modernismo. Llegó a la capital en abril, pero en mayo regresó a Moguer desilusionado ante el ambiente de la urbe, aunque ya embebido de la renovación poética iniciada por el bardo nicaragüense. En el mes de julio le sorprendió la muerte de su padre, un acontecimiento que lo iba a marcar para siempre. Y al llegar septiembre salieron de una imprenta madrileña sus primeros dos libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, que no tuvieron la aceptación mayoritaria de la crítica.

Desde 1901 hasta 1912 vivió en su pueblo natal. Durante esa década tuvo momentos espléndidos y crisis de depresión, incluso que demandaron internamiento. Leyó con ferocidad poesía, prosa, filosofía. Tuvo aventuras amorosas que estimularon su obra. Escribió tanto que pudo entregar a las imprentas y recibir 12 títulos publicados. A lo largo de esos años emergió un poeta exquisito que se instaló en Madrid desde 1912 hasta 1936.

La segunda residencia en Madrid fue extensa. Durante esa época el escritor acusó una madurez temprana. Entre sus libros publicados estuvieron *Laberinto* (1913), *Sonetos espirituales* (1914) y *Platero y yo* (1914, 1917), que fue el título que lo consagró como un escritor de talla internacional por el lirismo meticuloso de la prosa accesible a personas de diferentes edades. Luego vino el libro fundamental de su plenitud expresiva, *Diario de un poeta recién casado* (1917), que significó un parteaguas en la trayectoria literaria porque dio un giro a su estética, anunció una parte de lo que iba a suceder en sus futuros caminos poéticos y cambió el panorama de la poesía en lengua española de la época.

Este fue el contexto del *Diario*, poemario de viajes por antonomasia, que, además, dejó constancia de su primer encuentro con el continente americano. Juan Ramón conoció a Zenobia Camprubí en 1913, y fueron a casarse a la ciudad de Nueva York en 1916. La joven había crecido allí y tenía a su familia materna. Durante los años previos, los futuros

esposos habían traducido textos de Rabindranath Tagore del inglés al castellano. Este trabajo sirvió para tener una excelente versión en castellano de los escritos del autor indio, y para que los jóvenes se conocieran. El matrimonio presupuso un viaje por barco que transformó al poeta, a sus poemas y, hasta cierto punto, a la poesía. Los libros que vinieron después llevaron, en su mayoría, la marca de una nueva corriente que en Francia llamaron poesía pura y que Jiménez consideraba “poesía desnuda”.

Después llegaron otros libros robustos del poeta bien casado y admirador de su esposa, quien, por otra parte, fue haciéndose cada vez más imprescindible para el escritor. Desde *Eternidades* (1918) hasta *Canción* (1935) pasaron los años más felices de Jiménez en cuanto a su vida personal y profesional a la vez que continuaba asombrando su inspiración inagotable, las facultades literarias, la hondura y perfección de su obra. Sin embargo, en 1936 las fuerzas políticas y culturales que se disputaban España desde el siglo XIX encontraron un punto colisión sin retroceso en la rebelión militar del general Francisco Franco contra la Segunda República. La Guerra Civil duró hasta 1939. Después sucedieron casi 40 años de dictadura.

Justo al iniciarse la conflagración, Juan Ramón y su esposa temieron por la vida del poeta. Jiménez era republicano, pero, en medio del polarizado ambiente bélico que reinaba en todo el país y, en especial, en la capital de la entonces República, tuvo varias experiencias de peligro que motivaron la salida del país. Los esposos recibieron pasaportes como diplomáticos extraordinarios del gobierno para ayudar al Estado desde el extranjero y así salvaguardar la vida del escritor. El 22 de agosto de 1936 salieron hacia Francia, y de allí tomaron rumbo a Nueva York. Llegaron a los Estados Unidos en lo que fue un viaje

sin regreso. Entonces, comenzó el exilio del matrimonio Jiménez-Camprubí en la misma ciudad donde dos décadas atrás habían iniciado el viaje de su vida en común.

Pronto los esposos viajaron a Puerto Rico donde el escritor lanzó un libro suyo dedicado a los niños y dictó una conferencia. Al poco tiempo, en noviembre, se trasladaron a Cuba, donde permanecieron hasta enero de 1939. Regresaron a Nueva York por unos días y rápidamente se instalaron en Miami. Primero vivieron en la zona que luego se llamó Pequeña Habana y después en Coral Gables mientras ambos trabajaban en la Universidad de Miami. En el sureste de Florida, Juan Ramón tuvo una de las experiencias poéticas más intensas en su vida en 1941. El resultado fue el poema “Espacio”, que para algunos estudiosos es su obra mayor, el cual comenzó a escribir en ese año y lo culminó en 1954. La composición de este poema en prosa ocupa prácticamente toda la época del exilio.

El destierro hizo mella en Juan Ramón que padeció muchos estados depresivos y los correspondientes períodos de ingreso hospitalario. En 1942 se trasladaron a Washington, una zona que vio el regreso del poeta al trabajo artístico, cultural y académico. Los Jiménez impartieron clases en la Universidad de Maryland varios años. Él escribió muchos versos bajo el influjo de su percepción de la naturaleza que terminaron integrando *Una colina meridiana*. Luego, durante un viaje a Buenos Aires y Montevideo en 1948, disfrutó un nuevo encuentro con el mar y las oleadas de un público que le aclamó con entusiasmo. De la experiencia suramericana brotó *Dios deseado y deseante. Animal de fondo*, quizá el colofón de la etapa americana y de su obra completa.

Alrededor de 1949 y 1950 sufrió nuevas crisis de salud mental y física. La situación mejoró el 21 de marzo de 1951 cuando los esposos decidieron instalarse en San Juan, y trabajar como docentes de la Universidad de Puerto Rico, en el Recinto de Río Piedras.

Además de los libros que culminó e inició en la isla caribeña, Zenobia y Juan Ramón terminaron la preparación del libro *Lírica de una Atlántida*, la recopilación depurada y minuciosamente ordenada de su poesía escrita en América.

Un año medular de este período fue 1956 porque coincidieron los tres acontecimientos culminantes de sus vidas: Zenobia enfermó de muerte, Juan Ramón recibió el Premio Nobel y se publicó la *Tercera antología*, el último libro en el cual el poeta trabajó pese a tener, al final, la ayuda de Eugenio Florit. Zenobia, en su lecho de muerte, fue informada acerca del galardón y le permitieron darle la noticia a su esposo de lo que era un gran logro de ambos. Juan Ramón estaba sometido por una neurosis depresiva desde 1954, cuando su esposa enfermó gravemente, por lo que recibió la información con desánimo y no asistió a la ceremonia de premiación. En su lugar, Don Jaime Benítez, rector de la Universidad de Puerto Rico, recibió el premio en la capital sueca a nombre del escritor. Juan Ramón Jiménez murió el 29 de mayo de 1958. Durante su último viaje, él y Zenobia fueron trasladados a España y enterrados en un cementerio de Moguer.

Estos periplos y transformaciones, voluntarios e involuntarios, configuraron la vida del autor y tuvieron un impacto en una obra a la cual el autor se dedicó por entero pero que no hubiera podido escribir sin la asistencia imprescindible de Zenobia Camprubí. En particular, el protagonismo de Zenobia en el matrimonio se hizo evidente en los años del exilio, pese a que Juan Ramón se vio obligado a tener una vida laboral en sociedad y, por tanto, diversificar sus actividades profesionales como nunca hizo en España. La obra en el exilio desbordó la escritura tomando rumbos imprevistos que condujeron al poeta a las labores de conferencista, profesor, divulgador de la cultura española. Juan Ramón Jiménez demostró en las Américas su condición de intelectual inquieto, actor social, poeta

itinerante, cuya poesía escrita en América no nació del aislamiento sino del influjo de los avatares históricos.

### **Caracterización de la obra de un poeta itinerante**

El principio, la zona más importante y el fundamento de la obra juanramoniana está en la poesía. Juan Ramón sentía, pensaba, escribía, trabajaba y vivía poéticamente. La poesía dejó una huella inconfundible en cuanto actividad emprendió, sus conversaciones, su influencia sobre gentes de diferentes países y hasta en la manera de enfrentar los asuntos ordinarios. Es lógico hallar poesía en los demás géneros literarios que cultivó, en sus anotaciones, cartas, diarios, ensayos, conferencias, alocuciones. Una valoración de la obra poética de Jiménez podría enfocarse en el modo lírico de los textos antes que en el género.

El elemento siguiente es otra característica fundamental: la belleza como una comprensión estética del universo. De principio a fin la obra hermosa y ardua de Jiménez busca y ejerce el sentido de la belleza en clave de misterio, un desafío que oscurece o simplifica el estilo según la tendencia artística dominante. Como se verá en los próximos capítulos, Jiménez vinculaba la persecución de la belleza con la búsqueda de lo esencial en cada cosa que se pretende conocer por la vía del intelecto, la intuición y los sentidos. En síntesis, el esencialismo y la inmanencia generaron una complejidad en la sencillez.

Quizá por lo anterior, su obra suele valorarse más de lo que se lee, porque plantea desafíos. Como él declaraba, sus textos se dirigían a una “inmensa minoría”, lo que quiere decir que esta escritura muy elaborada pero también muy cambiante exigía un esfuerzo adicional al lector para sumarse a una élite abierta, a una comunidad. El supuesto elitismo de Jiménez era anti-elitista, algo que quedó demostrado con sus acciones sociales y culturales en los dos continentes.

A continuación, ha de valorarse la sucesión de cambios estéticos y técnicos, en ocasiones bruscos, en otras paulatinos, que no cesaron hasta que el autor dejó de escribir. La estética en constante transformación hacia la esencia de lo poético devuelve la imagen de una obra en evolución, itinerante, a pesar de que la evolución de Jiménez era un esfuerzo hacia su propia quimera. La obra itinerante generó etapas, con la particularidad de que una estética posterior se mezclaba con las anteriores. Los estilos y la poética de creación se transformaban sin desaparecer en la medida de que el autor escribía nuevos textos, cambiaba los escritos previos a partir de los nuevos postulados. Incluso cambió los que ya estaban publicados reafirmando visiones o sensibilidades emergentes.

En realidad, Juan Ramón nunca paró de arreglar, corregir o reescribir sus textos. Solo los dejaba por un tiempo, pensando que, al menos en esa época, había conseguido la expresión adecuada. A todo este proceso, Jiménez le llamaba “Obra en Marcha”, en cuanto se refería a una obra viva en constante mudanza. Así logró, por una parte, producir una obra extensa y de enorme calidad; y, por otra, identificó vida y obra. Unió el transcurso de su existencia humana con el planteamiento artístico de unos textos siempre en desarrollo.

Otra característica medular es que, dentro de la variedad estética, Juan Ramón bebió en diferentes tradiciones, tan poliédricas como su sensibilidad. No obstante, su estilo, con independencia de la etapa, es claramente reconocible, incluso cuando son otros autores los que toman de él, un fenómeno, por cierto, extendido entre los años 20 y 50 de la literatura española e hispanoamericana. Formaron el estilo elementos románticos y modernistas, simbolistas y surrealistas, místicos y populares, manieristas, metafísicos, de origen oriental y venidos de la poesía anglosajona hacia la que sintió una atracción confesa,

luego reforzada con sus dos estancias en los Estados Unidos. Pero todo perfectamente procesado al modo juanramoniano, sin que haya otro término para caracterizarle.

La obra de Jiménez giró alrededor de un conjunto de temas recurrentes desde la primera hora de creación hasta la última: el amor, la muerte, la mujer, Dios (o “dios”, como él pensaba y escribía), el sexo, la belleza, la poesía y, en los años de la adultez y la vejez, los grandes asuntos de la trascendencia: la eternidad, la totalidad, la posteridad, la gracia, el infinito, la conciencia, la esencia del ser.

El género predominante fue la poesía lírica. Los subgéneros más utilizados fueron el romance, la canción popular, las coplas, la elegía, la prosa poética y menos el soneto. La métrica variaba con los subgéneros, aunque abundaban el octosílabo, el verso blanco y verso libre sobre el endecasílabo y otros metros de arte mayor. En cuanto a la rima, prefirió la asonante, la rima interna, la eufonía y la musicalidad de los versos. El poeta fue muy flexible en estos recursos compositivos, a la vez que en el uso de las figuras poéticas y retóricas. Entre los tropos, sus versos muestran a menudo símbolos, alegorías, prosopopeyas, imágenes y metáforas. El problema del género y el problema tropológico en Juan Ramón es otro tema apasionante que tuvo un sinnúmero de variaciones epocales.

Una característica sorprendente del estilo juanramoniano refiere cuánto este afecta los códigos del lenguaje. No solo la redacción del poeta mezcló los deícticos, los vocativos y diversas perspectivas en su expresión, también decidió adaptar la ortografía a los caprichos de su cosmovisión. Defendió con resolución la eliminación de algunas letras del alfabeto, dejando de escribir la X, sustituyó la G por la J en los casos donde igualan sus sonidos, suspendió el uso de la P en aquellas palabras donde la juzgó innecesaria. Esto es, Juan Ramón escribió siempre, por ejemplo, “espresión”, “antolojía”, “setiembre”. Tal vez,

por el habla andaluza de su madre que veneraba, por la letra J de su apellido o por una voluntad difícil de definir. Jiménez exigió a los editores y operarios de imprenta el mantenimiento riguroso de su ortografía personal.

Los numerosos cambios durante el largo recorrido de su obra apuntan las posibles causas de su amor por la poesía y las obsesiones de su carácter. Al mismo tiempo, dejó una estela de conflictos, polémicas, prejuicios a su alrededor, espléndidos resultados y numerosos afectos. Quizá la característica dominante de esa obra es la historia de amor que la recorre, muchas veces, en silencio. Es verdad que en ocasiones esos afectos se convirtieron en rechazo y enemistad. Pero, observada su vida desde el final, se aprecia el triunfo de una red de amores (amistades, admiraciones, filiaciones, erotismo, sacrificios, emprendimientos) que sostuvo el peso de su andadura poética. Asimismo, sus méritos beneficiaron mucho más la evolución de la poesía en lengua castellana que su propia lírica, al menos, debido al relativo desconocimiento que la posteridad le ha deparado hasta hoy.

### **Estado de la cuestión**

Hasta la fecha, el centro de la discusión de la crítica alrededor de la cuestión juanramoniana es el canon. Se nombre así o no, se haga de un modo consciente o no, los estudiosos sobre Juan Ramón Jiménez se refieren a este asunto de alguna manera. Sin embargo, la amplitud, riqueza y solidez de la obra de Jiménez están fuera de dudas. Tampoco está en discusión la repercusión de su literatura ni el magisterio que ejerció sobre diferentes generaciones de escritores españoles e hispanoamericanos. Sí se discute la valoración apropiada de todo lo anterior en diferentes perspectivas. Entonces, algunos críticos aceptan el canon existente como un acuerdo fáctico, y otros investigadores examinan la organización de la obra cuestionando hasta dónde se tiene un conocimiento

apropiado de una obra que, por ejemplo, seis décadas después de la muerte del autor, todavía conserva cierta cantidad de textos inéditos.

Esos escritos sin publicar han continuado apareciendo con frecuencia en los catálogos de editoriales españolas y en librerías generando acontecimientos culturales. A la vez, los libros compuestos en el continente americano, que no tuvieron las condiciones óptimas de revisión, corrección, edición y publicación de su obra europea, que eran procesos en los cuales el autor gustaba de involucrarse, dejaron los escritos del exilio a merced de cuestionamientos sobre la conformación última de los textos. Por lo tanto, el primer desafío para una valoración integral de la poesía de Juan Ramón Jiménez sería la carencia de una publicación de la obra completa y, en su defecto, de suficientes ediciones críticas que discutan la definición del canon juanramoniano.

Asimismo, se entiende por qué está en discusión la magnitud artística de la parte americana de su obra, al igual que la relación de esta con el resto de la producción. Al menos, pese a ser la menos conocida, se entiende que la obra del exilio es determinante para comprender la trayectoria poética, los niveles de elaboración estética que alcanzó y establecer una justa valoración de la literatura del escritor. La limitación principal al respecto sigue siendo que los estudios de esta obra apenas se han decidido a estudiarla en su integridad.

En correspondencia con el objetivo de esta investigación y el contexto de las referencias respecto a la crítica en el cual se realiza, el enfoque para acercarse a la bibliografía consultada ha distinguido dos grupos de acercamientos dentro de una perspectiva temporal en función del conocimiento del canon. Estos grupos son los trabajos que han podido utilizar *Lírica de una Atlántida*, o parten de una visión integral, y los

estudios que aparecieron antes de que el libro fuera publicado o cuya información era limitada. Entonces, este estudio considera que el año 1999 es una marca en los estudios juanramonianos.

Sin embargo, no todos los investigadores que han dado a conocer sus trabajos en el siglo XXI le han concedido la debida importancia a la obra del período americano. Tampoco los ensayos que se realizaron sin una idea más acorde con lo escrito por Jiménez después de 1936 carecen hoy de interés ni han dejado de ser títulos emblemáticos que continúan aportando claridades. Tal vez, el hecho de que dos textos relevantes aparecidos en el exilio fueron publicados décadas antes de esa fecha, siempre ayudó a tener una comprensión abarcadora de la complejidad de la escritura de Jiménez. Es necesario recordar que dicha complejidad exige varias valoraciones generales: el estudio de la poesía escrita en el destierro, como aquí se pretende, o los estudios integrales de otras etapas, y las valoraciones completas de la poesía de Jiménez Mantecón, un gran momento para tales empresas y quizá para los estudios históricos de la literatura en lengua española.

Entre las investigaciones anteriores a 1999, destacaron estudiosos que tuvieron una fina percepción sobre la obra poética de Jiménez, incluso sobre la evolución y la excelencia alcanzadas en este lado del Atlántico. Los estudios de Enrique Díez-Canedo, Graciela Palau de Nemes, Aurora de Albornoz, Cintio Vitier, Guillermo Díaz-Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, Eugenio Florit y Gilbert Azam demuestran el nivel de comprensión que poseían acerca de la última poesía del autor español. De hecho, dos de las preguntas que Azam lanzó en su acertado estudio de 1983 sobre la poesía juanramoniana, continúan siendo una guía pertinente: “¿Qué suponen hoy para nosotros los libros escritos allende el Atlántico? ¿Qué novedad aportan a la poesía?” (459).

Aquellos investigadores sabían que sus trabajos desbrozaban parcialmente un sendero. Optaron por analizar fragmentos e inéditos conscientes de que añadían peldaños a un recorrido inmenso. Constituyeron referentes para la crítica y otros poetas. En tal sentido, sus ensayos y recopilaciones presuponían la contribución de estudios futuros que completaran el camino. Algunos de ellos anotaron que estaban desarrollando investigaciones en contra de los accidentes históricos que pudieron haber condenado a la desaparición o a la ignorancia una creación difícilmente comparable dentro de la literatura en lengua española.

No obstante, el presente estudio ha preferido confiarles mayor basa a las investigaciones posteriores a 1999 porque parten de mejores condiciones para evaluar la obra producida en América. Aunque no sean trabajos con un carácter integral respecto a la poesía de Jiménez entre 1939 y 1954, o tengan la extensión de monografías entregadas al examen minucioso de esta producción, los ensayos históricos o críticos que atienden el período tienen información precisa sobre la magnitud de la obra. A la vez, tampoco es posible hacer un análisis de la poesía del exilio desgajándola de la poesía anterior, debido a la constitución tan articulada de la *Obra en Marcha*. Esta disertación, tanto en los análisis de la poesía como de la poética, no ha podido pasar por alto los antecedentes y centrarse solo en la obra hecha en América.

Algunos de los autores y editores tomados en cuenta, cuyos trabajos aparecieron después de la fecha señalada, son Mercedes Juliá, Francisco Silvera Guillén, Almudena del Olmo Iturralde, Jesús G. Maestro, Juan José Lanz, José Antonio Expósito, Araceli Iravedra, María de los Ángeles Sanz Manzano y Antonio Orihuela. Sus publicaciones cubren, de una manera u otra, la poesía escrita en el continente americano, o, como en el

caso de Sanz Manzano editó y prologó *Isla de la simpatía*, un libro básico a partir de la estancia definitiva de Jiménez en Puerto Rico que, sin ser un cuaderno de versos, tiene algo de poesía en prosa y abundante prosa ensayística y aforística del gran autor. En igual sentido, otros estudiosos (Adela Codoñer Nácher en su monografía sobre los *Sonetos espirituales* y Soledad González Ródenas que editó *Poemas impersonales*) han publicado esfuerzos de mérito en años recientes que no han sido considerados en esta disertación por contribuir poco o nada al período estudiado pero que muestran la actividad que está ocurriendo en torno a la obra de Jiménez.

Tres ejemplos del buen estado de la investigación sobre esta poesía y la figura de su autor son la recopilación *Juan Ramón Jiménez y los borradores inéditos de sus archivos. Nuevas propuestas metodológicas* (2014), de Teresa Gómez Trueba sobre los libros que quedaron inéditos al morir el poeta; la segunda edición, después de más de 60 años, de *Juan Ramón Jiménez en su obra* (2007), del primer gran crítico juanramoniano, Enrique Díez-Canedo; y la última publicación hasta el momento, el ensayo histórico *Ecos de una voz. La amistad traicionada: Juan Ramón Jiménez y la generación del 27* (2021), de José Antonio Expósito. A los anteriores pueden agregarse, entre otros libros, títulos que hasta ese momento permanecían inéditos. Ampliaron notablemente en conocimiento de la toda la obra de Jiménez: *Libros de amor* (2007), con textos de la juventud; los dos tomos de *Conferencias* (2010 y 2012), que reúnen los ensayos escritos por Jiménez para ser leídos en público, mientras los ensayos para ser leídos en modo individual le generaban cierto rechazo; y *Vida. Días de mi vida*, volumen uno sobre un “proyecto inacabado” que contó con la reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y María de los Ángeles Sanz Manzano.

Hasta hoy, la aparición frecuente de la obra inédita o de libros que compilan textos dispersos en varias publicaciones, como *El ojo no visto del mundo. Antología de prosa y verso* (2016), no ha significado un cambio de enfoque en los estudios ni en los estudiosos. Predominan el seguimiento de los patrones de análisis que Jiménez dictó para el acercamiento de su obra. Las etapas por la propuesta se mantienen junto a enfoques y términos que proporcionan herramientas metodológicas que son comunes a la gran mayoría de la crítica. En años muy recientes empieza a crecer una crítica que desea acceder a las obras desde otros lugares. Esta investigación estaría dentro de tales intentos de visitar la obra juanramoniana con nuevas perspectivas y en áreas menos trabajadas.

### **Fundamentos teórico-metodológicos**

Este estudio de la poesía de Jiménez se basa en un grupo de nociones y estrategias. Por ejemplo, el título de la disertación llama la atención sobre dos de estos elementos: poesía y América. Poesía quiere decir, en primer lugar, obra lírica, intimista, por ser la que el autor cultivó. Aquí el enfoque teórico procede de De Aguiar e Silva, quien afirmó que la poesía lírica no pretende atrapar la realidad tal cual es sino “la profundización del propio yo” (*Teoría* 180). Y, en segundo lugar, cuando el término poesía no señala los textos, indica la vivencia de la belleza o experiencia poética previa a la escritura, y que sirve de impulso y guía a esta. Por su parte, América se refiere al continente americano, al hemisferio occidental, a las Américas, y no solo a los Estados Unidos de América, lugar privilegiado que vio cómo la obra de Juan Ramón se elevaba hasta su cumbre.

A lo largo de los capítulos de la disertación el poeta estudiado será nombrado de diversas formas. Se le llamará Jiménez, casi siempre para hablar de su trabajo literario. Será nombrado Juan Ramón para indicar la persona, el sujeto histórico. También se usarán

epítetos usuales en los estudios juanramonianos: el Mogueño, por ejemplo. Al nombrarle Andalúz Universal se empleará el nombre que él se adjudicó en la semblanza que sobre sí mismo escribió en su libro *Españoles de tres mundos*.

Uno de los conceptos centrales de la investigación es “sujeto poético”. Puesto que Jiménez escribió una lírica alrededor del yo, la definición del teórico polaco Janusz Slawinski ha servido para adentrarse en la obra. Era necesario una vía para separar la identidad del autor, responsable del texto, de la figura ficcional de su héroe que, dentro del texto, realiza, en su condición de alter ego, algunas de las hazañas más extraordinarias que conoció la literatura del siglo pasado. Como herramienta de analítica, hermenéutica y, por supuesto, de recepción, la noción de sujeto lírico o sujeto poético constituye una de las columnas del presente trabajo.

Tres términos interrelacionados y con significantes parecidos merecen explicarse antes de su aplicación. Poesía, poema y poética iluminan asuntos muy diferentes. La poesía, sobre todo en la cosmovisión de Jiménez que atraviesa la obra lírica y ensayística, apunta, en principio, a una moción interior del poeta, un sentimiento o experiencia que existe antes del texto, pero luego se concreta en el verso o la prosa del poema. Esto revela que subsiste la concepción clásica del griego *poiesis* (creación, Eseverri 549). Y poética es un término que ha tenido diversas definiciones, algunas de las cuales se utilizarán en la disertación. De momento, baste el pensamiento de Jean Cohen quien con sencillez explica la poética como ciencia del estilo poético, y a este como una especie de anomalía del lenguaje (4). Todos esos conceptos regresan constantemente en el estudio.

Los demás conceptos que participan del estudio atienden tópicos muy específicos y, por tanto, se abordan en sus ubicaciones respectivas.

En general, la disertación consiste en una indagación en la poesía escrita en América desde una perspectiva americana. De cierta manera esto es una inversión de la mirada habitual de la crítica que considera la poesía del exilio como una simple consecuencia. Al contrario, la perspectiva de este estudio presupone dividir en dos partes la obra lírica (período europeo y período americano), junto al criterio de que el período europeo sería el antecedente del período americano, el cual sería no solo el último sino el definitivo. Entonces, las aproximaciones al período europeo se llevan a cabo desde una lectura y un enfoque americano, así como el resto de los análisis.

El criterio metodológico es que, en general, el estudio de los textos no debe suplantarse por criterios externos que provienen de textos de crítica no escrita por Jiménez. La falta de una visión integral de la poesía estudiada impone una limitación que parcializa casi todos los enfoques críticos que carecen de una mirada de conjunto. Este criterio también repercute en el manejo de los escritos sobre poesía y poética del Mogueño. No obstante, la lógica de continuidad de su Obra en Marcha permite encontrar ideas propias de la vejez en el continente americano, redactadas durante los años de juventud en España. Por los motivos anteriores, resulta un tanto inexplicable que la poesía del exilio no tenga estudios comprensivos, o es explicable a partir de elementos que pertenecen a una metacrítica.

La crítica a la crítica en el caso de la obra de Jiménez partiría de una evidencia: igual que a la obra poética de Juan Ramón Jiménez nunca le han faltado admiradores entusiastas, la trayectoria en el exilio de su obra lírica ha despertado menos entusiasmo. O, al menos, ha tenido un entusiasmo reducido a dos títulos, sin dudas extraordinarios: “Espacio” y *Dios deseado y deseante. Animal de fondo*, a los cuales acompaña, a veces, *Romances de Coral Gables*. Los tres grandes textos de la última etapa en la escritura y la

biografía del creador han restado visibilidad a la totalidad de la obra americana y, paradójicamente, a su magnitud. La intención de ofrecer reconocimiento a la producción literaria de Jiménez en América, jerarquizando la excelencia de algunos textos, ha ensombrecido el conocimiento, sino el valor, de otros. Los libros *En el otro costado*, *Una colina meridiana* y *De ríos que se van* son obras a la altura de las anteriores, aunque en ellas no predominen los elementos de novedad y cambios formales que aparecen en los tres primeros títulos mencionados. Su relevancia, menos histórica que artística, no se debe tanto a su originalidad sino a la exploración metafísica de la belleza en regiones poéticas y geográficas diferentes.

Tal es la razón principal de la necesidad de hacer valoraciones integrales de la obra americana, como punto partida a la postergada valoración completa de la poesía. La presente disertación quiere llenar ese vacío. Además, intenta estimular otros y diferentes abordajes.

### **Razonamiento de la estructura**

La disertación aspira a ser un informe de la investigación. Su estructura está atravesada por el resultado real de un diseño que fue cambiando durante la progresión del estudio. La tesis propuesta se concentra en los tres capítulos. El primero realiza una presentación de toda la poesía de Jiménez en cuyo final se encuentra el tema en cuestión: la poesía escrita en América durante los años del exilio. El segundo capítulo emprende un análisis de ese tema diseccionando los discursos poéticos y extrayendo sus rasgos más característicos. El capítulo tercero es una consecuencia del segundo porque realiza un análisis sobre los mismos textos, pero con los objetivos de encontrar tanto la cosmovisión

artística del poeta en aquellos años como la fundamentación estética, es decir, el sustrato filosófico de la obra lírica.

De los dos objetivos el primero tiene muchas más posibilidades de conseguirse al estar directamente relacionados con los textos líricos. El segundo objetivo del tercer capítulo apenas puede presentarse en sus líneas principales debido a que depende del estudio minucioso de la prosa no poética del autor. Conferencias, cartas, ensayos, anotaciones, toda la obra aforística, diarios y los múltiples proyectos de libros a lo largo de toda la vida del autor. Pero era necesario atender, al menos de manera introductoria, su pensamiento estético puesto que reviste una importancia enorme en relación con su obra poética y la obra de otros autores sobre los cuales influyó su poesía y su poética. Es también un asunto crucial por considerarse a Jiménez, por incompreensión, un formalista, un parnasiano enajenado que solo se preocupó por satisfacerse con ensoñaciones y bellezas huera. A entender, el estudio de la poética juanramoniana es un tema relacionado con la poesía, aunque, de suyo, es también un tema independiente e inmenso que tendrá un estudio propio en futuras investigaciones.

## CAPÍTULO I

### LA POESÍA JUANRAMONIANA

El centro de la obra literaria de Juan Ramón Jiménez está en la poesía. El corpus lírico constituye la zona predominante y el género emblemático de esa literatura. De hecho, toda su obra podría resumirse en torno a la búsqueda constante de lo poético: una experiencia, una manifestación literaria, una esencia vislumbrada. Pero, específicamente, la escritura de poemas adoptó una espiral de trabajo febril, acaso interminable, que enlazó correcciones, reescrituras, versiones y nuevas correcciones hasta conseguir un ideal, también en constante reformulación. De esa manera, a través de cinco décadas, se forjó un corpus lírico divisible en etapas artísticas que avanzaron a la par de las etapas biográficas, igual que las transformaciones artísticas acompañaron los cambios personales e históricos.

#### I.1- Aproximación a un corpus poético

La riqueza del corpus poético juanramoniano es paradigmática en tanto refleja una vida casi por completo consagrada a la escritura lírica. En general, desde los primeros poemas hasta los últimos, su poesía acusa perfección formal en grado de exquisitez, depuración minuciosa del lenguaje, variedad de metros y estrofas, herencias de la lírica tradicional española, por una parte, y de la poesía francesa, inglesa y estadounidense, por la otra. El corpus también pone de manifiesto la relevancia de la prosa poética, la defensa a ultranza de la sencillez, la espontaneidad y la naturalidad. De forma paradójica, consiguió un discurso esencial que eludió la simpleza gestando textos en muchas ocasiones tremendamente elaborados. La complejidad del discurso lírico llegó hasta el punto de manifestar una voz enigmática en versos arduos. Excelentes ejemplos de lirismo complejo

están en *Diario de un poeta recién casado*, un libro al que el investigador norteamericano Michael P. Predmore calificó de enigmático.

Al principio, los poemas sensoriales y emotivos revelaron movimientos de una consciencia que pronto maduró, encontró la autenticidad. Tras ello, el discurso empezó un proceso de renovaciones frecuentes y complejas, se tornó preciso e impecable en su composición, conceptuoso en su expresión. Puso énfasis en los elementos autorreferenciales, a veces en la intimidad, y entronizó un poderoso yo poético que no debe confundirse con el yo del autor. La fuerza del yo poético juanramoniana es uno de los aspectos medulares tanto del corpus lírico específicamente como del canon completo de la obra. Por eso, el estudio del yo ha concentrado una significativa de la presente investigación.

Otro elemento básico del corpus lírico fue la concepción del poemario como una unidad expresiva superior al poema (Predmore 230), bajo criterios semejantes de depuración formal, e inmersa en la misma lógica de articulación orgánica y necesaria de todas sus partes o elementos. Es el caso de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Rimas*. Además, junto a la forma del poemario, Jiménez siempre cultivó la concepción de la antología. En esta modalidad, el libro de poesía acoge un conjunto de poemas procedentes de libros anteriores (*Poesías escogidas*) descubriendo ejes inusitados de interconexión. El poeta de Moguer atisbaba el principio de unidad en las antologías mediante un manojito de planteamientos diferentes: el período histórico-biográfico (*Tercera Antología Poética*), el rango de una sensibilidad propia de cierta época (*Segunda Antología Poética*), el registro alrededor de un principio estético dominante (*Canción*), un tema central (*Estío*), la

comprensión de un concepto entrevisto al cual los poemas contribuyen (*Belleza*), u otros postulados.

El poemario, en cuanto libro de poemas con una unidad interna procedente del origen y sentido de los textos, y la antología, libro de poemas de diferente procedencia bajo una unidad externa, establecieron principios opuestos de construcción. Jiménez creó libros mediante la separación o combinación de esos principios de los cuales supo obtener el máximo provecho discursivo. Pudo hacerlo sin restricciones durante sus años europeos, cuando disfrutaba de estabilidad económica y acceso cómodo a las editoriales. Lo hizo en América, limitado por las circunstancias del destierro que dificultaron sin impedir (gracias a las gestiones de Zenobia Camprubí) los procesos de escritura, preparación, edición, publicación y promoción de la obra. *Lírica de un Atlántida* prueba, sin necesidad de más ejemplos, hasta qué niveles de complejidad estructural evolucionó el arte de Jiménez en el exilio. No obstante, un número considerable de libros y poemas, concebidos a lo largo de su vida, quedaron inconclusos, en meros proyectos e inéditos, algunos listos para la imprenta, cuando al autor le llegó la hora de la muerte. Décadas después, muchos textos, líricos o no, en diferentes etapas de elaboración, permanecen sin publicar.

#### I.1.1- Etapas de la poesía juanramoniana

La poesía juanramoniana, a menudo, suele dividirse en tres etapas, según numerosas fuentes afirman que dispuso el escritor. Luego, casi toda la crítica ha decidido repetir el formato, y hoy ya es parte del canon. Un caso relevante es el de Aurora de Albornoz, quien tanto se esforzó en divulgar los trabajos del poeta. La investigadora, que se refirió en varias oportunidades a la división periódica, reveló en el “Estudio

preliminar” de *Nueva antología* una explicación, al parecer, recibida directamente en conversaciones con el autor:

En sus últimos años Juan Ramón solía reducir las épocas de su poesía a tres: a la primera la llamaba “sensitiva”; a la segunda “intelectual”; a la tercera, que yo sepa, no le daba un nombre concreto: solía referirse a ella como “época suficiente”, o “verdadera”. (25)

El escritor expuso también en sus poemas las complejidades contextuales de su producción literaria, la cronología implicada en la evolución poética, e incluso ofreció una cierta caracterización de cada etapa. Ningún ejemplo de autorreflexión y metadiscurso supera lo que aparece en “Vino, primero, pura”, un poema del libro *Eternidades* (1918), donde los tropos y el pensamiento ensayan en clave lírica. Este título emblemático de la segunda etapa y, en general, del corpus juanramoniano, discute, evocando una personificación alegórica de la poesía. Quizá semblanza de una dama, el misterioso ente femenino inspira imágenes sensuales sobre el curso de una vida en sucesión de épocas y transformaciones. Los símbolos y metáforas de uno de los pasajes más citados entre los textos del poeta exponen, de acuerdo con la interpretación establecida, el boato de la primera etapa lírica, el tránsito mediante una repentina austeridad de recursos y el arribo a la segunda etapa. Vale la pena reproducir el poema completo:

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

Luego se fue vistiendo

De no sé qué ropajes  
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,  
Fastuosa de tesoros...  
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!  
...Más se fue desnudando.  
Y yo le sonreía

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

Y se quitó la túnica,  
y apareció desnuda toda...  
¡Oh pasión de mi vida, poesía  
desnuda, mía para siempre! (*Libros 409*)

Al precisar las épocas propuestas en el poema, se descubre que, mediante la gracia genuina de una imagen general, el contenido de estos versos libres plantea tres momentos bien definidos, y no dos, en el desarrollo del lirismo propio. Leídas con rectitud, las seis estrofas, cargadas de una rima asonante e interna, narran el recorrido estético anterior a la estética depurada y conceptista que impone su punto de vista. El discurso, tan poético como metapoético, en la primera estrofa identifica una etapa de sencillez, de inocencia próxima

al Romanticismo, mientras en la segunda estrofa infiere el comienzo de una transformación hacia el enriquecimiento del lenguaje. Un poeta que negó ante Ricardo Gullón ser un modernista (*Conversaciones* 91), acusó en la tercera estrofa la magnificencia de una etapa segunda que desborda en recursos topológicos a la manera del Modernismo, pero cuyo agotamiento impulsa otro cambio al cual alude la brevedad de la cuarta estrofa. En la quinta estrofa se canta el regreso de la inocencia, que se consuma en la sexta estrofa cuando el poema celebra haber llegado a una tercera etapa caracterizada por la desnudez vanguardista de la poesía pura, descrita en los términos amorosos de una “pasión” de su vida, una obtención suya “para siempre”.

Los símbolos utilizados en el discurso sugieren un triunfo total en el fin de la historia. Sin embargo, hoy se conoce que, siendo aquella una cumbre indiscutible, no fue insuperable. Desconocía el joven poeta que su historia de amor era mucho más larga, y esa ganancia era solo un punto intermedio hacia otras transformaciones y conquistas. Décadas después, convertido en el poeta anciano que en Puerto Rico preparaba su ambicioso proyecto *Vida*, razonó otra división para su obra: “romántica y sentimental, espiritual, ideal” (672). Mantuvo los tres períodos, se acercó a la estructura de *Voces de mi copla* e incorporó una nomenclatura consciente de la importancia de la obra escrita en América.

El hecho de que una triple división conviene mejor a la trayectoria del escritor que a la trayectoria de la escritura, no ha impedido su uso por parte de la mayoría de la crítica especializada. Los tres grandes momentos favorecen la comprensión de una obra proteica y multiforme mientras explican poco sobre las transformaciones estéticas. Es lo que propone la página web del Instituto Cervantes: Etapa Sensitiva (1898-1915), Etapa Intelectual (1916-1936) y Etapa Verdadera (1937-1958). La etapa inicial reconoce una

poesía sensual y emotiva, deudora de Bécquer, Darío y la poesía francesa en lo principal. El segundo período, al cual el poeta consideró su primer gran momento lírico, inauguró una experimentación que se extendió hasta el tercer período a través de la poesía pura, en consonancia con fenómenos semejantes en la lírica de T. S. Eliot, Ezra Pound, R. M. Rilke, W. B. Yeats y Paul Valery. La última etapa, a menudo considerada metafísica, reunió la poesía escrita en América, continuidad, esplendor y colofón de un esfuerzo artístico sostenido durante décadas.

Ciertamente, esta división conserva algo de prestigio y utilidad pese a que no toma en cuenta que los períodos y sus poéticas se entremezclan en la obra de Jiménez produciendo una fascinante “inactualidad” (Garfías 15), que en los “borradores silvestres” (Garfías 15) o los primeros cuadernos desde 1900 hasta 1913 conviven el neorromanticismo y el posmodernismo ante la persistencia del simbolismo, que el autor español dejó de escribir en 1954, y que la crítica especializada necesita nuevas perspectivas de comprensión y demarcaciones más pertinentes. Los estudios juanramonianos han procurado ofrecer respuestas a este aspecto mediante otras particiones, lo que no ha evitado que el asunto de las etapas en el corpus poético de Juan Ramón Jiménez sea una cuestión pendiente.

Por una parte, el debate anterior no afectaría el inicio sino el final de una investigación sobre la poesía escrita en América pues los años del exilio constituyeron una etapa autónoma después de un corte tan dramático en la vida y la obra del autor. Por otra parte, el presente estudio se basa en la propuesta de Antonio Sánchez Barbudo, según la cual la poesía de Jiménez atravesó cuatro etapas al descubrir dos momentos en la época americana. Sánchez Barbudo defendió la existencia de una primera etapa (1898-1915), una

segunda (1916-1936), la tercera (1937-1948) y una cuarta etapa (1949-1958). La tercera etapa fue un período de contradicciones y hallazgos que propició la poesía en “el exilio y el encuentro con el dios deseado de lo bello” (Sánchez 77). La cuarta etapa mezcló las pasiones de la tercera y la gravedad de “los últimos años”: “Un momento que no sería ya de puro entusiasmo, pero tampoco mera nostalgia” (Sánchez 110). Al final, bajo esta propuesta, la poesía del exilio encuentra un marco idóneo para indagar en las especificidades del período americano, en su propio proceso evolutivo ampliando la validación de recorrido estético de toda la obra juanramoniana, cuya acumulación de transformaciones condujo, quizás al final, a la verdadera cumbre de la Obra en Marcha.

## I.2- La poesía escrita en Europa

Juan Ramón Jiménez concibió 27 poemarios en Europa. Además, avanzó en la preparación de otro cuaderno de versos, varios libros de prosas, así como numerosos textos líricos dispersos en publicaciones de varios países. La obra europea fue elaborada fundamentalmente en España, y una parte en los Estados Unidos y Francia. Casi todos los poemarios se publicaron en editoriales madrileñas. Desde 1896, afirma Javier Blasco, con la publicación de la prosa “Andén” en *El Programa* (Biografía 104), hasta la antología “*Canción* en 1936, pocas semanas antes de que estalle la guerra civil” (Biografía 308) pasaron 40 años de un trayecto donde la poesía juanramoniana recorrió las etapas Sensorial e Intelectual.

Fueron décadas de un rápido florecimiento lírico. Facilitó la maduración literaria, no solo el talento excepcional, sino una ampliación fabulosa de las técnicas de escritura y la sensibilidad estética, ambas, fruto de ingentes lecturas y de un ejercicio de composición literaria seguramente fervoroso. A través de los años de formación, a fines del siglo XIX y

principios del siglo XX, la interrelación de las corrientes artísticas ya mencionadas se plasmó en una aventura poética, a partir de lo leído, lo vivido y lo imaginario. El nacimiento de la voz poética juanramoniana, sin dudas, se convirtió en un gran acontecimiento que desbordó la obra de Jiménez y alcanzó una parte significativa de la poesía en lengua castellana. Del impacto dan testimonio los “borradores silvestres”, los libros posteriores que el Moguereño escribió hasta la década del 20 y una amplia tendencia literaria (podría nombrarse, juanramonismo), algo más que alguna influencia en la obra de ciertos autores, e incluso, sobre grupos de poetas en varios países hispanohablantes.

La Generación del 27 en España, el Piedracielismo colombiano, el Grupo Los Contemporáneos en México y Orígenes en Cuba, entre otros, fueron, a la vez, el detonante de un acontecimiento mayor hacia el interior de sus respectivos países. Influidos por un tipo de poesía y sensibilidad que Jiménez cultivó durante la etapa europea, ocurrió, poco a poco, una renovación en la lírica hispánica. Sin obviar la interacción con las tendencias de la vanguardia histórica, es imposible desconocer que el eje de aquel fenómeno cultural estuvo en la poesía pura.

De acuerdo con *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, la poesía pura nació de una doctrina derivada de Edgar Allan Poe, los trabajos creativos y ensayísticos de Charles Baudelaire, Stephan Mallarmé y Paul Valéry, a los cuales contestaron las aportaciones teóricas del sacerdote católico Henri Bremond (1907). Es decir, la línea francesa que va de la poesía moderna de Baudelaire (Friedrich 47) al simbolismo de Valéry desarrolló la nueva concepción que tanto conmovió a Jiménez. Pues el lírico español comprendió, también experimentó, la necesidad de alcanzar una sencillez esencial mediante el despojamiento retórico que buscó anular las impurezas verbales donde

la poesía se disuelve. Y asumió el esencialismo donde el lirismo y lo musical se reencuentran, según predicó Bremond: “Poesía y música son la misma cosa” (20). Estos ideales integraron la quimera personal de Jiménez basada en un principio de lo puro que “is equivalent to absolute, on the analogic on absolute music, i.e. structuring of sound without ostensible semantic content” (*Princeton Encyclopedia* 1007). Luego, en Europa y América, el principio lírico de la pureza mutó hacia formas complejas de sofisticación conceptual, siempre dentro de la relación entre la poesía y la música.

La concepción de una lírica desnuda o pura adoptó sucesivas formaciones en el transcurso de una proeza artística, impresionante en varios sentidos, que Predmore denominó “aventura espiritual” (24-25). El poeta profundizó los enfoques idealistas, cuasi místicos, metafísicos, en función de distinguir variables de un discurso lírico comprometido con la exploración del intimismo, de la espiritualidad. En paralelo, progresó un correlato, a ratos una leyenda en torno a la figura ilusoria de Juan Ramón, un poeta enajenado en estado puro, cuya inusual, a veces incómoda, celebridad persiste hasta hoy.

#### I.2.1- Un poeta en la Generación del 14

El derrotero poético de Jiménez en el continente europeo pertenece a la Edad de Plata, una etapa de la cultura española comparable al icónico Siglo de Oro. Aunque algunos estudiosos la ubican desde mediados del siglo XIX y otros a principios del XX, la mayoría coincide en que terminó a inicios de la Guerra Civil Española (Urrutia 1). La diferencia de criterios históricos gira alrededor del comienzo del período que podría remontarse al surgimiento de la Generación de 1868, convirtiendo a Benito Pérez Galdós y Gustavo Adolfo Bécquer en las columnas del “pórtico” de la edad plateada (Urrutia 8). En las décadas posteriores vinieron las llamadas Generaciones de 1883, del 98, del 27 y la

Generación del 14 (Urrutia 9), donde Jiménez, heredero de Bécquer, fue uno de sus principales representantes junto a José Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio D'Ors, Gregorio Marañón, Gabriel Miró, entre otros.

Entonces, quedaría fuera de discusión que las generaciones del 98, del 14 y del 27 forman el núcleo de la Edad de Plata. A lo que habría que agregar que Juan Ramón fue el escritor privilegiado de esa Edad porque jugó un papel de conexión debido a sus vínculos estrechos con escritores de las tres agrupaciones. Respecto a los escritores del 98, fue cercano a Antonio Machado, el lírico por excelencia de su generación, y con el cual muchos le comparan, como hizo Francisco Umbral sobre la descripción modernista del autor castellano: un “poeta sencillo, natural, directo” (56), que Jiménez valoró, y como el cual quiso y llegó a ser. Además, recibió influencias de Miguel de Unamuno, quien dejó una huella indeleble en el joven poeta andaluz que le admiró hasta convertirse él también en “un místico sin dios” (Umbral 36).

Respecto a los lazos de Juan Ramón con la Generación del 27 sobreabundan las contradicciones. Es muy conocido, por una parte, el magisterio general y, por otra, la amistad específica que dispensó a Gerardo Diego, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Rafael Alberti. Tampoco se ignora la posterior animadversión hacia Jorge Guillén, Pedro Salinas o Vicente Aleixandre. A los dos primeros los calificó de “poetas profesores” (Expósito 375) después de un tiempo de tensiones. Con los tres mantuvo polémicas públicas y réplicas, a la vez, dolorosas e ingeniosas. Entre las que tuvieron repercusión internacional, una con Aleixandre causó la escisión y desaparición de la revista *Orígenes* (Expósito 376-378).

Tampoco faltaron estrechas relaciones con miembros de su generación literaria. El enlace principal fueron las características de los intelectuales del 14 que recorren la obra juanramoniana. Víctor García de la Concha sintetiza las de mayor relevancia: creció en el período entre las guerras mundiales, se diferenció u opuso en actitud a la lírica de la Generación del 98, mantuvo una tendencia hacia la acción programática, abandonó el lamento y la denuncia, prestó atención a los adelantos científicos, se interesó en la reconstrucción de España. Además, la perspectiva generacional mostró preocupación por las transformaciones sociales, atendió la relación de las minorías con las mayorías, alentó una cultura “vitalista”, la formación estética como un medio para la transformación moral de las personas, e invocó la “operatividad” de la literatura y de la poesía en la vida pública (7-13). La larga carrera literaria del Premio Nobel 1956, al menos en un momento o en uno de sus libros, ya sea en forma paradójica o asertiva, refrendó cada uno de los elementos de la enumeración anterior.

Al mismo tiempo, la obra de Jiménez, centrada en la poesía, es una rareza dentro de la Generación del 14 pues sus autores se entregaron a la escritura ensayística. Además, la literatura del poeta desplegó una ruta personalísima que no puede ni debe reducirse a las vaguedades de una generación literaria ni su calidad depende de haberse adscrito a ciertas fórmulas escolares. Su calidad y nombradía fueron el resultado de una consagración precoz, íntima, completa, casi sacerdotal, a la escritura poética como pocas veces se ha visto en la historia; no se debió a su inscripción en un movimiento intelectual.

Muy por el contrario, el autor de Moguer careció de una naturaleza gregaria, huyó de los homenajes propios o ajenos, veneró el silencio, la reflexión y la privacidad. Defendió celosamente su individualidad personal y creativa poniendo un fervor que, en ciertos

momentos, derivó en aislamiento o un ensimismamiento peligroso para su salud, agravado bajo las condiciones del exilio. El aislamiento voluntario, que ejerció más en Europa que en América, estampó la imagen errónea de un escritor elitista, encerrado en su torre madrileña de marfil. Es prudente consignar el volumen y la calidad de los títulos escritos por Jiménez durante el relativo encierro de su estancia en Madrid: 15 monografías formidables, repletas de la poesía más exquisita e influyente de su tiempo.

### I.2.2- Etapa Sensorial

Los primeros 40 años de la creación lírica de Jiménez unieron el descubrimiento de la vocación artística, el discernimiento de una voz propia en la poesía y la entrega plena a su creación. Después vinieron la gestión de las influencias y la depuración del estilo. Poco a poco, el poeta y su obra arribaron a una madurez temprana, atizada por numerosos sucesos y accidentes personales e históricos. La educación religiosa en una escuela jesuita, la muerte del padre, el encuentro con Darío, el viaje a Estados Unidos, el matrimonio con Zenobia, los albores e inicio de la Guerra Civil conectan con resortes permanentes en toda su obra lírica: la muerte, el amor, la naturaleza, el mar, la idea de Dios, la belleza. G. G. Brown señaló la presencia de una fuerza lírica capaz de explorar y cohesionar esos ámbitos de la belleza desde los primeros libros:

Pocos poetas han obtenido una poesía tan hermosa como la de Juan Ramón a partir de la tristeza de contemplar las cosas vivas como cosas destinadas a morir, o de la melancolía de los comienzos bellos y esperanzados -primavera, amanecer, capullos de flores- que conocerán muy pronto su fin. (128)

Pero durante la Etapa Sensitiva predominó una belleza sombría y la obsesión por la muerte que se había anclado en la psique del poeta, tras la muerte de su padre en 1900,

para no abandonarlo nunca. Por el contrario, aumentó en forma de neurosis con el paso de los años. De aquella fecha son los poemarios *Ninfeas* y *Almas de violeta*, nacidos, según Blasco, de la división de *Nubes* (“Biografía” 117), con versos transidos de un “sentimentalismo adolescente” (Brown, 127), que provocó el rechazo de cierta crítica y del escritor que quiso desentenderse de esos poemarios y del resto de los “borradores silvestres”. Gracias a la falta de éxito de las gestiones destructoras de Juan Ramón, sabemos que *Ninfeas*, después del poema “Atrio”, con el cual Rubén Darío prologó el libro, viene el poema “Ofertorio” que sugiere el inicio de una declaración de principios: “De mi sangre se nutrieron las estrofas de estos cantos” (*Primeros libros* 1465). Esta declaración hipotética podría concluir con tres versos de “Salvadoras”, último poema de *Almas de violeta*, que esbozan una incipiente, quizá ingenua, confesión de una técnica poética cercana al Romanticismo:

yo no codicio alegrías,  
yo gozo cuando estoy triste,  
es mi llanto blanca dicha  
que me embriaga de dulzuras,  
de gratas melancolías... (*Primeros libros* 1539)

Agrada percibir la temprana conciencia estética. en la lectura sucesiva de los libros apreciar la pronta evolución formativa de jovencísimo escritor de provincias. Su enorme talento permite verificar el crecimiento de una mirada personal y una inteligencia expresiva a la altura del tercer cuaderno, *Rimas* (1902). A diferencia de los dos anteriores, el poeta abre con versos tristes, todavía cursis, pero que transparentan serenidad, sinceridad, e

implican una apertura al mundo, a otras personas, articulando el texto con un dialogismo traspasado por el dolor:

Goza, me dicen todos, de la vida;  
tu mañana está lleno de frescor;  
golpea la inquietud de tu alma herida  
con la lira de flores del amor.

— He arrancado a mi fe su flor temprana  
con la mano de hielo del pesar;  
¿para qué he de reír por la mañana,  
si sé que por la tarde he de llorar? (*Primeros libros* 71)

En otro sentido, el primer período de Jiménez coincidió con una época de aventuras amorosas y dificultades psicológicas que encontró en la melancolía, la plasticidad y en la musicalidad sus principales recursos estilísticos. A través de esos 16 años, mezclándose las actitudes románticas y modernistas, se acumularon una sucesión de textos que no ahorraron evocaciones exóticas ni rasgos tradicionales de la poesía hispana. *Arias tristes* (1903), *Baladas de primavera* (1910), *Pastorales* (1911), *Poemas mágicos y dolientes* (1911) y las *Elegías Puras, Intermedias y Lamentables* (1908, 1909, 1910, respectivamente), entre varios más, son libros que muestran la actualización de una tradición poética abocada a la modernidad que en ciertos ambientes artísticos y científicos se antoja efervescente.

El título principal de la primera etapa no es un texto lírico. Es *Platero y yo* (1914), la pieza narrativa que dio fama internacional a Jiménez. Incluso, pese a la cantidad de connotaciones líricas y amplitud de los temas, la obra se inclina hacia el público infantil, o

así suele leerse. Publicado en versión definitiva en 1917, el libro se ha erigido hasta hoy en material de estudio literario para niños en muchas escuelas de Hispanoamérica. La prosa lírica y narrativa sobre el burro de suave pelaje, cariñoso, encantador, conserva un aire modernista en la evocación de lo extraordinario, sus metáforas sensoriales y los ambientes coloridos de un Moguer de ensueño. A la par de estos afanes estelares, aparece el gozo juvenil de la existencia, la pesadumbre de la muerte aliviada por los fulgores de la inmortalidad. Al final de la primera etapa, Jiménez, dueño de un lenguaje sofisticado, echó mano a la evocación y a la simbolización para sugerir en el capítulo CXXXII el viaje del burro hacia la eternidad: “Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores” (163).

Hacia el final de la Etapa Sensitiva cede la visión juanramoniana del Modernismo que todavía es evidente en *Platero y yo*. Se aquietan los aires románticos de una lírica “de sentimientos, sensaciones, estados íntimos de conciencia” (Gaos 36) por lo que “Juan Ramón va llegando, múltiple y solo, a su propia pureza” (Garfias 59). Aparece un lirismo sereno y meditativo que transparenta la madurez de los *Sonetos espirituales* (1917), escrito años antes de su publicación, y de *Estío* (1916). La novedad del último libro trajo poemas cuyo conceptismo contrasta con lo que Jiménez había estado ofreciendo:

Cuando ella se ha ido  
es cuando yo la miro,  
Luego, cuando ella viene,  
ella desaparece. (*Libros* 106)

Cuando el citado poema “24” pone en duda lo que es irse, mirar, venir o desaparecer, demuestra el cambio espiritual, gnoseológico y retórico que está sucediendo.

Sobre la importancia de este proceso, declara Aurora de Albornoz: “*Estío* sería casi un milagro: desnudez, palabra precisa, poema breve, sencillez, por fin lograda” (“Estudio” 49). Mientras, María Estela Harretche señala el giro conceptual en este cuaderno donde “las metáforas e imágenes son, verdaderamente, «coberturas de conceptos»” (6) que anuncian el inicio de la poesía pura en la obra juanramoniana: “Esta nueva concepción constructiva es lo que hace de *Estío* un libro de transición” (5). Ha comenzado el tránsito desde lo sensitivo hacia lo intelectual.

### I.2.3- Etapa Intelectual

Esta segunda etapa de la obra de Jiménez corresponde a la vida de un hombre adulto que en 1916 se desposó en Nueva York, donde vivía la familia de su esposa, de origen puertorriqueño, y donde ella había crecido y estudiado. La crítica, siguiendo el criterio de Jiménez, ha determinado que el libro nacido de esos acontecimientos inauguró una nueva época. Fue *Diario de un poeta recién casado* (1917), una suerte de bitácora lírica de un viaje físico y espiritual, de ida y vuelta desde Madrid hasta Madrid. La travesía por regiones de España, el periplo en barco hacia los Estados Unidos, la estancia en la ciudad y sus alrededores, y el regreso a través de las mismas ciudades españolas estructuran un libro hermoso, impecable si los hay.

Predmore lo alabó de forma concluyente: “El *Diario de un poeta recién casado* es una de las obras más sutilmente entretejidas y cuidadosamente organizadas de la poesía moderna” (224). Y Juan Ramón Jiménez lo defendió pletórico de entusiasmo, según dio a conocer Ricardo Gullón: “Lo creo mi mejor libro” (*Conversaciones* 92). Luego, aludió al “movimiento del verso, la sintaxis poética”, antes de entrar en el asunto de la trascendencia,

una de sus preocupaciones recurrentes: “Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española. Tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe” (*Conversaciones* 92-93).

Acierta el poeta en el examen de su propio trabajo. La belleza del *Diario* tributa a un orden simbólico, sistémico. Su novedad coordina la precisión verbal, conceptual y emocional con la que el autor notifica, en clave de poesía pura, su contemplación de un mundo nuevo. La complejidad del libro compromete todos los planos de la composición. El resultado fue un poemario modélico que recoge el primer encuentro de la sensibilidad juanramoniana con América. Todo lo anterior justifica un tratamiento más detenido en el próximo epígrafe.

La “poesía desnuda” o pura, que se materializó en ese libro, representó un paradigma estilístico que marcó el rumbo de la obra futura. En el transcurso de los siguientes 19 años ese modelo de creación fue desarrollado. A continuación, nacieron *Eternidades* (1917), *Piedra y cielo* (1918), *Segunda antología poética* (1922), *Poesía* (1917-1923), *Belleza* (1918-1923), *Poesía* (1923) y *Canción* (1935). Estos libros coinciden en la escritura austera, el abandono de artificios retóricos, la anulación de las intenciones decorativas y la meta de alcanzar una poesía concreta, concisa, completa, honda, de verso libre, de largo aliento humanista, con implicaciones filosóficas. La poética de la pureza condicionó el despegue hacia una mezcla de registros pocas veces vistos en la literatura en lengua española. Brown lo notó y enfocó la doble transición de la Etapa Intelectual en cuanto período intermedio entre registros poéticos prácticamente opuestos:

Esta poesía desnuda, como él la llamaba, más libre en la forma y más epigramática que su obra anterior —como si ahora temiese que los esquemas

métricos, la rima y la asonancia pudieran distraer la atención del impacto que el poema ha de causar en el intelecto— sigue un camino sorprendentemente místico y que asciende hasta el éxtasis final, confiando cada vez más en los triunfos sucesivos del autodescubrimiento. (131)

En el fondo, se trata de un gesto vanguardista. El esencialismo juanramoniano propio de la poesía pura significó otro aporte paradójico de Jiménez. Convenció al aportar una forma canónica dentro de la poesía española. Estremeció usando versos escuetos, mínimas adjetivaciones, discursos atravesados por múltiples corrientes de pensamiento. Expuso una impronta austera que tomó de la lírica estadounidense y lo confesó a Gullón: Dickinson, Emerson, Lowell (89). Adoptó una atmósfera de sencillez trascendente, metafísica, e inició un acervo ontológico que prosperó en la tercera etapa. Asimismo, en el poema “Nube”, de *Piedra y cielo* (1918), un poemario de gran belleza como antesala de las antologías *Poesía y Belleza*, la trascendencia brota del símbolo, la prosopopeya, la vocación trascendente del sujeto poético:

Lo que yo te veo, cielo,  
Eso es el misterio;  
lo que está de tu otro lado,  
soy yo aquí, soñando. (*Libros 725*)

Al concluir este poemario, Jiménez entró en un nuevo periodo de cambio poético. Mientras, fue publicando las antologías mencionadas. A mediados de los años 30, al cabo de sus 54 años de vida, Jiménez se había convertido en un autor de referencia nacional e internacional. Estaba en un momento de abundante creatividad. España, Europa y las Américas reconocían que la importancia de su obra a pesar del rechazo que su personalidad

generaba en algunos. El discípulo directo de Rubén Darío a principios del siglo XX, tres décadas después era considerado un maestro en diferentes países de lengua castellana. Pocos dudaban que el escritor se encontraba en el esplendor de su actividad, que quizá lo que en aquel instante decía y escribía podía ser el antecedente de una gran obra posterior. Entonces llegó la Guerra Civil y su vida se desvaneció.

En el momento de exilio, estaba elaborando los textos que luego integraron *La estación total* y *Voces de mi copla*. Ambos poemarios vieron la luz en América. Analizados un siglo después, estos, junto al *Diario de un poeta recién casado*, constituyen hitos de un devenir histórico. Los primeros títulos marcaron la transición de la Etapa Intelectual, en la parte europea, a la Etapa Verdadera en la parte americana. El otro título, sin dudas, debe considerarse, por razones estilísticas e históricas, un antecedente de la poesía metafísica del exilio.

### I.2.3- *Diario de un poeta recién casado*

Juan Ramón y Zenobia se casaron en la iglesia Saint Stephen, de Nueva York, el 2 de marzo de 1916. El acontecimiento fue un parteaguas en la biografía del poeta, en la trayectoria de su obra y en la historia literaria. Otros acontecimientos culturales en Hispanoamérica iban a depender de aquel suceso anecdótico. La consecuencia inmediata fue la aparición del *Diario de un poeta recién casado*, libro fundacional de una nueva época en las letras hispánicas cuyas repercusiones indirectas llegan hasta la actualidad. Las consecuencias menos evidentes fueron una renovación literaria internacional a partir de la “poesía desnuda”, el surgimiento de la Etapa Intelectual y, lo principal en este análisis, el encuentro iniciático del poeta con la realidad estadounidense. Cuanto escribió desde la llegada a Nueva York fue producto de desafíos existenciales, geográficos y socioculturales,

además del cambio de estatus del cual quiso dejar evidencia en el título del poemario. Además de la poesía, cambiaba el estado civil y emocional del enamorado impertérrito que había sido. El poeta estaba profundamente enamorado.

La novedad del entorno americano, el redescubrimiento de la belleza, provocaron mutaciones estilísticas, innovaciones técnicas. Irrumpió la prosa disputando el protagonismo de los versos sin rima ni métrica. El vocabulario poético se extendió asimilando sustantivos impensables en la pluma del refinado esteticista (teléfono, bancos, escaparates, cigarrillo, taxis, aeroplano, ómnibus, tranvías); un preámbulo para acceder a lugares que suenan exóticos en la prosa castiza (Boston, New York, New Jersey, Spoon River, Broadway), evocar a escritores norteamericanos que a partir de esos años —y más durante los años del exilio— estremecieron en la poética del español (Poe, Whitman, Dickinson, Twain), frases y expresiones en inglés que forman títulos (“Physical Culture”) o se integran suplantando la escritura castiza por una suerte de pastiche lingüístico:

Después de un bosque oscuro y hondo, un poco falso, como los poetas de New England -Longfellow, Lowell, Bryant, Aldrich- el despejado cielo verde. Sin árboles. Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja. Pintura solo. Casi una poesía de Amy Lowell: ¡who shall declare the joy of the running!... (127-128)

Empero, la renovación de fondo ocurrió en la estructura del texto, en el estilo y en la articulación de los símbolos. *Diario* fascina la estructura de crónica de viajes. Al libro lo componen una serie variada de poemas, anotaciones cronológicas con una resonancia lírica, discursos narrativos, descriptivos, reflexivos e informativos. Prevalen las elucubraciones poéticas bajo el orden de los desplazamientos y las visitaciones que son

exploraciones y descubrimientos divididos en 243 textos, agrupados en 6 partes: Hacia el mar, En el mar, América del Noreste, Mar de vuelta, España y Recuerdos de la América del Noreste.

Muchos de los textos conservan fecha de confección y lugar, otros, no, pero todos tiene el hálito de referirse a un momento y lugar específicos. Como si se tratara del alma fulgurante del poeta, el entusiasmo consigue sostener el vuelo poético casi verso a verso, párrafo a párrafo. No menos ocurre en las expresiones en prosa, aparentemente desasidas de lirismo, que, sin embargo, retienen una tensión ética frente a lo anti-estético, la rareza del gesto documental, la confesión sin ambages, un lirismo dudoso que anuncia, sin saberlo, la futura escritura del exilio:

Creí siempre que en New York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como este, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo Madrileño, a pesar de estar en un piso 15, casi a la altura del Parnaso. (260)

El estilo recto, seco y directo apenas guarda relación, por ejemplo, con las maneras barrocas de *Laberinto* (1913), solo un poco anteriores. Las palabras en el *Diario* caen como objetos, sensaciones que apenas necesitan adjetivación:

Como la brisa, eres  
del que te huele;  
vivirás tantas veces  
como la muerte. (141)

Como se ha visto, a veces el pensamiento se impone con exquisitez lírica, a veces con prosaísmo dejando una estela de verosimilitud y autenticidad que causó notable

impacto en los lectores de principios del siglo XX. Hoy continúa impresionando la sencillez pícaro de “Rectificación con el sol”, escrito el 21 de mayo en Washington: “No hay nada de lo dicho anoche. ¡Qué desayuno! Era la ignorancia, doble noche, ¡cómo siempre!” (182). Lo que tampoco evita que emerja el poeta modernista que Jiménez nunca dejó de ser, aunque lo negara: “Amor, rosa encendida / ¡bien tardaste en abrirte!” (98). La reaparición del tema de la muerte en la veneración del recuerdo de Darío, fallecido un mes antes, convirtió la pieza necrológica en una celebración de la grandeza del bardo que acaba de entrar en la eternidad:

Lo que él, frenético, cantara,  
está, cual todo el cielo,  
en todas partes. Todo lo hizo  
fronda bella su lira. Por doquiera  
que entraba, verdecía  
la maravilla eterna  
de todas las edades. (121)

Y, a pesar de todo lo anterior, podrían ser los símbolos el elemento descollante del libro. Asociados por lo regular al amor hacia la esposa y al éxtasis del alma ante el misterio de la existencia, se erigen en mónadas de un conocimiento oculto. Son simbologías recurrentes en el texto: el cielo, la noche, el niño, el crepúsculo, la nube, la sombra, el amanecer. Su recurrencia forma parte de un tejido de imágenes, metáforas y significaciones interdependientes. Los símbolos no representan para sí mismos ni en sí mismos. Funcionan a la manera de significantes separados de sus significados y, por ende, les urge la articulación sistémica para que se produzcan el sentido y el conocimiento. Promueven un

discurso de complejidad hermenéutica al cual Predmore calificó de “poesía hermética” (227).

Al mismo tiempo, la afirmación de este estudioso presupone dos condiciones. La existencia de un público lector “al menos, entre una élite” (227) iniciada en los senderos del lirismo juanramoniano, adoptó en varias dedicatorias de sus libros el nombre de “inmensa minoría” que era una alusión a la gente “sencilla, fuerte y fina” (*Vida* 535). Y la existencia de un doble discurso, el esotérico (la poesía) y el exotérico (el poema), que Jiménez puso en enfrentamiento hermenéutico. El lugar del lector ante el texto y la interpretación, o la dualidad de lo íntimo y lo público, de lo secreto y lo revelado, son factores que emergieron de la urdimbre esencial del *Diario* e incidieron en las manifestaciones de la poesía esencialista del exilio.

En un grado superior, la presencia del mar (objeto, sujeto, símbolo, alegoría) domina el poemario al mismo nivel que la mujer amada. La trascendencia del mar se debe a dos factores novedosos. El poeta, que vivió 20 años cerca del Mar Mediterráneo, en Moguer, quedó conmovido por la sensación de inmensidad y totalidad que el Océano Atlántico le produjo: “El mar sale del mar y me hace claro” (198). Tiempo después, desde 1936, el mar va a ser uno de los detonantes de la poesía juanramoniana en América, conduciendo a experiencias misticismo lírico y sublimidad. Un antecedente explícito está en el poema “CLXIV”: “¡Oh, mar, cielo rebelde / caído de los cielos!” (200). El hallazgo de la prosopopeya, la ubicuidad, convierten el mar (el océano), en una cantidad humanizada, divinizada en un sentido mitológico, o una alegoría filosófica de la totalidad en el Ser:

¡Desnudo ya, sin nada

más que su agua sin nada!

¡Nada ya más!

Este es el mar.

¡Este era el mar, oh amor desnudo! (196)

El aporte del *Diario de un poeta recién casado*, en relación con la poesía de la tercera etapa, pasa por entender el sentido de la desnudez y la pureza. Representó un cambio radical de perspectiva en la poesía. Dejó de estar pendiente de las cosas creadas para atender no solo la belleza de las cosas creadas sino a quien las crea. El resto de los factores señalados se limitaron a ejecutar un discurso dentro del rumbo al cual apuntó la nueva cosmovisión. Fue un giro absoluto de poesía y de poética, un tipo de renacimiento que transformó la representación del mundo como creación de un texto lírico en una recreación lírica del mundo.

### I.3- La poesía del tránsito

*Voces de mi copla* y *La estación total* constituyen la unión natural de la poesía escrita en Europa y la lírica concebida en América. Están revestidas de una considerable importancia artística y documental pues son obras muy cuidadas y coherentes en sus formas de monografías unitarias y no parecen colecciones de textos. En ese aspecto, siguen los pasos de *Piedra y cielo*, el último poemario de Jiménez dado a conocer con esta característica. Algunos de los poemas que los integran, estuvieron en proceso de elaboración desde 1932 y parece que los libros ya estaban listos en 1936. De hecho, algunos poemas que fueron publicados antes, como era la costumbre del poeta. Por ejemplo, la

antología *Canción*, último libro suyo salido de imprenta antes de abandonar España, contiene poemas que al cabo de unos años reaparecieron en editoriales mexicanas.

El agravante de la situación fue la salida abrupta de España que tuvieron Juan Ramón y Zenobia. Preparado con la premura de las circunstancias, el viaje condicionó el curso de las publicaciones. La continuación de la obra poética, además, estuvo condicionada por el exilio. El escritor tuvo que dejar numerosos documentos en su piso de Madrid, que nunca recuperó. Y los materiales preparados para ser publicados en fecha cercana tuvieron que aguardar una década.

La obra siempre en marcha de Juan Ramón Jiménez no se detuvo. El proceso de cambios técnicos y estéticos que se constata en sus libros españoles de las décadas del 20 y del 30, continuó en el exilio de una manera incierta. *Voces de mi copla* (1945) y *La estación total* (1946) figuran a la cabeza de un grupo de proyectos que también sufrieron las transformaciones del exilio. Tal vez el mejor desarrollado fue *Espanoles de tres mundos*, libro apasionante y polémico formado por semblanzas lírico-críticas sobre numerosos autores hispanohablantes. Los tres volúmenes son una muestra de la transición literaria que sucedió en el lado occidental del océano Atlántico.

Sin embargo, los cuadernos de poesía dan un testimonio específico de las transformaciones artísticas al interno de la lírica juanramoniana antes de abandonar Europa, y, quizá, las transformaciones de los primeros años en América. A la vez, hay pocas dudas sobre el hecho de que esos cambios iban a suceder de cualquier manera, en cualquier lugar. Tampoco puede descontarse que el autor introdujera variaciones durante el trabajo editorial o en el acabado estético de estos libros mejor estructurados. La unidad formal y conceptual de los poemarios en cuestión deja ver, a partir de la lógica discursiva

de su composición, la naturaleza de las transformaciones. Por lo tanto, puede afirmarse que son excelentes muestras de una poesía en tránsito hacia otros cotos y quimeras.

### I.3.1- *Voces de mi copla*

Fue el primer poemario publicado en América, en 1945, nueve años después de comenzar el exilio. Originalmente se nombró *Cancioncillas*, quizá en alusión al formato en que fueron concebidos los 85 poemas breves de este cuaderno pequeño y hondo. El título definitivo reclamó una característica fundamental del libro: contener un conjunto de variaciones del registro lírico cultivado por el autor durante dos décadas. Técnicamente *Voces de mi copla* es una colección de textos recuperados, al menos, de *Piedra y cielo*, *Poesía*, *Belleza*, *Canción* y *La estación total*. En la práctica, es una reunión coherente de voces del yo lírico que ensaya una contenida variedad en busca de su voz total.

Podría decirse que la apariencia de sencillez y juego lírico del cuadernito atesora una posible biografía poética de Juan Ramón Jiménez. La estructura del cuaderno refrenda este criterio. El libro se divide en Voces Sentimentales, Voces Espirituales, Voces Intelectuales y Voces Ideales. Luego, las cancioncillas son, en realidad, voces sucesivas o un posible canto coral, según se interprete. También barruntan un recorrido a través de la lírica juanramoniana que a mediados de los 40 rozaba las cinco décadas de entrega a los afanes poéticos.

Si esta interpretación tuviera sentido, la lógica biográfica del poemario apuntaría al itinerario de la poesía que atravesó las mencionadas estaciones. La estación Sentimental correspondería a la primera mitad de la Etapa Sensitiva; la estación Espiritual ocuparía la segunda mitad de la Etapa Sensitiva; la estación Intelectual equivaldría a la Etapa Intelectual; la estación Ideal coincidiría con la Etapa Suficiente o Verdadera. A entender,

la pauta musical del libro de poesía pura que estaba concluyendo la Etapa Intelectual, conserva la documentación de una historia espiritual hasta ese momento: la del poeta o la de su poesía.

*Voces de mi copla* agita todas las huellas de un periplo estético. Uno de los indicadores es la extensión de las partes del libro. Las voces más extensas son las espirituales que reúnen 30 poemas. Las voces más acotadas son las sentimentales que solo tiene 12 textos. Siguen las ideales con 15 y las intelectuales con 28 voces. Pero las diferencias en la condición de los poemas no son precisas. Se confunden pertenencias y características en muchos casos dejando la impresión de que el arbitrio sensible sobrepujó la selección racional.

En otros casos las identidades están claras. Lo demuestra la emoción contenida en el poema “El abismo” que transmite una inquietud existencial:

Como piedra en un pozo  
así mi corazón, con solo el cielo  
bajo él y sobre él. (21)

O “La joya”, donde unas pocas palabras con matices evangélicos transmiten la conciencia espiritual de un alma:

Alma mía en dolor  
(¡qué brillos misteriosos!)  
perla en la sombra. (32)

Un ejemplo esclarecedor de poesía pura reelaborada aparece en “Nube”, una versión mejorada del poema de *Piedra y cielo*, antes citado en el epígrafe Etapa Intelectual:

Lo que yo te tengo, cielo,

eso es misterio.

Lo que está de tu otro lado,

soy yo aquí soñando. (48)

Y el texto “Sur” adelanta algo de la Etapa Suficiente: indica lo que sucede en la poesía juanramoniana al obtener un ideal. Lejos sentir satisfacción o quietud, la conquista traería un ansia por desandar nuevos horizontes: “Nostalgia aguda, infinita, / terrible de lo que tengo!” (63).

### I.3.2- *La estación total*

Escrito entre 1923 y 1936, *La estación total con las Canciones de la nueva luz* se publica en 1946. La demora de diez años antes de su aparición oficial en el destierro coloca al poemario junto a otros libros que Jiménez trajo a América. Pero los 13 años de gestación lo convierten en un documento de excepción para apreciar no solo la travesía vital entre dos continentes, sino el tránsito de una etapa artística a otra. Pues este libro recogió la concepción estética de la poesía pura en su período de esplendor entre el *Diario y Piedra y cielo*, después, las transformaciones ocurridas desde los años 20 cuando aparecieron nuevas preocupaciones estéticas, de lo cual dan cuenta las antologías antes mencionadas, y, al final, la irrupción de otro registro poético que dio sus mejores frutos en América. Por lo tanto, *La estación total* es un hito extraordinario de las transformaciones poéticas en la obra de Jiménez, además de la primera obra del Período de Esplendor caracterizado por una poesía de clara vocación mística y metafísica.

De cierta manera, y analizado desde la actualidad, lo increíble es que lo publicara en un momento lleno de carencias económicas, incertidumbres y tantas limitaciones

operativas. Además, asombra que nada de lo anterior afectó la publicación de un libro transicional de la Etapa Intelectual a la Etapa Verdadera, de la extrema concreción de la poesía pura a la dilatación suficiente de la expresión metafísica. La pérdida del entorno cultural que le permitía editar y publicar correctamente, más o menos, en un tiempo escogido, no se refleja en el cuaderno. Quizá al revés, el autor tuvo tiempo para cumplir con su procedimiento habitual de trabajo: revisar, analizar, arreglar, cambiar y extender, si fuera necesario, los materiales. De esta larga espera nació un libro sólido, sutil, sobrio, elegante y de una agradable variedad estética.

El aspecto de las variaciones en una perspectiva experimental es un elemento fundamental en la poesía hecha en el exilio. E implica que ha habido o se está produciendo una expansión de la conciencia artística respecto a gran parte de la poesía hecha en Europa. Eugenio Florit advirtió que el libro exhibe las sutilezas de un proceso de transición: En el continuamos con un J. R. cada vez más acendrado en su pensamiento, desde luego; pero cuya expresión lírica parece ir adquiriendo cierta amplitud como elocuencia y tono mayor. Aparecen en este libro, junto a poemas y canciones breves, otros que no lo son tanto, mayores en extensión, diríamos que, como escritos en voz alta. (*Nota 18*)

El poemario abre con versos que muestran los rasgos de la desnudez poética ya conocida: “Ella, Poesía, Amor, el centro / indudable” (*Libros 1135*). Avanza mediante cambios y retrocesos alrededor de otra idea de la poesía, mientras flota la gravedad de un poeta sabio que contempla el mundo sin sobresaltos. Termina con versos de una nueva condición estética que parece convocar realidades nuevas o percepciones de lo real, en cuanto instancia inefable: “Todas las frutas eran de su cuerpo; / las flores todas, de su alma.” (*Libros 1282*).

La escritura de 4 años y los 10 años de espera quedó registrada en 55 poemas principales. Muchos de estos textos están divididos en varios poemas, lo que los convierte en unidades dentro otras unidades mayores que integran la estructura general. Por eso, la estructura externa de tres partes (Estación total: I, Canciones de la Nueva Luz, Estación total: y 2) contiene varias estructuras menores en cada una que complejizan la percepción de las unidades y del derrotero poético que por ellas transita.

Pareciera que la intención, desde un punto de vista europeo, es ofrecer un catálogo de lo que fue la poesía de Jiménez desde el *Diario* hasta el momento de la publicación. Habría que recordar que unos pocos textos de *Voces de mi copla* forman parte de *La estación total*. Pero, desde un ángulo americano, el libro consistiría en un abandono de territorios estéticos conocidos y en un arribo a terrenos poéticos desconocidos. A diferencia de libros anteriores, este, que ha gozado menos de los favores de la crítica, despliega un tono dubitativo que, acaso, es su gran acierto. El poeta no procura convencer ni convencerse. Antes confiesa que “la nueva luz” del título no es demasiado esclarecedora. Lo revela en el poema “Ser súbito”, un texto dentro de “Otro desvelo”:

En la revuelta claridad dudosa  
del alba (luna humana casi aún)  
se derramó brillando rojo rosa amarillo, agudamente  
y súbita cascada de fulgor  
venido de su centro, el alto sur,  
por el aire y la tierra,  
no sé qué fuego o agua. (*Libros* 1148).

Así se confirma un misterioso nacimiento, cromático y rodeado de elementos naturales. Sin mencionar nunca el sujeto que se manifiesta, sin ninguna hipóstasis, surge algo en las imágenes que evocan el ser: "...Por el aire y la tierra, no sé qué fuego o agua." (*Libros* 1149). El ascenso del creador ocurre en un ambiente cósmico y onírico ("tras el azogue en el espejo / de lo espectral" (*Libros* 1149). Tal vez anuncia un acontecimiento en la hegemonía del yo que fue y es uno de los principales asideros de la escritura juanramoniana. El yo o sujeto lírico brinda una certeza, una firmeza en circunstancias indefinidas. Queda dicho con belleza y dureza en "Creador segundo", cuarto poema de "Vencedor oculto":

¿Qué me importa, sol seco?

Yo hago la fuente azul en mis entrañas.

Nieve sin luz ¿y qué?

Yo hago en mi corazón la fragua grana.

¿Qué me importa, amor humo?

Yo hago la eternidad de amor en mi alma. (*Libros* 1178)

Las pautas del libro conducen a temas y recursos que guardan semejanzas con libros posteriores y poca semejanza con textos anteriores. Importa que esos poemas fueron escritos en Europa y, tal vez, revisados en América, siguiendo la metodología invasiva de Jiménez. Él, se ha explicado, superponía una idea estética posterior sobre la anterior, al pensar que el poema es un artefacto vivo y mutable, una mutación catalizada por las condiciones del exilio.

El tema existencialista de la otredad del sujeto en tierra extraña (no necesariamente extranjera) ya está en “La conquista”: “La alta revolución, el color otro, / la otra temperatura, el otro rayo” (*Libros* 1256). También se encuentra la respuesta espiritual del individuo que se reafirma para superar un contexto de conflictos quizá insolubles, sea una guerra mundial, una guerra fratricida o un conflicto interior:

El ser humano cobra su sentido,  
La forma sabe para qué es su forma,  
Y, al nivel de las cimas más lejanas,  
Define la sustancia de su espíritu. (*Libros* 1257)

En el transcurso del cuaderno aumenta el predominio del yo que se levanta sobre las dificultades, proclama sus poderes en versos libres de cierta longitud, se acerca a la prosa. El ritmo variable, la claridad del pensamiento, la conciencia poética, suscitan un estilo a ratos conversacional con matices veristas, a ratos emplea giros conceptistas que castigan la fluidez del verso en función de un lirismo de léxico y sonoridad rigurosos, en función del pensamiento. Todo parece la reafirmación del sujeto ante fuerzas inmensas que le rondan pero que él cree comprender y controlar de alguna forma. “Poeta y palabra” lo ejemplifica demostrando que ha ocurrido un cambio de época:

Puede olvidar, callar, gritar entonces dentro  
la palabra que llega del redondo todo,  
redondo todo solo; que el centro escucha en círculo  
resuelto desde siempre y para siempre;  
que permanece para leve y firme sobre todo . . . (*Libros* 1171)

Almudena del Olmo Iturriarte advierte que en la última sección de *La estación total* “Juan Ramón crea determinados espacios textuales que son el escenario de la conquista, de la plenitud” (137). Puede que haya llegado la zona culminante del libro. Emergen palabras terribles, categorías enormes, teológicas, que recuerdan la poesía metafísica inglesa y los autos de Calderón de la Barca: gloria, gracia, destino, porvenir, eternidad, paraíso, dios. El símbolo de la rosa adquiere protagonismo, trascendencia (“Rosa, la rosa... (Pero aquella rosa...)” *Libros* 1254), mientras algunos versos se alargan con gestos promisorios: “Daremos esa luz que nadie ha dado” o “Astro en tu oeste, tú, de esperanza verde y sola” (*Libros* 1275). Estos versos de “Astro en tu oeste” y los “Otro como el otro”, donde Juan Ramón se muestra como un personaje, sin pudor, estremecen todo el poemario. El cuaderno en su estructura, los “espacios textuales” y el lirismo como posicionamiento poético quedan ocupados por un yo plenipotenciario que parece haber encontrado un camino hacia la totalidad, y se vuelto el todo de todo. No están lejos *Espacio* ni los bramidos sagrados del *Animal de fondo*.

### I.3- La poesía escrita en América

Las transformaciones y los logros de la lírica juanramoniana en territorio americano están estrechamente relacionadas con los cambios que experimentó la vida del poeta al comenzar el destierro. En cierto sentido, puede afirmarse que la vida del exilio no dañó su creación de aquellos años pues le dio otro rumbo; sí afectó la correcta publicación y divulgación de la obra. En buena medida, se impuso su madurez poética que encontró formas inimaginables para interactuar con Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, y menos con Argentina y Uruguay. La metodología, si cabe decirse, consistió en desplegar un registro artístico de un orden diferente al que había empleado. La poética del autor de 54

años que llegó al exilio incorporó novedades. De ese resurgimiento nacieron poemarios vigorosos que son tesoros artísticos de la literatura en español.

Nadie apreció mejor este proceso que Octavio Paz, quien definió la trayectoria de los últimos años de Juan Ramón: “Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética” (94). La madurez humana y poética del escritor español impulsó la plenitud de su lírica en medio del envejecimiento y los problemas que impuso el exilio. De esa paradoja, durante sus 24 años de actividad en América, da fe una intensa exploración de nuevas parcelas poéticas, temáticas y aspectos técnicos, algunos de los cuales el vate ya había oteado en su época europea, mientras otros nunca habían aparecido en su ámbito creativo: impulsó nuevos usos del lenguaje al entrar en contacto con las nuevas realidades caribeñas y norteamericanas; adaptó formas poéticas para atrapar experiencias existenciales, espirituales; generó un pensamiento con asideros místicos y filosóficos; inauguró senderos poéticos hasta entonces no explorados en castellano. En resumen, el contraste entre las duras condiciones del exilio y la efusión de la escritura lírica desafía a los estudios juanramonianos porque la culminación de la obra concebida en la época americana fue la cima de toda su obra.

### 1.3.1- Consecuencias de un nuevo mundo

Los esposos Jiménez llegaron al hemisferio occidental hacia fines de agosto de 1936. Poco antes el presidente Manuel Azaña había investido a su amigo, el poeta de Moguer, con un nombramiento diplomático debido a los peligros que corría su integridad física a comienzos de la Guerra Civil y para que ayudara a la República de España desde Estados Unidos. En consecuencia, el flamante agregado cultural honorario y su esposa viajaron a Francia, desde donde regresaron a la ciudad estadounidense en la que se habían casado 20

años atrás. Zenobia y Juan Ramón no imaginaban que al descender del buque Aquitania estaban comenzando un exilio permanente.

Nueva York era para ellos una ciudad entrañable pero desconocida, cuya urbanística, arquitectura y sociedad habían cambiado mucho. Pero también los esposos también habían cambiado. Ella tenía 45 años recién cumplidos y él cargaba casi 55 diciembres que en ese instante pesaban más debido a la tragedia de la guerra y la angustia por la abrupta salida. Atrás dejaron su país, su familia, su casa, sus libros y hasta proyectos que estaba en proceso de elaboración. Sobre tal acontecimiento, la profesora Graciela Palau de Nemes, amiga de la pareja e investigadora de este período de la obra juanramoniana, entregó una descripción que tiene la impronta del testimonio:

«Cinco inmensos días grises» duró el viaje de Cherburgo a Nueva York, cinco días en los que el poeta, demasiado preocupado con la crisis española por la incertidumbre del presente y el futuro más vago aún, apenas podía volver a encontrarse en su vida callada del espíritu. (293)

Durante las décadas posteriores, los esposos enfrentaron situaciones difíciles como el resto de los exiliados españoles. Los talentos y habilidades de Zenobia Camprubí fueron determinantes para la supervivencia del matrimonio y la continuidad de la obra de Jiménez. Mientras tanto, Juan Ramón procuró mantenerse funcional social e intelectualmente impartiendo clases y conferencias, lo que en muchas ocasiones le resultó imposible porque su personalidad retraída y su carácter neurótico se reforzaron. Tales dificultades tuvieron un impacto múltiple en aquella obra literaria que había alcanzado la madurez en Europa. A la par de molestias, frustraciones y en la medida que el poeta envejecía, las experiencias poéticas insertaron en su literatura un elemento dinamizador, paradójico, que estimuló el

crecimiento de la obra al otro lado del Océano Atlántico. Por ello la reflexión de Paz sobre el remozamiento de la poesía de Jiménez durante su vejez expone la naturaleza extraordinaria de un proceso de desarrollo artístico muy infrecuente.

La obra y la vida de Jiménez enfrentaron una bifurcación radical en América. La primera prosperaba por los estímulos positivos de un nuevo mundo, mientras la segunda, padeciendo las circunstancias del destierro, luchaba por no quedar hundida en la vejez y las enfermedades. De cierta manera, la escritura sorteó los momentos de crisis sin parar de crecer en volumen, profundidad y riqueza. A la vez, Jiménez no compuso aquellos textos de manera continua sino cuando las situaciones y la inspiración lo permitieron. Las mudanzas de un país a otro, o de ciudad dentro de Estados Unidos, la inestabilidad laboral y de hogar, influyeron, muchas veces de manera negativa en los ánimos del escritor, y en otros momentos esos mismos cambios promovieron encuentros maravillosos con ambientes, personas, regiones que auspiciaron diversos acercamientos a la vivencia poética de la realidad americana que por entonces era descubierta e iluminada en un sentido lírico.

A lo largo de las más de dos décadas de exilio hubo una alternancia de temporadas de creatividad y temporadas de improductivas, estaciones de depresión seguidas por meses de éxtasis poético. Los tiempos infértiles coincidían con etapas de depresión o de neurosis desordenadas que, al tocar fondo, solían terminar con ingresos en clínicas psiquiátricas. A la inversa, cuando superaba las temporadas de desaliento o postración, regresaba al hogar, al trabajo, a la composición literaria. Incluso, sobrevenía el entusiasmo del cual algunos poemas dan testimonio. Las condiciones favorables para la escritura protegieron la continuidad de su producción lírica que celebraba los encanto y misterios de la vida. Dicho

en términos absolutos, los quebrantos del exiliado poco tuvieron que ver con la obra del poeta.

### 1.3.2- La Etapa Verdadera o Suficiente

La escritura poética juanramoniana concebida en el continente americano coincide con lo que Jiménez consideró la Etapa Verdadera o Suficiente. Pese a que el autor no entró en detalles acerca de las interpretaciones de tales calificativos, lo verdadero podría identificarse con el advenimiento del estilo más apropiado en función de un ideal de belleza perseguido a lo largo de las cuatro décadas, pero ahora conseguido. El adjetivo suficiente parece aludir a una expresión poética válida en sí misma, plena en su aspecto técnico, constructivo, en la expresión. De lo que se debería colegir que las dos etapas anteriores, Sensitiva e Intelectual, constituyeron una preparación hacia una cumbre de verdad y suficiencia en la tercera etapa.

Quizá valga la pena insistir en que el poeta usó una lógica evolutiva en la demarcación de las etapas de su obra incurriendo en una concepción biológica de la creación que no explica la amplitud del fenómeno, sus principales aciertos, ni, por ejemplo, la articulación de símbolos místicos y religiosos con respuestas metafísicas. Pero la máxima manifestación de esta consecuencia sucedió en torno a las connotaciones antropológicas de la poesía en cuestión. Si bien el elemento antropológico será analizado en próximos capítulos, sería pertinente señalar cómo en la tercera etapa aparece una poesía ontológica que, desde la búsqueda de la totalidad y el esencialismo de forma y fondo, indaga en la condición humana. Más allá de este punto, como es conocido, el poeta construyó una parte de su obra en América hilando en la doble faceta de creador y creatura, ser volitivo y ser arrojado a la existencia.

Es decir, el choque poético entre el libre albedrío del sujeto y la fatalidad del individuo caracteriza la Etapa Verdadera. También revitalizó el discurso del poeta desterrado que experimentó la vida áspera del desterrado y la experiencia gozosa de la creación en cuanto ámbitos interrelacionados pero independientes. Por un lado, atravesó dificultades que fueron oscureciendo su carácter cada vez más triste, y mucho más tras la muerte de Zenobia. Por el otro, persistió la tendencia autobiográfica de su lírica, pródiga en imágenes y símbolos naturales que representan vivencias trascendentes o vivencias ordinarias mediante tropos extraordinarios. Este cruce de realidades y referencias articulan una lógica testimonial que se acerca a la literatura de viajes, a la crónica, con una proporción de épica, romance y *locus amoenus*, aunque no en un sentido novelesco sino en un enfoque dirigido hacia la poesía como medio de conocimiento.

No obstante, es un reto inevitable leer la poesía de Jiménez como si literatura de viaje. Por cuanto tiene de búsqueda y encuentro es posible vencer, en el análisis de la obra del Andalúz Universal, la barrera de géneros que diferencia el lirismo y la narrativa asumiendo los textos en el sentido testimonial antes mencionado. A su vez, esto implica encontrar el plano de ficción y la narrativa en la poesía. Conlleva también a abrazar la subjetividad de un autor solo comprometido con la poesía, y con el saber, el poder y los asuntos identitarios en una dimensión no ensayística que operen dentro del poema. O, lo que es igual, el desafío consiste en surcar el texto lírico desde una perspectiva épica.

*The Witness and the Other World*, de la profesora Mary Baines Campbell, plantea una perspectiva pertinente a la poesía de Jiménez. A partir de la premisa de que el género está compuesto de otros géneros (6) abre un abanico de posibilidades con el hecho acontecido como centro de “a fact in the context of an autobiographical form concerned

with alien and unrecognizable” (4). Y en *Travel Writings and its Theory* valora la manifestación de los discursos de viaje a través de una “subjunctive presence of autor(s) in text of knowledge, truth value in narrative writing, the independent or hard wire shape of narrative itself, the rhetorical nature of «fact»” (263). Con independencia de que estas premisas traen una diferencia respecto a los poemas juanramonianos, la definición del género que comenta Robert Clarke pareciera coordinar las ideas anteriores en el interior de la lírica “verdadera” del escritor español: “They fit a formal definition of travel writing as first-person nonfictional prose about a journey undertaken by an identifiable author-narrator. They are works that expect the reader to take the traveler on trust”.

Asimismo, el factor fundamental enfocar la obra de Jiménez como documentos de un testigo excepcional, un portador del conocimiento, lo aporta Campbell en su defensa del testigo: “Neither power nor talent gives a travel writer his or her authority, which comes only and crucially from experience” (*The Witness* 4). La sintonía de esta noción del testigo y que la del sujeto lírico juanramoniano, representante del autor en el interior del texto, es amplia y será provechosa en el análisis de toda la obra de Jiménez, en especial, la de etapa del exilio.

La presencia determinante del sujeto lírico juanramoniano, en las condiciones de escritura ya explicadas, mantuvo la escritura poética de la Etapa Verdadera lejos de una escritura del exilio, contrario a lo que Naharro-Calderón se esfuerza en demostrar con sus categorías “exilio latente” o “infra-exilio” (293). Más pertinentes son las ideas de Bernard Sicot “poesía en exilio” y “poesía del exilio” (10). De acuerdo con el uso que Sicot les concede, la obra Suficiente de Jiménez correspondería a una “poesía en el exilio”, dado que la tematización del destierro no aparece ni discurre sobre o desde la nostalgia la

sensación de pérdida o sentimientos afines. Tampoco aborda reclamos sociales o de justicia, ni insiste en anhelos de redención como aparece en la obra de Rafael Alberti o de Luis Cernuda. Juan Ramón, en condiciones parecidas a estos poetas de la Generación del 27, puso rumbo hacia una visión de lo eterno y la totalidad desde lo actual y regional, pero reticente hasta la médula de utilizar la poesía en el abordaje de la inmediatez, de la vida pública y los asuntos políticos emergentes.

Más que con sus contemporáneos, según se dijo antes, la perspectiva desde la cual la lírica de Jiménez entra en América guarda similitudes con la escritura de los viajeros Cristóbal Colón y Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Quizá el punto de encuentro del Premio Nobel de Literatura 1956 y esos ilustres antepasados de los siglos XV y XVI radique en el valor documental, humanista, de la exploración literaria que primero fue exploración física y geográfica. Por demás, se descubre en la mirada de Jiménez una perspectiva adánica, al modo de Whitman, que presupone una analogía con el enfrentamiento del peligro mortal que asumieron los conquistadores renacentistas. En el caso del autor del siglo XX el peligro aconteció en una faceta psíquica y, si se quiere, espiritual porque la exploración de los espacios americanos (La Habana, San Juan, Florida, Miami, Washington, D.C., New York, entre otros) fue solo el inicio de una verdadera y suficiente exploración interior, pues recorrió zonas ignotas e inaceptables de la mente enfrentando los peligros, los desvaríos del propio yo y sus tormentas. Al mismo tiempo, como en los textos de Colón y Cabeza de Vaca, el lenguaje común tuvo que retorcerse ante un mundo nuevo, atrapar lo intransferible, comprenderlo, someterlo usando las palabras de la vida ordinaria para tejer otros discursos sobre lo maravilloso y lo feérico.

### I.3.3- Lírca de un exiliado

La obra poética que Juan Ramón Jiménez Mantecón compuso en América y dejó preparada para su publicación se concentra en *Lírca de una Atlántida*. La estructura presenta cuatro poemarios con un valor individual y respecto al conjunto: *En el otro costado* (1936-1942), *Una colina meridiana* (1942-1950), *Dios deseado y deseante*, *Animal de fondo* (1948-1952) y *De ríos que se van* (1951-1954). Cada uno de esos títulos, que a su vez reúne otros libros, algunos de los cuales la crítica suele ubicarlos en la cúspide de la obra juanramoniana, estuvo condicionado por circunstancias histórico-biográficas e integraron un proceso intelectual y espiritual que tributó aportaciones específicas. En cierto sentido, *Lírca* evoca un viaje tanto físico como mental durante la última etapa en la vida de un poeta anciano que supo que su derrotero estético volvía a empezar mientras rondaba una belleza quimérica largamente anhelada.

Más que una compilación de los mejores poemas nacidos en el exilio, este gran libro se fundamenta en algo más que en una organización desde criterios de excelencia artística. El principio gestor parece haber dejado atrás nociones esteticistas para adentrarse en cuestiones metafísicas y espirituales, algunas mensurables, como la búsqueda interior de la sencillez y la espontaneidad, otras inconmensurables como la propia divinización. Las primeras fueron preocupaciones y ocupaciones desde su obsesión juvenil por la naturalidad en la expresión lírica, y después por la poesía pura en una perspectiva próxima al haiku, a las creencias orientales y a la manifestación lírica de un desbordamiento metafísico. Este último impresionó a Eugenio Florit, un crítico cubano a quien Zenobia encargó la edición de la *Tercera Antología Poética* cuando a ella ya no le alcanzaban las fuerzas:

Como la de todo verdadero creador, la poesía última de J. R. J. ha ido subiendo de tono e importancia; se ha ido haciendo cada vez más trascendental. El poeta comienza haciendo versos para dar salida a su sentimiento, para contar su impresión de lo que es la circunstancia física o emocional que lo rodea o que dentro de él está, y que es su vida. (20-21)

Por ello, *Lírica* no compila, documenta al estilo juanramoniano la vida humana en lo mejor de su tránsito complejo (exploración de la propia subjetividad, celebración de los dones, sublimación del dolor, aprovechamiento de lo inevitable, construcción de un mundo propio), hacia el gran momento del conocimiento personal y del mundo que intenta manifestarse a través de la belleza en sus formas más depuradas. La elaboración sofisticada de este libro de libros, su raigambre metafísica a partir de coordenadas espacio-temporales, se sostiene en su unidad artística, en la autenticidad que lo convirtió en una obra para la literatura de todos los tiempos.

La preparación editorial de la obra estuvo a cargo de Zenobia mientras la enfermedad y la muerte se lo permitieron. Al final, su publicación en 1999 confirmó la dimensión histórica de una empresa que se fundó en la devoción de Juan Ramón por la poesía, se fortaleció en el amor conyugal de una pareja donde prevaleció el sacrificio para sostener la obra lírica. También recibió la colaboración de muchos amigos en el mundo y después ha estado convocando una corriente de afecto entre lectores, críticos e investigadores. Hacia fuera el documento lírico trasluce una historia de amor personal y comunitario, grabado en la dedicatoria “a la inmensa minoría”, de la *Segunda antología poética* y de otros cuadernos, que muestra las preocupaciones de un Juan Ramón consciente de la dimensión social de la literatura. Hacia dentro, este *corpus* poético prueba

el compromiso con la poesía como realidad inmanente en la experiencia de la humanidad, reconoce el poema como acto de plenitud en la belleza y la poética como forma del pensamiento sobre la condición humana, su supervivencia, su fragilidad y su grandeza.

#### I.3.4- Itinerario poético

Un primer acercamiento a *Lírica de una Atlántida* muestra que bajo la unidad que el creador quiso impregnarle a su creación se mueve una diversidad de corrientes artísticas y estilos equivalentes a una parte considerable de tradición cultural de Occidente. Este catálogo inusual es otro testimonio de las consecuencias de una vida dedicada a la poesía. La variedad estilística, de géneros y recursos en la obra de Jiménez alcanza proporciones que aún escapan de las medidas. En algunos libros se aclara u oscurece, en otros segmentos brota, alterna o desaparece tras una compleja sencillez que cambia con frecuencia. La sustitución de las corrientes estéticas viene la percepción de que el libro agrupa más de una etapa, pese a la intención original. Y justamente esta intención queda estampada en la dualidad del primer título del libro: *Lírica y épica de una Atlántida*, según puede corroborarse en los archivos de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. No cabe duda de que el único elemento unificador de la tercera etapa es la biografía.

En el epígrafe dedicado a la segmentación del *corpus* poético de Juan Ramón Jiménez, se presentó la división en cuatro etapas literarias que propuso Antonio Sánchez Barbudo y en la que este estudio se basa: “En América (1937-1948)” y “Los años finales (1949-1958)”. Aquí se debe precisar la importancia de una operación que es más que una división temporal. De este modo, primero, se ayudó a revalorar la hasta entonces considerada tercera etapa, y se profundizó en su conocimiento. Segundo, se reorganizó un

modo de leer y entender el periplo creativo del Moguereño en América. El tercer aporte fue impulsar una reflexión comprometida con la etapa del exilio que equilibre el período europeo y al período americano. Un cuarto aspecto de importancia estaría en recolocar las bases para la reconstrucción del itinerario poético y la anhelada publicación de las obras completas.

Al otro lado del Atlántico, la vida de Jiménez y su esposa atravesó, de 1936 a 1939, años de adaptación y ubicación. La llegada a Estados Unidos, el breve paso inicial por Puerto Rico y la temporada en Cuba fue un período casi sin escritura poética, en el que el autor se dedicó a la prosa, las conferencias y otras acciones culturales. El impulso inicial hacia la renovación poética sucedió a partir de la llegada a la península de Florida a principios de 1939. Alfonso Alegre Heitzmann da fe de ello en el prólogo a *Lírica de una Atlántida*: “Solo entonces, ante las marismas de un paisaje que a menudo le trae recuerdos de su Moguer natal, la palabra poética vendrá como antes, o más que nunca quizá, en un impulso sostenido de luz” (7).

Años después, Jiménez recibió otro impulso en el transcurso de un viaje a Argentina en 1948. Este fue un arrebató de inspiración que abrió un período extraordinario para la producción lírica. Alegre Heitzmann enfatiza la importancia del mar: “En ese viaje el mar vuelve a ser, como lo fue en su viaje de 1916 cuando el poeta escribió *Diario de un poeta recién casado*, alimento fundamental de su espíritu y génesis de la poesía” (16). Y Octavio Paz arriesgó una opinión sobre estas transformaciones líricas: “No hubo evolución, sino maduración, crecimiento. Su coherencia es como la del árbol que cambia pero no se desplaza” (94). Tales afirmaciones serán discutidas en el próximo capítulo a la luz de los textos.

De estos hitos se infieren, entre otros, dos elementos decisivos para la presente investigación. Coexisten un itinerario poético americano de Jiménez en interacción con los desplazamientos del matrimonio en el exilio, y un movimiento transversal en toda su poesía. Mientras tanto, siguiendo a Sánchez Barbudo, dos momentos grafican dicho itinerario. El primero identifica un período de máxima sofisticación o expresividad. El otro es el momento culminante o final del trayecto lírico. El otorgamiento del Premio Nobel de Literatura proveyó un final hermoso a las vidas de Zenobia y Juan Ramón, una conclusión al derrotero artístico.

En conclusión, la presente investigación distingue un período de Plenitud (1936-1948) respecto al período de Consumación (1948-1954). El primero incluiría los libros *En el otro costado* y *Una colina meridiana*. Al segundo pertenecerían los títulos *Dios deseado y deseante*, *Animal de fondo* y *De ríos que se van*.

#### I.3.4.1- Período de Esplendor

Tal vez a lo largo de los primeros doce años del exilio, Jiménez compuso su obra mejor, no en cuanto a calidad sino al perfeccionamiento, en la manera en que el autor lo comprendía. La poesía de esos años floreció en medio de vaivenes y padecimientos. Se benefició de un saber hacer y una sensibilidad a la que el crítico Vicente Gaos consideró “neorromántica” (36), y Pedro Antonio Urbina la asoció al posmodernismo defendiendo que el discípulo de Rubén Darío nunca abandonó su “actitud modernista” (53). En realidad, Jiménez no mantuvo filiaciones de ningún tipo, y su avance artístico fue sumando recursos, estrategias y posiciones enriqueciendo paulatinamente su cosmovisión. Igual proceso se constata en los libros principales que documentan el esplendor juanramoniano de *En el otro costado* y *Una colina meridiana*, dentro de un fenómeno de experimentación artística.

Ante la corriente de renovación (perfeccionamiento) que atraviesa la obra de Jiménez, Christopher Maurer insiste: “Juan Ramón’s visión of perfection arose from sixty years of experience as a careful maker of poems” (5). Su dedicación a la creación poética fue integrando recursos, sin formalismo ni formularios, que garantizaron un saber-hacer que el poeta manejó con maestría hasta alcanzar la plenitud. Dos estrategias aseguraron la eficacia artística del discurso: la apropiación lírica de la realidad americana (lugares, personas, naturaleza) y la experimentación a partir de la tradición, principalmente española. El esplendor, en buena medida, se sitúa en un regreso a los caminos que había recorrido en etapas anteriores. Jiménez integraba y enriquecía su estilo, a pesar de las transformaciones y las preferencias. El impulso renovador de la etapa americana recuperó el romance, adoptó elementos de la poesía mística e incorporó el verso libre combinado con la métrica, que convivieron con el poema largo moderno, la poesía en prosa, el discurso construido mediante el fluido espontáneo de la conciencia y la consiguiente liberación de los significantes.

*En el otro costado* reúne poemas de los primeros días del exilio (1936-1942) y otros en los que el poeta estuvo trabajando hasta los últimos días de su labor literaria. El poemario fue dividido en siete secciones de desigual extensión e iguales en intensidad y tensión discursiva. El volumen cumple una función iniciática en la poesía y la poética americanas de Jiménez. Esboza la trascendencia de los cuerpos, los viajes, las personas, los lugares, las zonas geográficas de Miami-Dade y Coral Gables, los recuerdos personales. Otro recurso imprescindible en la poesía juanramoniana es el yo poético que, en el caso de Jiménez, plantea enigmas y cuestionamientos en su doble función de alter ego del escritor y avatar del lector.

Pese al valor artístico de los 69 poemas, dos secciones han recibido una atención privilegiada. Son *Espacios* y *Romances de Coral Gables*, textos muy diferentes entre sí, con una autonomía limitada (suelen publicarse por separado) debido a sus características rítmicas, temáticas y semánticas. El primero es un largo poema en prosa dividido en tres partes, y el segundo, una variación vanguardista de los octosílabos y del romance con vocación mito-poética. Empero, su singularidad se debe a que en ellos queda demostrada la idea subrayada por Maurer: “According to him, the poet’s job is to create an ideal word” (82). O como, en general, sentenció Emil Staiger: “El valor de los versos líricos como tales consiste en esa unidad de significación de sus palabras y su música” (31). Una unidad que en las secciones mencionadas alcanza un “acabamiento de estilo”, al decir de Blasco Pascual, un esfuerzo específico: “Su objetivo estético no se define en la perfección, sino en la belleza” (310).

*Una colina meridiana* recrea de modo admirable el paso de Juan Ramón por Maryland y Washington, D.C. Y trae de regreso la poesía pura que emergió durante el primer viaje a Estados Unidos. Quizá por ello, de acuerdo con Alegre Heitzmann (10), el título de la primera sección iba a identificar a todo el libro, *Hacia otra desnudez*, reafirmando la expansión de la metapoesía y la elevación de la conciencia creadora, aspectos de la segunda etapa. Lo novedoso es la manera en que el sujeto lírico invade el *locus amoenus* (Arlington, Riverdale, Meridian Hill, Queensberry) y teje una crónica de sus experiencias. También fascinan la sinceridad de un vuelo discursivo hecho mediante referencias reales al espacio y las vivencias, conexiones naturales entre los sitios y la memoria, los recursos discursivos que celebran las experiencias de un viajero sensible, el

verso libre sosegado, la pasión, la eufonía, la sencilla urdimbre del lenguaje, la crónica que teje un mapa invisible.

Los 52 poemas, escritos de 1942 a 1950, están distribuidos en diez partes cuya estructura alude al tránsito de las estaciones y de la vida. La existencia humanizada de los árboles propios de la zona, los ambientes cambiantes y reveladores de tantos espacios imaginarios (es decir, espacios contruidos desde el lirismo) tocan al sujeto poético que se deja y los reconoce entrañables, animados por la capacidad de volver a crear el mundo en el poema. Esta mirada prístina señala una cuestión esencial del poemario y del Período de Plenitud, en la medida que fascina apreciar la inmersión del sujeto lírico en el mundo desconocido, que mira por primera vez, aunque fue creado para él. Se sumerge en ámbitos desconocidos y toca lo real (lo intransferible) con la lengua castellana al ejercer el poder de nominar. Ciertas marcas dejan ver el redescubrimiento, la conquista, seguida de una apropiación. O todo ocurre a la vez en la evocación del sujeto, una expresión de la totalidad del ser que se proyecta en el espacio.

Por su parte, *Tiempo* (1941) es un texto testimonial e incompleto de naturaleza ideológica. Quedó fuera de *Lírica de una Atlántida* a pesar de que pertenece a la época de *En el otro costado*. Jiménez lo escribió en Miami cuando componía “Espacio”, al cual está asociado por el origen. También es similar en la estructura, pues *Tiempo (Un párrafo)* está organizado en un Prologuillo y siete Párrafos de diferente extensión. Blasco pone en claro los nexos:

*Espacio y Tiempo* son textos gemelos y complementarios, y, como tal, deben ser leídos. Se trata de los libros que nacen uno «al lado del otro», y constituyen

las primeras manifestaciones de la escritura no discursiva del poeta tras su exilio. (“Introducción” 92).

Y Arturo del Villar apunta la diferencia de origen: “*Espacio* nació en verso libre y *Tiempo* en prosa” (14). Después, “Espacio” fue vertido en prosa y *Tiempo* no cambió, con lo cual aumentaron las semejanzas en referencia al monólogo interior guiado por las asociaciones libres de la conciencia y un lirismo atado al estilo espontáneo de Jiménez. Esta rara avis dentro del canon juanramoniano es un escrito polémico por las opiniones directas sobre muchos asuntos que allí fueron vertidas. Su valor extraordinario para cualquier investigación sobre el autor español nada tiene que ver con la poesía sino con la plasmación de opiniones francamente reveladas. Sin embargo, el Prologuillo adquiere interés debido a su contribución al tema de las relaciones en el espacio y el poema homónimo:

La Florida, toda espacio, buena de volar, que me dio el alto poema en verso  
«Estrofa». Me ha dado, tierra llana (baja), buena de andar, «Párrafo», un  
memorial largo de prosa. Dos profundidades, otra vertical al cenit y al nadir,  
y una, esta, horizontal, a los cuatro sinfines. (55)

El autor no perdió la oportunidad de insistir en la vinculación de la península con el territorio plano y dilatado que le inspiró. Y en la alusión a la profundidad coloca el problema existencial y gnoseológico de la presencia del ser atrapado en el espacio, su angustia, factores característicos del esplendor poético juanramoniano.

En los dos libros del Período de Esplendor, custodian el asunto ser en el espacio un pleno dominio del lenguaje poético, la ascesis verbal, la profundidad del pensamiento, el retorno de la experimentación artística, la solidez y coherencia de una belleza minuciosa

que es, a la vez, construcción y naturaleza. Lo explicó Ricardo Gullón en *El último Juan Ramón*: “El proceso de madurez incluye, como es natural, la depuración de la palabra, del lenguaje que va haciéndose escueto, con menos adjetivos, cada vez más calculado y exacto” (14-15). Y Aurora de Albornoz lo definió a través del descubrimiento en el poema “Espacio” de un sujeto “visionario en su plenitud” (89), una conclusión común a muchos estudiosos: “no vacilo en considerarlo como la obra cumbre de este momento, sino como la cumbre de la obra de Juan Ramón, y una de las cimas indiscutibles de la poesía de nuestro siglo” (72).

#### I.3.4.2- Período de Consumación

La culminación literaria no coincidió con la culminación de su vida. Los dos viajes que habían avanzado en paralelo e interrelación se divorciaron cuatro años antes de su muerte. Juan Ramón estuvo envuelto en depresiones, enfermedades y debilitamientos psicológicos desde 1954 hasta su fallecimiento. Todavía faltaban la revisión, la corrección y la preparación de textos sueltos, libros y proyectos de libros cuando el escritor obsesivo con su obra la abandonó para recluirse dentro sí mismo. En esos años finales en la ciudad de San Juan sucedieron la organización y apertura de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, el agravamiento y la muerte de la esposa, el otorgamiento del Premio Nobel y la muerte del autor español.

El tono de la escritura última derivó de la pasión del periodo previo, pero sin una exaltación sostenida. Conservó el éxtasis poético, que halló su momento climático, y luego el entusiasmo se transformó en despedida, retirada ansiosa, agradecimientos. Se trata, desde un punto de vista biográfico, de un período contradictorio. Desde un punto de vista literario, el *pathos* juanramoniano presenta una secuencia de encumbramiento y

apagamiento en clara armonía con los períodos anteriores. La consumación lírica de Jiménez sucedió en el entorno del sujeto poético y no alrededor del poeta.

*Dios deseado y deseante. Animal de fondo* contiene en 58 poemas en cinco secciones la experiencia física, intelectual y espiritual que Juan Ramón vivió cuando zarpó desde Nueva York hasta Buenos Aires. Los títulos de esas secciones remiten a periplos, igual que las partes de *Diario de un poeta recién casado*. Las partes primera, tercera y quinta llevan el mismo nombre: “Ciudades”. Las partes dos y tres cargan nombres semejantes: “Mar abajo” y “Mar arriba”, respectivamente. La intercalación de mares y ciudades denota otra operación de síntesis ideo-estética apoyada en la desnudez del discurso a partir del principal detonante de la inspiración y el vuelo lírico en Jiménez. Guillermo Díaz-Plaja lo llamó “símbolo marino” (297). Luego, la materialidad del mar con su fondo de sensorialidad, misterio y paralelismos tiene un alto porcentaje de responsabilidad en la redacción del libro que muchos especialistas consideran el poemario más importante de la obra juanramoniana.

El asunto a partir del cual se creó este libro elaborado entre 1948 y 1952 es el sujeto como “dios”, en el modo en que el poeta lo comprendía y escribía. Ante la inmensidad del mar se contraponen la totalidad y complejidad interior del sujeto-dios-conciencia. Son dos grandes misterios para el autor a los que intenta darle más que forma poética, cabal explicación. Y en esa argumentación le iba la vida al poeta porque había estado (ahora se entiende) seis décadas procurando una respuesta a los problemas de la existencia y de la muerte. También era crucial para el sujeto lírico que asciende en los poemas como una voz potente en el devenir de la obra, pues es capaz de pensarse a sí mismo mientras se reinventa y se transforma de animal racional en un animal divinizado.

El momento en que el creador artístico se eleva a la estatura de un creador absoluto es uno de los registros más elevados de toda la lírica de Jiménez. Díaz-Plaja, en comunión con muchos otros críticos e investigadores, compara a Juan Ramón con San Juan de la Cruz, e insiste en el plano lo inmaterial o metafísico pensando más en los procesos del poeta que en la actividad del sujeto poético:

Toda la lírica de Juan Ramón tiene su soporte sensorial desde el que se alcanza la inmaterialidad por evanescencias sucesivas. Pero es ahora cuando a aventura suprema de su desasimiento va a comenzar. (298)

Las implicaciones artísticas, filosóficas y teológicas de *Dios deseado y deseante* esperan abordajes de mayor calado sin desconocer su carácter polisémico. Por su enorme repercusión hacia el interior y al exterior de la obra de Jiménez, ciertos aspectos del libro serán analizados en próximos capítulos y epígrafes. Baste decir ahora que la limpieza, precisión y estremecimiento emocional que recorre sus versos y sus prosas plasman, antes de cualquier asedio hermenéutico, un paradigma poético de la segunda mitad del siglo XX. Palau de Nemes fue más lejos en *Inicios de Zenobia* y *Juan Ramón Jiménez en América*. Después de recorrer su propio paralelismo entre Jiménez y el místico carmelita del siglo XVI pontifica: “Hoy podemos decir con más certeza que Juan Ramón pertenece a la estirpe de los más hondos clásicos españoles” (184).

*De ríos que se van* cierra la producción poética que Zenobia y Juan Ramón dejaron preparada o al menos proyectada. Sus 26 poemas en tres partes (“De ríos que se van: I”, “Orillas que pasamos” y “De ríos que se van: II”) denotan la sencillez aparente de un libro que el autor dejó incompleto. Su intención de organizar una despedida a la altura de la amada, poco antes de morir ambos, y posiblemente creyendo que él moriría antes, se

explicita en la dedicatoria: “A mi mujer, por la esencia de su alma” (357). En realidad, Jiménez concibió una enorme elegía, superior en intensidad y carácter a las tres *Elegías* (*Puras, Intermedias y Lamentables*), publicadas desde 1908 hasta 1910. Eran años de una juventud poética que estaba atada a sus modelos, y el talento solo proponía variaciones personales no exentas de gracia y de frescura. A los setenta años el poeta se permitió reinventar el género llenándolo de ironía, sinceridad rigurosa, sensualidad y rasgos de erotismo. Sin dudas, volver al género tradicional con nuevo enfoque, después de cuatro décadas, constituyó un gesto de apropiación vanguardista en la misma línea exploratoria de *Romances de Coral Gables*.

La belleza del poemario abrasa con una visión de la muerte que coincide con la eternidad en la que los amantes se encuentran fuera de las limitaciones del mundo físico. Tres niveles de ejecución mantienen el encantamiento de la escritura. El lector encuentra la historia de amor material de los esposos, la evocación de la vida gozosa en el trasmundo y las referencias a la literatura universal que explayan los sentidos y connotaciones de los poemas. En este último plano, el intertexto de *De ríos que se van* recoge las aventuras mundanas y trasmundanas de un sujeto lírico en diálogo interno con Odiseo, Orfeo, Dante, Manrique, en cuanto héroes míticos, reales y culturales. Los referentes están tan bien incorporados en el afluyente de versos de arte menor en su mayoría, poemas breves y libres, algunas prosas, que el discurso transmite una sensación ordinaria a pesar de la imaginaria extraordinaria. Las sensaciones de delicadeza y plenitud llegan a la excelencia propia de un maestro de la creación literaria.

Los dos libros que se han enmarcado dentro del Período de Consumación son trabajos terminados y publicados. Durante esos años Jiménez contemplaba la posibilidad

de organizar proyectos de poesía y prosa. Estos, como en el caso de *Vida*, forman otros grupos de textos, algunos inéditos, que a menudo tienen salidas editoriales.

Como es conocido, a la altura de 1954 terminó la creación literaria de Juan Ramón Jiménez, quien, tras varias crisis intermitentes, se hundió en un ensimismamiento del que nunca salió. No conversaba. Guardaba un silencio sufrido y meditabundo. Descontando los prolongados monólogos que vertía sobre la tumba de su esposa diariamente, no hubo otros discursos. Pero poco sabemos acerca de esas declaraciones o soliloquios cuyo único espectador ha debido contar algo que cuenta Antonio Campoamor González:

Sentado ante la tumba, a su lado la enfermera que le atendía, Juan Ramón iniciaba, en cada ocasión, un largo soliloquio dedicado a la esposa. Le preguntaba: «¿Cómo estás» [sic], y repitiendo su nombre hasta la fatiga, le confesaba sus ansias de morir, la necesidad que padecía de su presencia, y le hablaba del calvario de su soledad. Luego, tirándole besos furtivos con las manos, de pie sobre sus piernas temblorosas, colocaba sobre la losa un ramillete de rosas amarillas, su color preferido. (329-330)

Podría especularse que la obra última de Juan Ramón fueron esos discursos a Zenobia que no tuvieron la suerte de ser recogidos en notas, como el curso sobre el Modernismo en el recinto de Río Piedras, donde derramó los últimos esfuerzos de su actividad pedagógica.

#### I.3.5- Lirismo fuera de la lírica

La poesía del Andaluz Universal se encuentra dentro y fuera de su obra poética. Su prosa no poética, en ocasiones empapada de lirismo, forjó una obra interesantísima durante los períodos americanos. Pero se constata dentro de su literatura una prosa alejada del

lirismo que Sanz Manzano divide en “prosa crítica” y “prosa epistolar” (52) apuntando hacia el conjunto de artículos, notas, conferencias, aforismos y cartas del exilio y etapas anteriores. Es innegable que el estilo del poeta emana figuraciones en su prosa típica y correcta, tal debido a la naturaleza autobiográfica de la escritura de Jiménez donde su experiencia modera los procesos: “Un hecho cierto es que la totalidad de la obra juanramoniana se sustenta sobre las vivencias y los recuerdos del poeta” (Sanz 52).

En cuanto a la prosa lírica se aprecia que la cantidad de imágenes, metáforas, a menudo símbolos, es mayor en algunos textos que en otros. Donde el estilo figurado no es dominante, y a la vez, en un fragmento inesperado, se convierte en una vía consistente para ensayar pensamientos o conceptualizar. La combinación fluida de prosa poética y prosa tradicional fue un recurso habitual en la reflexión de Jiménez. Pareciera que la poesía desborda al poeta, en cualquier lugar y tiempo, y este no pudiera hacer otra cosa que servirle de abrevadero.

Dos libros medulares del canon juanramoniano, escritos en el destierro, guardan, en una prosa no poética, manifestaciones líricas que pudieron inscribirse en algún poemario de la época o configurar uno propio. *Españoles de tres mundos* e *Isla de la simpatía* acumulan méritos literarios que son una consecuencia de las soluciones dadas por el autor a los retos de la comunicación. Lógicamente, el predominio de la lírica en esos libros es insuficiente para incluirlos en el género poético, pero, al partir del lirismo o atravesarlo, es suficiente para apuntar su ubicación dentro de la poesía de Jiménez. Habida cuenta de la dicotomía de los géneros lírico y ensayístico, así como de la intromisión de uno en el otro, el análisis de la participación del modo lírico en el género ensayo aportaría

otra herramienta de comprensión de la poética juanramoniana y de otros autores de prosa poética e impresionista que siguieron sus pasos.

La teoría de los modos de Kurt Spang clarifica los fundamentos antropológicos del asunto e independiza el factor género y el problema de la modalidad: “El género literario se debe entender, por tanto, como combinatoria flexible de elementos verbales constantes con otras variantes plasmadas con los recursos y procedimientos específicos de la adecuación y la ficcionalización en la literatura” (194). El modo “es la línea de sutura entre el nivel conceptual y el material; todavía no supone una materialización concreta, pero su selección implica ya potenciales elementos de estructuración particular” (94). Al tener en cuenta la fundamentación de la modalidad, la crítica a menudo enfrenta el modo lírico fuera del género en la condición de una actitud de “interiorización de la anterioridad” para la plasmación verbal del recuerdo interiorizado. Evitando la “pura emocionalidad particularizante”, trasciende “la vivencia individual”, adopta “la experiencia de lo humano con el objetivo de volver intersubjetiva la vivencia que es una forma de concebir la universalización” (184). Al final, la actitud lírica conserva “la capacidad connotativa” unida a “la subjetividad y complejidad de las vivencias”, consciente de las “dificultades de plasmarlas en palabras” (150) más allá de las formas poéticas.

#### I.3.5.1- *Españoles de tres mundos*

Publicado en Buenos Aires en 1942, este libro fue escrito entre 1914 y 1940. La fecha de lanzamiento indica que el acabado y la revisión del texto pertenecen al Período de Plenitud. Recoge 164 semblanzas de escritores españoles e hispanoamericanos hechas desde la óptica personalísima, caprichosa, del autor, quien en la introducción despejó el enigma del título y sus presupuestos estéticos: “Este librito de españoles de tres mundos

(España, América la Muerte) es, en su visión y creación completa, panorama de mi época, un libro suficiente” (27). Sin embargo, echó mano de otra categorización de los autores en la que vislumbró “partes del libro principal”: “muertos transparentes”, “rudos y entrefinos del 98 y demás”, “internacionales y solitarios”, “entes de antro y dianche” y “estetas de limbo” (35-37). Asombra repasar la distribución de autores que llenan esas categorías, listado y nomenclatura arbitrarios y lúcidos. Asombra también hasta dónde el gesto elegante señala o deja ver la admiración y el rechazo, afinidades y antipatías, dos corrientes en las que el autor quiso ajustar cuentas, prodigarse sin dar importancia al hecho de escribir una semblanza sobre sí mismo a manera de autorretrato.

El escritor llamó “caricaturas líricas” a las semblanzas para distanciarse de las nociones de retrato y de poema sin lograr que la diferencia sea nítida, como indicó Caballero Bonald en el “Prólogo”: “Las fronteras conceptuales entre la invención poética y la caricatura lírica son también bastante tenues” (11). Afirmación que Jiménez no hubiera compartido en cuanto estaba seguro de las distinciones explícitas entre las estampas: “Las caricaturas están tratadas de diverso modo, sencillo, barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo” (29). Nótese que, hasta el catálogo estético, por demás indescifrable en la amplitud de la galería, propugna un lirismo latente.

Abundan las joyas poéticas en las más de 300 páginas del libro. A continuación, tres breves ejemplos interrelacionados en torno al movimiento modernista develan cuán fácil era para Jiménez sintonizar el lirismo desde la prosa. Una figura literaria que le causó sorpresa y admiración fue José Martí, héroe nacional de Cuba. Confiesa el Moguereño que hasta que no vivió en aquella isla no se “había dado cuenta exacta de José Martí”:

Y por esta Cuba verde, azul y gris, de sol, agua o ciclón, palmera en soledad abierta o en apretado oasis, arena clara, pobres pinillos, llano, viento, manigua, valle, colina, brisa, bahía o monte, tan llenos todos del Martí de los libros suyos y de los libros sobre él. (53)

Y sigue una reflexión interesantísima sobre las dificultades políticas de divulgación que tuvo la obra de Martí en España producto de lo cual, se infiere, era su poco conocimiento de esta obra que, afirma, hubiera recibido los favores de Unamuno y Darío.

Unas páginas más adelante, está la “caricatura” prominente de su maestro. Hecha a punta de sentimiento, abre el texto con una declaración de amor rendido: “Rubén Darío mío. ¡Tanto Rubén Darío en mí; tan vivo siempre, tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo!” (62). Acerca de sus orígenes nacionales expone en clave mítica:

Su patria verdadera fue la isla, de los Argonautas, de Citeres, de Colón. Su palabra favorita, archipiélago. Cuando se la decía hacia dentro, parecía que se la estaba engullendo como una docena de ostras, con gula de gigante marino enamorado” (65).

Este tono mitológico, de suyo engolado, consigue fluir de principio a fin con una naturalidad que resulta imposible no prestar atención minuciosa al agradecimiento de un discípulo en quien la hipérbole adquiere una connotación virtuosa. Termina el texto, después de homenajear la memoria de Darío con un desfile heroico-legendario (Neptuno, Venus, Noé, Cristo) y abundantes referencias a la obra, el estilo y la estética del gran nicaragüense: “¡El azul, el doble azul! Rubén Darío, ministro tú, mejor que otro, de los capitanes del viento” (66).

La semblanza lírica de Unamuno abre con una pregunta enigmática: “¿Se ha salido don Miguel de la cordillera?” (85). Tras esta evocación sobrevienen sensaciones e

impresiones que la egregia figura del escritor vasco produjo en el poeta andaluz. Aparecen, en franca comparación de magnitud y grandeza, personajes bíblicos del Antiguo Testamento (David, los Filisteos, Sansón, Goliat), y figuras del Nuevo Testamento, bañadas por la luz de la tradición católica española y la imaginería del escriba: “Y don Miguel, igual que un San Cristóbal luterano, pasa al Niño Dios, catalancito de plomo, el desierto, que ahora es el mar, con la arena, digo, con el Mediterráneo estético a la abrupta rodilla” (86). Este símil, unido a las metáforas, las imágenes y los símbolos se funden en una prosa exquisita y críptica que merece la interpretación histórica que coteje la poesía y la historia, sin olvidar la interpretación lírica donde la persona del gran pensador del al Generación del 98 sea un personaje literario dentro de la imaginación poética. Por último, se desvelan las maniobras e inteligencia creativa del orfebre experto de la palabra al usar el cromatismo en un sentido pictórico: “Es que Unamuno espejea que viene por la ardiente meseta amarilla, a cuerpo, rojo, plata y negro, esbelto como un pino” (85); y usarlo con plena consciencia metapoética: “Y Unamuno, desnudo, figura clásico cristiana policromada, con cabos precisos juega a la pelota en la puerta del Sol Madrileña” (86).

#### I.3.5.2- *Isla de la simpatía*

Habiendo sido cautivado literariamente por las extensiones continentales, Juan Ramón se refugió en una isla, junto a Zenobia, para pasar sus últimos años. Los agravamientos físicos, las frecuentes recaídas psíquicas y la incomodidad del poeta en un medio cultural que sentía ajeno, impulsaron la decisión de abandonar Washington después de un breve viaje a Puerto Rico. El 21 de marzo de 1951, la pareja cumple el plan de reinsertar definitivamente al Mogueño en un ambiente afín, cerca de amigos, otros

exiliados y médicos españoles. En palabras de Palau de Nemes: “el poeta enfermo y su esposa regresaron a Puerto Rico” (*Vida* 333).

El ambiente lingüístico y la cultura puertorriqueños estimularon el cambio de residencia. Juan Ramón quería sentirse rodeado de la lengua castellana, su herramienta de trabajo, y de las manifestaciones de la hispanidad porque, desde esa época, negado a volver a la España franquista, era lo único que sentía como patria. El testimonio de la mudanza ha sido *Isla de la simpatía*. Libro hermoso hasta la ternura, reúne los escritos de Jiménez sobre Puerto Rico desde 1936 hasta 1954. La antología procura reorganizar vivencias y pensamientos siguiendo el proyecto que el autor no pudo terminar. La prologuista y editora María de los Ángeles Sanz describió la naturaleza de un volumen redactado hasta el último momento, junto a *Ríos que se van* y *Espacios* (XVIII):

Pese a ser *Isla de la simpatía* un libro inacabado y publicado de naturaleza fragmentaria todavía es posible avanzar en su reconstrucción gracias a la gran cantidad de apuntes, notas, índices y textos inéditos que dejó el poeta en la “Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez” de la Universidad de Puerto Rico. Entre este enmarañado cúmulo de manuscritos se encuentra la que presenta más indicios de ser la estructura definitiva que Juan Ramón recibió para la obra.

(XIX)

La estructura distingue cinco capítulos: Prólogo muy particular, Imaginaciones puertorriqueñas (Cristopadre, cristodiós y algunas personas y cosas más), Intermedio jocoso, Realidades puertorriqueñas y Epílogo más general. Un grupo de 127 textos breves o muy breves constituyen este material de excepción sobre temas puntuales (prólogos a publicaciones y lecturas públicas, 67-79) o de actualidad (la admisión de símbolos patrios

por las autoridades, 132) a los cuales Jiménez evitaba referirse. Sin abandonar su estilo elusivo, encrespado, que contempla y trasciende los eventos naturales, el autor mezcla comentarios, testimonios, discursos en forma de crónica e insertar un lirismo suave o, a menudo, absoluto. Dicha oscilación estilística añade un componente de autenticidad al tono general de participación, agradecimiento y despedida. Sombría a ratos, a veces sobria o entusiasta, esta prosa final de Jiménez incorpora una claridad y sencillez dignas de un anciano venerable en la culminación de su vida intelectual, sin otra intención que el servicio: “¿Qué más puede ofrecer un poeta a una isla, Puerto Rico, que un arder (hervor) de verdad y de belleza?” (62).

La celebración de la tierra de acogida no se redujo a cantar los asombros y las delicias de la isla como el poeta había hecho en los poemas escritos en territorio continental estadounidense. Puerto Rico le generó un sentimiento de inmersión e integración orgánico que no había tenido en la etapa del exilio, y lo declara abiertamente: “Yo sé que estoy unido a un destino de Puerto Rico, a un destino ineludible y verdadero” (33). A Jiménez lo mueve ese destino y un sentimiento muy profundo que inicia el volumen con su gesto adánico preferido, volver a nombrar las cosas: “Te encontré mi nombre, el que yo debía darte después de los años, isla de la simpatía, y ya nunca te llamaré de otro modo” (5). Con las intermitencias que determinaron la fragilidad de su salud física, las neurosis y depresiones que lo condujeron a ingresos hospitalarios, Jiménez escribió textos sólidos, autobiográficos, acerca de problemas de identidad: “En este trópico (Puerto Rico, Cuba, La Florida, etc.) mi vida ha sido, es como un retorno a mi angustiada vida juvenil de Andalucía Moguer rabioso y lamentable” (62). Y esa provocación ahonda la nostalgia del desterrado: “Demasiada flor, trópico, paraíso. España, mi flor suficiente” (65).

Tales remembranzas facilitaron que pusiera énfasis en los amores, el sentido de pertenencia, por ejemplo, al Caribe que une a Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo:

Palmeras que ondean, abriéndose y cerrándose con gracia una, en el aire constante, al rayo verde del crepúsculo, irisadas luego al relente y la luna, sobre las mujeres negras y blancas dormidas. (66)

Pensó la Isla unida a su idea de las mujeres que son un tópico recurrente en el libro, en toda la obra de Jiménez y un símbolo de identidad:

Puerto Rico es como un regazo, como un nido de mujer en medio del mar, una isla que el mar sostiene como una entraña de sí mismo. Mucho de fuerza maternal hay en Puerto Rico. (55)

El poeta andaluz enamorado de aquella tierra hispana, atrapada en el símbolo de una fémima, sintió la intimidad necesaria para transitar del discurso sensorial al sensual:

En este Puerto Rico he sentido, como en parte alguna, ese deleite de la brisa suave y fresca en los labios tibios, calientes o secos. Despierto y dormido. Si despierto era un goce esquisito, dormido el goce me despertaba dichoso o me sumía en sueños esquisitos y deleitables. (49)

Por otra parte, las contradicciones del país no le fueron ajenas. La condición de Estado Libre Asociado y la relación con Estados Unidos se aborda con delicadeza en “Intercambios” (62). Las bellezas naturales y la falta de un destino nacional es comentado en el texto XXV, desde donde lanza un consejo profético para el crecimiento identitario y social que conserva intacta su actualidad “si quiere de veras su independencia, debe construir, cimentar y levantar, dividir y repartir con doble piedra” (34). Mientras tanto, los asuntos de identidad, el aspecto polémico y apasionante del libro al que el ensayista se

aproxima sigiloso, consciente de andar demasiado cerca de las complejidades políticas que siempre evitó, se resumen en la prosa LXXXVIII. Allí otro cuestionamiento ideológico en torno al término Hispanoamérica recibe la propuesta de solución mediante la inversión del vocablo que implica una inversión conceptual de incalculable repercusión: “Entonces debió cambiar de nombre significador, debió llamarse como hoy la llamo, «Americahispania», y sus hijos, nuestros nietos, «americohispanos»” (95).

*Isla de la simpatía* debe leerse a la manera de los proyectos de libros que Jiménez estructuró sin llegar a publicar: entre líneas, a la busca de sus pausas y ausencias. Coinciden en su interior la molestia del exilio, el agradecimiento y el deslumbramiento por Borinquen, pero también por el resto de las islas del Caribe que Jiménez conoció y amó. De cierta manera, es en su escritura caribeña e isleña donde terminan los diálogos sobre poesía y sociedad que sostuvo con José Lezama Lima casi dos décadas atrás en La Habana. Solo que ahora se aprecia cierto bienestar por haber descubierto su patria en otra patria. Los temas de la insularidad, la españolidad, la identidad puertorriqueña y la hispanidad recorren sus páginas oscilando de un registro sociopolítico a un registro poético al comprender la realidad desde la poesía, que siempre acaba triunfando en la obra de Jiménez; y es, a no dudarlo, el mejor enunciado de su pensamiento.

## CAPÍTULO II

### LA POESÍA JUANRAMONIANA EN AMÉRICA

La “Obra en Marcha” de Juan Ramón Jiménez dio frutos espléndidos, definitivos, en tierras americanas. Pese a las dificultades del destierro y al recrudecimiento de las enfermedades en las últimas dos décadas de su vida, que se volvieron cíclicas, Juan Ramón Jiménez continuó escribiendo abundante poesía y prosa. Más aún, incrementó notablemente su producción dándole continuidad a los pasos que había dado en Europa e incursionando en nuevos territorios y rumbos de una poesía a punto de alcanzar registros ignotos, así definidos por Eugenio Florit: “la poesía última de J. R. J. ha ido subiendo de tono y de importancia; se ha ido haciendo cada vez más trascendental” (“Nota preliminar” 20). Jalonada por estímulos y experiencias de diferente tipo, aquella obra, en América, correspondió con excelentes resultados a ideaciones estéticas y conceptuales que había acariciado durante mucho tiempo. En resumen, la nueva realidad continental coadyuvó a la creación de *Lírica de una Atlántida*, una obra abarcadora, variada, muy coherente, un discurso a ratos complejo debido a su lógica de continuidad, ruptura y reinvención que atravesó dificultades de muchos tipos para llegar a una poesía gnoseológica, metafísica y esotérica.

Aunque su lírica ya había dado títulos emblemáticos desde la segunda mitad de la década del 30 y la primera mitad de la década del 40, el emprendimiento americano aplicó algo más que un remozamiento del estilo, o una condensación de hallazgos anteriores. Fueron transformaciones tan vigorosas como inesperadas pues en varios casos estuvieron asociadas a superaciones de períodos de crisis psicológica, y, por tanto, de la angustia. El

entusiasmo casi extático que se disfruta en el poema “Espacio”, o la corriente de una pasión sublime en el libro *Dios deseado y deseante*. *Animal de fondo* tienen un componente psíquico que explicaría por qué en la lírica americana primó el vitalismo por encima de la melancolía, tan característica del estilo de Jiménez. Asimismo, la escritura poética posterior a 1936, recupera un hábito de lozanía, propio de la escritura de las décadas de los años 10, 20 y 30, lo cual, además, favoreció el replanteamiento y el cumplimiento de sus principios poéticos originales. Por lo tanto, las transformaciones de esta escritura, si se quiere, americana, se ha estudiado aquí en su doble condición, vinculada al plano compositivo de la poesía, en este capítulo, y, en el próximo, al plano estético-filosófico de la poética.

Hacia mediados de los años 50, cumplidas las expectativas de esencialidad y trascendencia, tomaron forma eficaz las ensoñaciones quiméricas de la juventud. Las conquistas técnicas y estéticas de la poesía urdida en el exilio revelan cómo las exploraciones artísticas, algunas de inspiración juvenil, adoptaron en los poemas de la vejez una relevancia y una sutileza todavía por discernir. Será necesario explicar que la plasmación de esa poética de la totalidad y las esencias devino de una criba rigurosa que, a su vez, convirtió la autenticidad en originalidad. Habrá que demostrar que la cumbre de la creación poética juanramoniana se produjo mediante la articulación de varios procesos: una paulatina conversión ontológica (ontologización) de la lírica, una poesía de viajes físicos y de la imaginación, una poesía del ser y los entes. Tal proceso de transición, evidente en *La estación total*, según corrobora Alfonso Alegre Heitzmann en su ensayo “*Lírica de una Atlántida: la plenitud poética de Juan Ramón Jiménez*” (16), podría ser el

argumento fuerte para asegurar, como hace este investigador desde el título, que el libro analizado representa la cumbre de la poesía juanramoniana.

La presentación de una valoración general de las cualidades líricas es el objetivo de este capítulo. Su enfoque atenderá la formación de una crónica poética, la experimentación, la simbolización, la apropiación lírico-metafísica del espacio y la performatividad del sujeto lírico, a no dudarlo, el eje dinámico de la poesía de Jiménez. Es importante precisar que la división de los anteriores elementos tiene una función didáctica, a pesar de que, como se verá a continuación, estos se encuentran inseparablemente articulados en los versos.

## II.1- Anatomía de una crónica poética

La idea evolutiva que suele adjudicarse a los cambios frecuentes de forma y fondo en la poesía de Jiménez no debería dañar la recta comprensión de un derrotero estético dado por depuración y no por progresión. De modo metafórico, podría decirse que fue un crecimiento hacia adentro, un ensimismamiento sin enajenación, una concientización en el problema de la belleza como fin. Es decir, desde el principio convivían en sus escritos las ingenuidades de los comienzos y las agudezas del final, por lo cual varios de los mejores recursos últimos fueron antiguos hallazgos reconfigurados a la luz de nuevas motivaciones y comprensiones. Uno de esos recursos, reconocidos por diversos investigadores ya citados, es el diario con su lados testimonial y narrativo. En este caso, se trató de una narración implícita que adoptó los modos de la crónica como parte de la expresión lírica. Jiménez había desarrollado un tipo de crónica poética alrededor de un viaje en el magnífico *Diario de un poeta recién casado*, escrito en 1916 y publicado en 1917.

Pero los libros de viajes que son el *Diario* y *Lírica* no buscan solo contar, mostrar o demostrar algo, sino liberar un conocimiento que ha de ser aprehendido, y cuya experiencia lírico-gnoseológica tendría la capacidad de, primero, evocar y, luego, suscitar una acción transformadora en el lector que es también un iniciado, un testigo. El poema juanramoniano, entonces, consistiría en un artefacto cultural con dos funcionamientos: uno exotérico y otro esotérico, de acuerdo con las definiciones filosóficas de Abbagnano (435). Lo exotérico competería a la documentación de los aspectos físicos, emotivos, sensoriales del viaje. El modo esotérico se activa en los predios de la interpretación, que, a través de la belleza, indica una sucesión de coordenadas antropológicas donde se ubicarían una parte de la actividad del sujeto lírico y las reacciones hermenéuticas del lector. Las múltiples connotaciones compositivas y teóricas del plano esotérico serán abordadas en los epígrafes dedicados al sujeto poético (Capítulo II) y a la poética antropológica (Capítulo III).

Hay algo exotérico en el formato del diario que revela una intimidad, y hay algo esotérico en la crónica que alude a una experiencia, de suyo, intransferible. Y viceversa, porque la crónica y diario, sin ser idénticos, manifiestan varios aspectos en común. El primero es un género periodístico, el segundo, más propio de la literatura. Lo refrenda María Victoria Reyzábal en el *Diccionario de términos literarios* donde describe el diario como una “narración cotidiana de los sucesos y vivencias de una persona a lo largo de cada día. Suele manifestar cierta tendencia a la confesión o a reseñar datos autobiográficos” (24). El mismo libro identifica la crónica con el “relato cronológico de los sucesos de una época, abarcando períodos de tiempo más largos que los anales” (21). Estos dos presupuestos, en su aparente simpleza, constituyen las columnas de los análisis del discurso que se introducirán a partir del próximo epígrafe.

A diferencia del *Diario*, la obra recogida en *Lírica* se aviene mejor con la naturaleza de una crónica poética. Juan Ramón, celoso de su intimidad y armado con una potente sensibilidad artística, dejó constancia en los libros americanos de que no pretendía reproducir acontecimientos en clave de objetividad, ni siquiera aportar demasiadas referencias a la realidad inspiradora. Además, valga recordar que el aspecto narrativo del libro estuvo subrayado en la “épica” que el autor decidió retirar en la versión definitiva. La huella de esa intención es la presencia del romance en el libro, incluso fuera de los *Romances de Coral Gables*. El uso frecuente de versos octosílabos, los dialogismos y del monólogo interior señalan la anatomía de una posible crónica que se deleita y quiere deleitar con la presencia de subjetividades y el cruce de sus relaciones en la ficción lírica como una forma de representación. La cadena, más o menos evidente, de sucesos extraordinarios, impregna una perspectiva narrativa, cierta ilusión de realidad y líneas temporales que develan la concepción juanramoniana del tiempo.

### II.1.1- Ficción y representación

La poesía del exilio oscila entre una exposición sobre las experiencias poéticas en América y una reflexión lírica alrededor de una vida abocada al descubrimiento y el conocimiento. El estatus expositivo se inclinó a formas poéticas de la narración y, en la posición extrema de unos pocos textos, a la épica. La lírica de tono reflexivo apeló a la descripción de esas mismas experiencias, alcanzando la forma más explícita en el apotegma y en el lenguaje aforístico. En su mayor parte, *Lírica de una Atlántida* combina armoniosamente el *epos* y la sentencia, entendidos, respectivamente, como el despliegue de la ficción y la representación. No obstante ser recursos complementarios, importa

distinguir cuál es el dominante en poemas al estilo de “Vienen alas por Oriente”, de *En el otro costado*, para extraer el mayor aprovechamiento del texto:

Vienen alas por Oriente,  
con las lumbres de los aires,  
alas que vienen de gracia,  
soñando. ¿El hombre del ángel? (*Lírica 73*)

El movimiento de figuras en lontananza, que se aproximan al punto del observador, y la indeterminación del ser de esa figura produce una interrogante no retórica. La imagen va cambiando en la medida que la figura se aproxima, y el octosílabo gana un poco de rima asonante en los versos segundo y cuarto:

Alas que besan la hierba,  
alas que cuelgan los arcos,  
alas que abarcan los montes,  
alas que tienden los mares. (*Lírica 73*)

La situación narrativa en una corta línea temporal va aportando estrofa tras estrofa cuánto se aclara y revela sobre la figura alada. Pero la imagen queda en un misterio que no llega aclararse. Quizá, que, en términos líricos, no puede aclararse. En la mínima narración, la imagen da paso al símbolo de las alas, centro poético del discurso. Y sin tener claro lo que es, la proximidad de la figura calma las ansias del sujeto poético:

Me acompañan por la piedra,  
me orientan el oleaje,  
me serenar por el sol,  
me dan gloria entre los sauces. (*Lírica 73*)

Solo cuando las alas se van es que parecen arribar. Ya forman parte de un paisaje interior, amable, en el cual el sujeto lírico se regocija. La estrofa final decreta que la percepción ha arrojado un conocimiento que no anula el misterio. De cierta manera, lo incrementa. El último verso, por ende, responde la pregunta inicial induciendo a una nueva pregunta sobre la condición del ente manifestado:

Alas que vuelven al mundo,  
a unir eterno y constante;  
alas amigas que vuelven  
pensando. El hombre del ángel. (*Lírica* 74)

El fluido de la ficción conforma, ahora sí, una representación completa de la imagen mediante la metáfora. La ficción es el elemento predominante y la representación es su consecuencia. Otra consecuencia es la conformación de un romance con connotaciones mitológicas y abundante sustancia conceptual. El autor evitó un estilo aforístico que caracteriza amplias zonas de su obra dándole valor a la cuestión del tiempo, el amor en su faceta de amistad y la facultad de volar. Lo que no quiso evitar fueron los encantos de la aventura, el sentido onírico y la atmósfera de una cualidad infantil. Juan Ramón, a su manera y estilo, tuvo a bien cultivar esos factores en su obra literaria, en su vida y en la obra de su acción cultural.

Estos tres elementos del discurso del romance han sido explicados por Northrop Frye. Jiménez entendía la importancia del primero por las mismas razones que argumentó Frye en *Anatomy of Criticism*: “The essential element of plot in romance is adventure, which means that romance is naturally a sequential and processional form, hence we know it better fiction than from drama” (186). Además, el carácter onírico de “Vienen alas por

Oriente” ratifica en la atmosfera del poema que el romance es la forma literaria más cercana al sueño (Frye 186). Por otra parte, dicho elemento no debería desviar la atención sobre la experiencia épica condicionada por el sentido mitológico del relato, un aspecto que Frye reafirma: “Myth and romance express themselves mainly in *epos*” (270). De ahí la combinación de la ficción y la representación. De ahí también la peculiaridad de la imagen poética en Jiménez, un recurso aglutinante a partir de cual creó mundos propios a su medida.

La autonomía de la imagen hace de este tropo un recurso fundamental para la representación o evocación de realidades e identidades en la obra de muchos poetas. En la poesía de Jiménez, la imagen crea universos regidos por reglas y variables que solo él administra investido como un creador absoluto e incluso arbitrario. Una de sus tantas invenciones está en “Su copa de gloria”, poema que integra “Los olmos de Riverdale”, en *Una colina meridiana*:

Debajo de su olmo,  
están todas sus hojas.  
Él las mira caídas,  
ellas le ven la gloria  
azul con nubes blancas  
que es ahora su copa. (*Lírica* 217)

El uso de los adjetivos posesivos (“su olmo”, “sus hojas”) delata una mutua posesión detrás de la que permanece un margen de relaciones en la personificación mitificada de la naturaleza. Las miradas de los entes crean realidades paralelas con las cuales el escritor parece divertirse mientras ejerce su doble autoridad. Gobierna desde fuera

del texto como poeta que construye un mundo a su medida, y desde dentro del texto, como sujeto poético o ente supremo que intercambia con los entes inferiores: figuras, cuerpos, presencias, circunstancias, fenómenos del estatuto ficcional. Se nota que disfruta ejerciendo el poder de hacer o de no hacer, contemplando las consecuencias en la belleza de la imagen:

No las quemo, las dejo  
que se entren gustosas  
en la tierra, que es  
el mantén de sus bocas,  
para que a las raíces  
les den sus almas rojas;  
las raíces que fueron  
sus hondas formadoras. (*Lírica* 217)

La amplitud de la imagen juanramoniana gestiona el símil (“las raíces que fueron sus hondas formadoras”), la metáfora (“la tierra”, “mantén de sus bocas”) y el símbolo (“la gloria”). A la inversa, algunos especialistas razonan que la imagen es un efecto de una comparación visual (García 47). La anterior perspectiva somete la imagen al símil que la genera. Respecto a la metáfora, Le Guern indicó un pensamiento parecido en torno al principio axiológico de la imagen: “Casi todas las metáforas expresan un juicio de valor porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción afectiva” (86). Ya sea el recurso de la ficción o la representación afectiva a través de imágenes metafóricas, la relación de estos tropos recurrentes en la poesía del escritor español suele basarse en la imagen y moverse hacia símbolo.

### II.1.2- Simbolización

A la vez, el símbolo en las grandes obras de Jiménez no se reduce a un tropo. El discurso hilvana símbolos, alegorías, prosopopeyas, y teje una red de figuras poéticas y retóricas que opera en varios sentidos. Cada texto de Jiménez en *Lírica* tiene un sustrato simbólico menos o más cargado de significaciones. El símbolo convertido en sustrato, en sistema simbólico, apunta a un proceso de simbolización, a veces imperceptible fuera del análisis detenido, que es el resultado de la acumulación de versos y recursos en el tránsito del poema hacia la imagen, la representación y el concepto. Por tanto, carecen de lógica los criterios sobre el formalismo de Juan Ramón, o las supuestas valoraciones que subvaloran la urdimbre de la simbolización en casi toda su obra.

Entre muchos símbolos, sería suficiente exponer a tres que son representativos de la poesía del exilio. Por supuesto, hay muchos más, pero los siguientes integran una red de sentidos. El pájaro, el árbol y el perro, a menudo simbolizan las facetas del yo poético, sus atributos. Cumplen la función de alter egos de este y, por consiguiente, en un segundo plano, lo serían también del autor. Al estudiar la aportación de cada signo, se impone la percepción de Ceferino Santos-Escudero, convencido de que el “símbolo múltiple es una constante de la poesía juanramoniana” (326), a lo cual debe agregarse la multilateralidad de sentidos que tal fenómeno genera en un texto o grupo de ellos. Los símbolos del yo lírico pueden rastrearse en obras anteriores, pero su expansión en la obra escrita en América les clasifica como elementos autóctonos del período. En cuanto al primero, escribió en el poema “Pájaro”, también del libro *En el otro costado*:

En la brisa contigo,  
pájaro, al mar,

en la brisa contigo,  
pájaro, al sol,  
en la brisa contigo,  
muerto de amor. (*Lírica* 78)

Salta a la vista que el pájaro no es un símbolo solitario. Todos los elementos mencionados parecen tener un estatus simbólico. Incluso, los dos versos de la estrofa anterior son contundentes: “con la luz de tu sombra / soy paraíso” (*Lírica* 77). Sin embargo, de momento, lo significativo no sería la trascendencia sino inmanencia de algunos símbolos. La brisa, el mar (viejo y constante símbolo juanramoniano), el sol, condicionan el acompañamiento que el pájaro y el sujeto lírico se ofrecen. Son elementos de la naturaleza y, en el poema, preparan la esfera de los protagonistas junto a la configuración retórica de los versos.

La estrofa citada, la última del poema, combina paralelismos (“pájaro, al mar” y “pájaro, al sol”) con la epímone (“en la brisa contigo”) tres veces repetida. El efecto de unir los símbolos bajo el ritmo, la sonoridad y la rima asonante transmite la atmósfera asociativa de un cosmos propio. Es un orden garantizado por el sujeto poético que elevó, por la vía del amor, el símbolo del pájaro a la altura de un don o de una entidad sobrenatural, de cierta manera conectada con la tradición evangélica en las letras y en las artes visuales. Sin dudas, la imagen simbólica del pájaro, presentada con una exquisita economía de recursos, se benefició de las normas de la poesía pura que prevalecieron más allá del supuesto punto final de la llamada Etapa Intelectual.

Por su parte, el símbolo del árbol, una significativa fuente de belleza en la poesía del exilio alude, quizá, al autor antes que a su alter ego principal en la ficción del texto. Como

ya se ha mostrado, aparecen árboles hermosos, cargados de contenido emocional y conceptual, en todos los libros escritos en América. No obstante, sobreabundan en *Una colina meridiana* y *En el otro costado*, donde el ámbito de la naturaleza conserva la frescura de las experiencias sensoriales por encima del esplendor conceptista de los libros del Período de Consumación. Verbigracia, en los *Romances de Coral Gables*, título egregio del primer libro, los árboles son entes venerables, antiquísimos, personajes de un profundo humanismo. En “Los olmos de Riverdale” y “Cementerio de Arlington”, que pertenecen al segundo libro, la figura del árbol suele ser corpórea y firme, pero también una entidad trascendente que conduce a otras dimensiones.

Un poema del libro primero consiguió aunar la simbología que el árbol tiene en ambos cuadernos. “Espacio”, el poema en prosa que Jiménez comenzó a escribir en 1941 y culminó en 1954, constituye el enlace orgánico entre dos momentos diferentes de su poesía en América. Asimismo, en el transcurso de sus tres partes, nombradas Fragmento primero, segundo y tercero, el símbolo del árbol expresa una complejidad polisémica que, en su brevedad, recoge el siguiente pasaje de la primera parte:

Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanencia, que calma, que llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pinar que se anhelaba)! (*Lírica* 98-99)

Está claro que el poeta se ha inspirado en árboles tropicales de Miami, no en un árbol de Maryland. También es evidente el entusiasmo que le produce tenerlos cerca. El poeta no puede evitar elogiarlos viendo en ellos virtudes que anhela para sí mismo. Concierta una imagen conformada por cualidades espirituales que pondera sin rubor en la materia

vegetal. Su ponderación, su entusiasmo, además de humanizar a las plantas dotándolas de “personalidad” y “corazón”, las multiplica. Nótese que, del árbol del inicio se desprende una cantidad imprecisa de árboles.

Su multiplicación sugiere una comunidad de entes fabulosos. Son sujetos de orden superior en la escala moral, aunque permanezcan inmóviles a la orilla de un río o al borde de un camino, símbolos habituales del tiempo y de la vida. El proceso de simbolización se hace acompañar de un aire legendario que recuerda las mitologías nórdicas. La intención mitológica necesitó del discurso laudatorio, de una larga oración admirativa y un ritmo interno de verso libre que, como mínimo, recuerda los años en los cuales Jiménez movió la forma de “Espacio” entre la prosa y el verso hasta que triunfó una prosa con ritmo de verso. El símbolo del árbol y la arboleda recorren las tres estrofas del texto como una perfección consistentemente anhelada.

Y no es posible concluir este epígrafe sin colocar algunas notas sobre el tercer símbolo autóctono de la poesía juanramoniana en América. Tal vez la figura del perro supera en magnitud conceptual a las del pájaro y el árbol. Al menos su presencia tiene un halo de misterio, mientras que las anteriores presentan enigmas que la razón podría resolver. El carácter misterioso del símbolo perro en la poesía última de Jiménez es uno de esos elementos que remontan hacia el plano esotérico del texto. Su condición anagógica no parece reducible a una idea precisa en tanto satura de connotaciones e impresiones poéticas las imágenes donde aparece. “Este perro”, el cuarto poema de *Romances de Coral Gables*, merece ser apreciado en sus tres estrofas:

¡Este azul de aquel azul,  
alma más bella que el ámbito!

El dios azul nos azula  
aquí las cosas de abajo.

Lo alto en el allí de aquí  
ha venido hasta la mano;  
anda por las calles solas  
un dios azul perro manso.

Pero ¿será esto verdad?  
Este perro con quien ando,  
¿no es alto donde lo vi  
como el dios azul más alto? (*Lírica 122*)

La relevancia de este pasaje en comparación con los demás donde aparece el perro de Juan Ramón Jiménez, radica en el cromatismo y en el símil de la divinidad. El recurso de colorear al perro facilita la interpretación porque el poeta de Moguer utiliza el azul solo cuando el entusiasmo alcanza un grado superlativo. A través de todas sus épocas, el gran andaluz incurre en la imagen azul con la misma connotación extática. Por eso a menudo había teñido a su “dios” de azul, en particular si el gozo le embargaba.

El símil de la divinidad no es menos importante. Los versos “un dios azul perro manso” y “¿no es alto donde lo vi / como el dios azul más alto?” asumen formas de expresión casi directas que no abundan en la escritura de quien pretendió una poesía de lo inefable, o de lo complejo revelado sin concesiones. La lírica que manifestó un “dios” con letra inicial minúscula, buscando precisión terminológica, es la misma que en este poema

lo compara con un perro, antes de transmitirle su divinidad. Se trata de un desarrollo de la codificación en círculos concéntricos: desde el dios hasta el perro divinizado. Diría el filósofo Gustavo Bueno que este procedimiento erige al animal en “un «centro de voluntad y de inteligencia» capaz de mantener unas relaciones con los hombres de índole que podríamos llamar «lingüística»” (153). Lo que, en este caso, es igual a establecer una diferencia entre la figura del dios y la figura del animal como numen. Sobre dicha clasificación, Bueno precisa:

El numen es una categoría eminentemente religiosa, pero, como hemos dicho, el numen no es por necesidad divino. Aun cuando, eso sí, lo divino sea también numinoso y los dioses sean númenes. A veces, *numen* designa a la fortaleza o poder de una divinidad determinada, una fortaleza que puede terminar sustantificándose. (153)

Entonces, el símbolo de un perro “numinoso”, bien contemplado no es un producto inmediato del contacto con el “dios azul”. Una figura media entrambos: el sujeto lírico. Esta entidad rectora de la ficción poética es el observador y, en consecuencia, el relator y el constructor de la realidad autónoma del texto. Primero presenta un “alma más bella”, que proviene de otro anterior y permite este “dios azul que azula / aquí las cosas de abajo”. Luego, la divinidad no es el origen de sí misma ni del poder de azular. La segunda estrofa presenta al perro como una manifestación de la divinidad de cual podría ser creatura o hipóstasis. La mansedumbre del numen perro inclinaría la interpretación hacia la segunda opción, pero el texto no lo dice. Y al llegar la tercera estrofa sabemos que el sujeto poético y numen andan juntos, sin que el sujeto dude sobre la hierofanía que en perro se alumbraba. La pregunta final del sujeto poético explica la ambigüedad de la situación, la unión gozosa

con el animal sagrado y el sentimiento que la figura simbólica del numen vislumbra la totalidad azul del dios.

### II.1.3- Experimentación artística

La poesía que Jiménez desplegó una faena creativa de 18 años en el hemisferio occidental durante los cuales retomó ganancias de su acervo artístico anterior, desde nuevas orientaciones, y exploró caminos de expresión todavía no transitados por él y, en parte, por la lírica. Fue una tendencia que empezó años antes de su exilio, desarrolló en el transcurso del viaje por Francia hacia Estados Unidos, continuó con muy pocos versos en Cuba, y confirmó en los grandes textos concebidos o elaborados en la Unión Americana. Esta continuidad de la obra que tuvo un giro dramático en el Estado de Florida, al cual el poeta llamaba “La Florida” (*Lírica* 114) con un gesto de reposición (hoy habitual) de esa porción continental perdida por la Monarquía Hispánica en el siglo XVIII. De igual modo, su poesía floridana devino en un rejuvenecimiento de la lírica en plena vejez. Fue una suerte de vanguardismo tardío después de la poesía pura, del cual fue consciente, como sugirió incluso en su poesía: “Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven solo como es los deseados” (*Lírica* 101).

El giro poético estadounidense de Jiménez irrumpió a partir de la década de los 40. Consistió en un movimiento de experimentación que se desató en Miami y más adelante se reforzó durante el viaje a Suramérica. Una conclusión, romántica y hermosa, en algún momento avalada por muchos investigadores, sería que la experimentación artística regresó a la poesía y la poética de Juan Ramón Jiménez impulsada por los terrenos de Florida y las aguas del Atlántico. Sobre la seducción del espacio floridano, confesó el

propio autor: “vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa dictado por la extensión lisa de la Florida” (*Cartas* 66). Respecto al tercer encuentro con el océano, Graciela Palau de Nemes transmitió una información recibida de los esposos Jiménez y, en esa medida, muy valiosa para la reconstrucción del mundo espiritual juanramoniano que su obra refleja: “Juan Ramon encontró su dios, sinónimo de conciencia, en alta mar, a su regreso de Buenos Aires” (*Vida y obra* 362).

Una argumentación más comprehensiva insiste (Díaz-Plaja 294, Olmo 125-126) en que el autor de *La estación total* ya estaba listo para escribir sus grandes obras americanas “Espacio” y *Dios deseado y deseante*. Solo necesitaba un estímulo. Y para su mayor gloria literaria recibió dos acicates en medio de las indeseadas e indeseables condiciones del destierro que conllevaron a su obra, quizá, más luminosa. Howard T. Young coincide con esta perspectiva:

The transplantation from Europe to America undoubtedly hastened the process that had begun in Spain, but it must be emphasized that the mysticism of his American period represents the logical development of his work. (*Juan Ramón Jiménez* 37)

Es una opinión aceptada por críticos y estudiosos que el núcleo de la renovación emprendida por el poeta en el continente americano se encuentra en “Espacio”, una obra gigantesca, compuesta entre 1941 y 1954, lo cual, dice Aurora de Albornoz, “nos lleva a pensar no solo en la importancia que Juan Ramón le concedía, sino, además, a considerarlo como uno de sus últimos textos” (“Estudio” 66). Allí quedó plasmado un poema en prosa sin tema aparente ni divisiones que no fueran la separación entre los tres fragmentos que,

en realidad, constituyen tres monólogos en forma de tres extensos párrafos. El texto lírico coordina una secuencia bien atada de expresiones a través de la cuales viajan ideas sobre distintos asuntos enlazados por la pericia compositiva y un aliento poético que parece un viento indetenible. El lector supo cuando empezó, pero difícilmente puede atisbar cuándo se detendrá. La continuidad de imágenes, pensamientos e interrogaciones, la eufonía, la fluidez de la palabra, las meditaciones y una sensibilidad imprevisible desafían los hábitos de recepción artística de la época en y de la actualidad, tanto para los lectores de poesía como para quienes están acostumbrados a la prosa. Casi al principio, en plena presentación de esta obra arquitectónica y mientras el lector se acomoda a lo que parece una aventura caótica, declara:

Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día. ¿Qué es este amor de todo, cómo se me ha hecho en el sol, con el sol, en mi conmigo? (*Lírica* 96)

En el pasaje anterior del Fragmento primero, el yo poético todavía está introduciendo el fondo y la forma del texto. Y lo hace posicionando el tema del Ser mediante el problema de su ser: proyecta figuras del plano de lo estelar; incorpora el tópico del enfrentamiento a los astros: el sol, la luna; también se dirige a eventos naturales, como el arcoíris; y al final del pasaje regresa a los astros, uno de sus referentes preferidos dentro y fuera de la poesía. A continuación, el poeta entra en el plano telúrico, visita el mar y las islas, se dirige al

mundo de las plantas, el jardín, el Edén, el Paraíso, y así continúa oscilando entre figuraciones telúricas y estelares.

Si hasta este punto el poema ha hecho una recolección de asuntos y, en cierta medida, de mundos, pocas líneas después se sumerge en tópicos específicos: el sexo, la mujer, los árboles, la interlocución con personajes, autores y artistas (Pedro Abelardo, Adán y Eva, Shelley, Goethe, Claudel, Miguel Ángel y muchos más). Más que citas o referencias, son voces de interés que se desgajan de la voz del sujeto poético y se reintegran poco después. Esa “otra voz”, que Octavio Paz analizó como una “singularidad de la poesía moderna”, que no procede “de las ideas o de las actitudes del poeta: viene de su voz” (*La otra voz* 133), en el poema de Jiménez aparece entre comillas y en las réplicas de la voz dominante. Las particiones de la voz poética, ecos o reflejos, no indican una atomización del yo lírico, pero sí un conflicto emergente que inclina el discurso hacia el cuestionamiento de su hegemonía, las fragmentaciones y recomposiciones de los tiempos y los espacios, los atisbos de una expresión dramática fuera del dialogismo y el desarrollo de un rasgo de la estética expresionista que tendrá su mejor manifestación en la Posmodernidad que serán comentados más adelante.

Como está debidamente documentado en sus cartas, la escritura de este poema en prosa arrancó de un raptó poético convertido, de acuerdo con Albornoz, en un “pensar poético” donde “la poesía es siempre *instinto* interpretado por la *inteligencia* (“Estudio” 70). Y de la conjunción de las dos facultades brotó un texto al cual el autor dedicó 13 años de búsqueda hasta encontrar la expresión y la estructura apropiadas. La pasión que demuestran tanto la obra como el proceso de escritura son una de las claves del pensar y poetizar durante el período americano. En este caso, el discurso experimental, acaso el

soliloquio o la conversación implícita, de una voz principal con las otras periféricas transmiten un sentimiento, a ratos una exaltación, que debería ser una referencia para cualquier lectura. Pues en “Espacio”, monologar y poetizar son una sola conducta discursiva dentro de las peculiaridades de este universo lírico, al cual tan bien le ajustan las consideraciones de Gustavo Guerrero, quien, a partir del concepto de lo sublime en el tratado de Pseudo-Longino, pensó la condición del género literario a las puertas del Romanticismo:

[L]a pasión se convierte en el eje central de la definición de la poesía, la clase lírica pasa a desempeñar un papel paradigmático que le erige en la esencia misma de lo poético, o como diría nuestro autor, en la más poética de todas las poesías. (193)

El lirismo de Jiménez en “Espacio” dispone con maestría de la efusión libre de ideas sucesivas, recuerdos y referencias conformando un discurso de concientización, alejado de la escritura automática del Surrealismo y próximo al monólogo interior de James Joyce. Concedor del recurso técnico que Joyce había fijado en la cultura occidental, Juan Ramón confesó las dificultades de adentrarse en la experiencia de su recepción. Incluso dedicó algunas palabras a las impresiones que la novela *Ulyses* (1922) le había producido: “Lo otro, lo interior es contenido de ellos más que reflejo, y nosotros tenemos que ver directamente el contenido adivinándolo a través del cuerpo o de la tierra” (*El ojo* 312). Interpretar con el cuerpo o la tierra podría ser equivalente a abandonar toda pretensión de reducir la experiencia literaria a un mensaje. En particular, sería un error hacerlo en la lectura de “Espacio” que es el típico artefacto de experimentación artística, donde la poesía casi gravita en soledad, “se transfigura en gracia inmanente, sin asunto, sin “sustancia”, sin

anécdota; y a la vez sin estructuración: una expresión alada, sin molde, sin técnica” (García 98-99).

La aparente ausencia de un tema apoyado en un anecdotario (a través de su mejor variante: una multitud de asuntos que oscurecen la estructura), convocó un lirismo en contacto con la poesía contemporánea, en particular con la escritura neobarroca. Al respecto, es necesario consignar la flagrante contradicción de comparar a un poeta que buscaba la sencillez y la naturalidad, tomando la mayor distancia posible de expresiones rebuscadas, con una forma de regular el caos y el descentramiento que propugna la Posmodernidad. Tampoco se puede evitar la mención de que los esfuerzos por hallar la esencia de lo poético en clave metafísica y espiritual, además del esfuerzo de toda su vida como creador de incorporar variables constructivas de la poesía española medieval, renacentista, barroca y romántica, tuvo resonancia en autores como Octavio Paz y José Lezama Lima que fueron antecedentes e iniciadores de la corriente neobarroca. El análisis de uno de los seguidores confesos de Lezama, Severo Sarduy, exponente egregio de esta tendencia estética, expone la regularidad de ciertos textos con estructuración rizomática, una explicación de la cual se beneficiaría la lectura de “Espacio” y de *Dios deseado y deseante*:

Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos, y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde.  
(86)

Dicho lo anterior, se pueden constatar que el poema-monólogo no trata sobre ningún de los asuntos específicos enlazados en el fluido verbal. “Espacio”, que, en un sentido estricto, pudo nombrarse Espacios, aborda como solo y único tema la conciencia del poeta sobre su propia conciencia, sus territorios interiores. Pues el poema es un viaje apasionado y racional en busca de la esencia del ser del poeta, convencido de poder conquistar la conciencia de sí mismo y del mundo a la cual llama “dios”. El viaje interior de Jiménez tiene una intención gnoseológica, en cuanto quiere conocer y saber cómo se conoce. El poema propone una aventura del pensamiento que, en última instancia, es una psíquica por cuanto implica de emociones y razonamientos, y es espiritual debido a la concreción que de ella se demanda como acto volitivo desde una zona profunda y superior de la conciencia. Se comprende que para conducir tales asuntos el autor utilizó un lenguaje místico-religioso en su poesía y en su prosa reflexiva que evidencia el tema central del poema. La confirmación de que el viaje a través del fluido del pensamiento en la conciencia ha terminado adoptó un carácter explícito hacia el final del Fragmento tercero, cuando las entidades se preparan para un encuentro culminante:

Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos.  
Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?). Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¡qué es lo otro!) ¿te acordarás de mí con amor hondo; este amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han detenido llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? (*Lírica* 113)

Sin embargo, donde terminó el viaje del autor, comienza el recorrido del lector, justo en el sentido en que Harold Bloom lo planteó: “poetry at its greatest—in Dante, Shakespeare, Donne, Milton, Blake— has one broad and essential difficulty, it is true mode of expanding our consciousness” (55). Al transferir a este texto una idea asociada a la de algunos de los más grandes poetas de la tradición occidental, cuyas referencias suelen emerger en las palabras escritas del Moguereño, se produce una significación sobre la potencia artística de la obra. O, lo que es lo mismo, el lector, ante los desafíos de un clásico ampliamente reconocido, puede abandonarse al torrente verbal de una pieza rítmica, hilvanada e inspiradora; liberar muchas dudas e incorporar varias otras. El estado de excitación y aturdimiento tras sumergirse en el largo monólogo juanramoniano invita a ocupar un lugar en un gran soliloquio donde el autor mantiene una conversación consigo mismo que, realidad, procura ser una relación con un receptor cómplice, quizá involucrado con los apetitos de eternidad, totalidad, inmensidad. Las palabras “todo”, “todos”, indican, sutilmente en el siguiente pasaje, la conciencia de la otredad, el posicionamiento del otro:

¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo.  
Los caminos son solo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y  
todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de  
mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo! (*Lírica* 103)

La experiencia del lector con un texto de esta naturaleza señala algo de la misma que quizá se produjo al margen de la voluntad del poeta. Podría consistir en una consecuencia de la escritura en su propio y lógico derrotero en forma de efecto involuntario, coherente con el texto que es lo que Maurice Blanchot defendió en *La escritura del desastre*: “*el desastre cuida de todo*” (11). Dos consecuencias estéticas que el autor no puedo evitar, si

es que no lo previó, son los sentidos lúdico y ritual de la obra. Lúdico porque, bajo reglas preestablecidas, se organiza una relación virtual y azarosa cuyo aprovechamiento atraviesa los imponderables de la interpretación. Ritual porque el poema no esconde su vocación de trascendencia e iluminación mediante el orden repetitivo, en espiral, simulando un viaje circular con las semejanzas entre el inicio y el fin del texto, con el avance sucesivo y musical de los pasajes, la recurrencia de temas e imágenes en forma de leitmotiv o en las frases repetidas, cuyo momento más bello, tal vez, esté en el impecable y breve Fragmento segundo donde se repiten en los tiempos presente y pretérito indefinido variantes de la frase: “Dulce como este sol era el amor” (104). Rito y juego activan en el texto su trasfondo de documento de humanidad esencial que, sin importar la polisemia, permiten aprovecharlo a la manera de un objeto cultural de cierta época, que parece actuar por sí mismo en las postrimerías de la Modernidad, donde lo Paz lo ubicó: “*Espacio* es uno de los momentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina y termina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud” (*El arco y la lira* 95).

La ideología del poema tiene mucho que ver con esa manera ritual y lúdica que abrió el Fragmento primero y cerró el Fragmento tercero con el mismo asunto. El tema de la divinidad de Juan Ramón, esencia y sustancia del hablante, compusieron la discusión sobre el ser en su poesía escrita en América. Partió de una equiparación (“«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»” *Lírica* 96) que presupuso la humanización de los dioses o la divinización del hablante, terminó con la reafirmación de la opción divina, probada en la constitución y el transcurso del poema: “Ya te dije al comenzar: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»” (*Lírica* 114).

Este asunto, que compete directamente al sujeto lírico juanramoniano, exige un abordaje atento al alter ego del autor. Otro aspecto que ha quedado fuera de la valoración es la innovación del poeta ante la tradición, fundamentalmente hispánica. El próximo epígrafe sobre la cuestión del género literario y los vínculos de Jiménez con la tradición incluirán ese rasgo de la renovación ejecutada en la obra del exilio. Y sobre la divinización del sujeto poético, de momento, basten las palabras de un investigador que se acercó a esta poesía desde el ángulo del pensamiento materialista. Francisco Silvera concluye: “toda la palabra de JRJ se resume ahora en el hallazgo de la divinidad transparente, que no es más que la propia consciencia del mundo en el individuo” (80).

#### II.1.4- Reformulación de los géneros poéticos

La experimentación artística durante la tercera etapa literaria de Juan Ramón Jiménez adoptó las maneras de la ruptura vanguardista con la tradición y de la reafirmación y renovación de esa tradición. Predominó la renovación que tendió a retomar formas expresivas y preocupaciones estéticas e ideológicas de las dos etapas anteriores. Lo cual no es ninguna rareza dentro de la escritura de un autor que, al decir de Tomás Navarro Tomás: “se sirvió durante toda su vida de las formas y recursos de la lírica popular y tradicional” (261).

Desde la perspectiva de esta investigación queda claro que la exploración de géneros y recursos tradicionales, tanto españolas como occidentales, no solo fue una consecuencia de sus creaciones europeas sino el perfeccionamiento dado por el esplendor de una madurez estimulada en medio de las dificultades del exilio. Jiménez fue el tipo de artista que no se detiene ante dificultades personales ni accidentes históricos, ni que después de

encontrar su voz, o estilo propio, se dedica a repetirlo tal cual o a través de variaciones. Por eso insistió en buscar la forma que mejor expresaba sus concepciones, su inspiración, la fascinación de una experiencia, su percepción de la belleza, los intentos de concretar un ideal. Todo lo anterior, acicate de la poesía juanramoniana, se volcó sobre la reapropiación de géneros poéticos dentro de una doble cadena de búsqueda artística a partir de cambios técnicos y estéticos sobre el lenguaje y los temas, y de una búsqueda interior en clave antropológica y espiritual que José Antonio Expósito ha definido: “Toda la poesía de Juan Ramón Jiménez supone una interiorización lírica del mundo” (1).

Porque, incluso con independencia de los estímulos, la obra lírica de Jiménez muestra un sesgo personalísimo, un tanto impermeable a las circunstancias del mundo, si es que esos estímulos no conseguían tocar la sensibilidad del poeta, su inteligencia. El poeta y pensador documentó en sus versos ese proceso espiritual a través de tres grandes registros. El problema del yo o del ser, el problema del espacio, el problema del tiempo, atraviesan la poesía del exilio. Su coherencia armoniza con los impulsos de trascendencia, la sed de totalidad, el inmanentismo que caracteriza la obra y en los cuales el autor indagó desde el final de la etapa europea. En la etapa americana, Jiménez escribió poemas consistentes con la nueva visión, afín a la metafísica que dejó una huella hermosa en los cuatro libros de *Lírica de una Atlántida*.

La estrategia de reformular los géneros poéticos de la tradición, desde una perspectiva entre espiritual y metafísica, convirtió a los textos escritos en el destierro en los poemas donde el escritor encontró la expresión más acendrada de su poesía. Al final de su vida emprendió el mencionado retorno a lo que, en Europa, había elaborado en plena juventud. Esto es, que cultivó una poesía de tendencia culta basada en las tradiciones de

las cuales fue heredero, fundamentalmente, en la herencia de la poesía popular española. Por ejemplo, organizó libros alrededor de géneros populares (copla, romance) y géneros de la tradición culta (soneto, elegía), a través de los cuales el autor transmitió experiencias sencillas u ordinarias, quizá mínimas, y sucesos extraordinarios vividos o imaginados. Llama la atención la consciencia estética y metapoética del autor que solía dejar el nombre de los géneros en algunos títulos.

Dos libros son representativos de la apropiación de los géneros poéticos en las Américas. Uno de esos poemarios capitales nació del encuentro de la sensibilidad exquisita y la “maestría más sutil” del poeta (Navarro 286) en las circunstancias de los inicios de la década del 40 en el sur de Florida. El otro cuaderno germinó cuando se aproximaba la muerte de Zenobia y, de cierta manera, la del propio Juan Ramón. El primer poemario fue *Romances de Coral Gables*. El segundo libro reunió las elegías en *De ríos que se van*. Ambos cuadernos ilustran la exploración que fructificó en composiciones cultas basadas en algunos elementos populares. Fue la continuación en grado ascendente de una experimentación artística, nacida a mitad en los años 10, que había contribuido al neopopularismo de la Generación del 27, y que de los años 30 a los 50 fijó el derrotero de la poesía en el exilio.

#### II.1.4.1- Elegías

*De ríos que se van*, escrito entre 1951 y 1954, recoge un grupo de poemas sobre la muerte, uno de los temas centrales de la obra juanramoniana. El poemario concentra las elegías de la etapa americana. En este caso, el poeta, una vez más, estuvo motivado por el inevitable e inminente del fin de la vida que, en esa época, vio reflejado en la enfermedad

persistente de su esposa Zenobia Camprubí y en sus propias crisis de salud más mental que física. A la esposa dedicó el libro con una frase de resonancia escatológica: “A mi mujer, por la esencia de su alma ya vista”. Los textos recogidos en el pequeño volumen comprenden el período desde la aparición de la enfermedad de Zenobia, el vencimiento aparente, hasta el rebrote de la enfermedad tres años después, justo cuando estaban consumándose la poesía y la poética del exilio.

Décadas antes, durante los años europeos, Jiménez compuso numerosos textos líricos alrededor de la muerte, un acontecimiento que empezó a obsesionarle en la juventud. Su poemario *Elegías* apareció entre 1908 y 1909 bajo los títulos *Elegías puras*, *Elegías intermedias* y *Elegías lamentables* con versos alejandrinos polirrítmicos. Por aquellos años todavía estaba muy fresca la huella de su maestro Rubén Darío en cuanto escribía, pese a su estilo personalísimo. Uno de esos aspectos personales era el tono melancólico, nostálgico, relacionado con la muerte, que recorre su obra y casi la totalidad de sus fotografías. Aún más, podría decirse que la muerte abre y cierra la poesía de Juan Ramón Jiménez, afincada en dos hitos dolorosos para el Moguereño: el deceso de su padre en 1900 y el fallecimiento de la esposa que él intuía, le atormentaba y que, finalmente, sucedió el 28 de octubre de 1956.

Poco después de concluir la composición del cuaderno, Juan Ramón cayó en una última depresión que provocó una sucesión de ingresos y padecimientos de los cuales nunca logró recuperarse. Los retornos al equilibrio psicológico, a partir de 1954, fueron precarios y de corta duración. El motivo apabullante de una pronta pérdida de Zenobia tuvo consecuencias literarias y psíquicas. Quien durante más de 30 años había sido el sostén de su bregar en el mundo, estaba recayendo en sus padecimientos de cáncer sin que los

doctores pudieran hacer nada efectivo. Juan Ramón debió advertir que el proceso no era ya reversible. Y así fue.

Por ello, los poemas del libro recorren un único asunto en sus diferentes aspectos. Jorge Manrique hizo algo parecido cerca de 600 años antes con sus conocidas como *Coplas a la muerte de mi padre*, si aceptamos a fecha de 1480 que propone Jesús-Manuel Alda Tesán (65). Jiménez tomó inspiración en las elegías de Manrique para forjar el título de su libro en consonancia con el famoso tercer canto:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar,  
qu'es el morir. (*Poesía* 149)

Las metáforas del río y del mar, tan apreciadas por Juan Ramón, tuvieron una respuesta intertextual en el soneto “Concierto”, cuarto texto del libro. Jiménez las recuperó para su proceso de simbolización desde la imagen mientras dialogaba con la composición del siglo XV, específicamente, en sus dos tercetos:

Momento salvador por un olvido  
fiel como el anteterno del descanso:  
la paz de dos en uno.

Y que convierte  
el tiempo y el espacio con latido  
de ríos que se van en el remanso  
que aparta a dos que viven de su muerte. (*Lírica* 364)

En sus “Notas” a *Lírica de una Atlántida*, Alegre Heitzmann indica que el poema anterior fue “uno de los pocos sonetos” del gran libro (472). También ratifica que Juan Ramón lo escribió en San Juan, cuando estaba alejado de Zenobia. Por su parte, Ricardo Gullón enfatiza que ella había ido a Boston con la ilusión de sanar después de una cirugía. Juan Ramón tampoco se encontraba saludable (*El último* 74). Ese “momento salvador” de 1951, aupado por la incertidumbre y la esperanza, se convirtió en el inicio del final de su vida creativa a la lumbre de la escritura de un manojito de elegías.

*De ríos que se van* discurre con vitalidad, a ratos con euforia, como es típico de la poesía del exilio. No es un libro ensombrecido por la fatalidad ni la tragedia. Sus numerosos textos que hacen referencia a la muerte están habitados por un *ars amandi* al que acompaña un *ars moriendi*, aplicando a este caso la misma reflexión que Alda Tesán (36) dedica a las *Coplas*. El tema de la muerte mantiene en el libro un intenso contrapunteo con el tema del amor. En buena medida, se trató de la ejecutoria de los principios que suelen denominarse *eros* y *thanatos*, cuyo enfrentamiento dentro del yo fue analizado por Sigmund Freud (59) como las pulsiones de vida (sexo, reproducción) y las pulsiones de muerte (destrucción, autoeliminación). Gilbert Azam advirtió la presencia conflictiva de ambos principios ya durante la Etapa Sensitiva en lo que denominó: “la lucha sorda entre Eros y Thanatos” (500).

La oposición e interrelación de tales pulsiones escenificaron en las elegías juanramonianas de todas las épocas un espectáculo memorable de la historia literaria. Graciela Palau de Nemes prestó atención al curso poético que derivó del encontronazo de esas corrientes instintivas y afectivas en los últimos años de creatividad:

En los poemas de «Ríos que se van» el poeta le canta a la mujer total, al margen de la muerte de ella y de su propia muerte, de allí que consideremos su canción como una elegía. La expresión amorosa tiene que ver con conceptos esenciales que trascienden los límites del tiempo y el espacio. (“La elegía desnuda” 176)

De principio a fin el libro orchestra un cántico amoroso contra la realidad de la muerte. Trasciende la consolación de la elegía, la reconstruye desde una perspectiva metafísica y vitalista en un esfuerzo poéticamente loable de vencer lo inexorable y reafirmar la vida, el amor. El típico anhelo del período americano de superar las adversidades mediante la poesía y, primero, en el espíritu, se dispuso a vencer la angustia ante lo desconocido, reconsiderar el tránsito desde este mundo al trasmundo, minimizar la pérdida, darle un sentido al despojamiento de la materia, valorar la vida fuera del cuerpo como no solía hacerlo, abrazar la lógica misteriosa de la existencia confesando una existencia después de la existencia:

(¡Morir para siempre ya  
contigo, mujer, tú en mí,  
yo en ti, los dos en los dos,  
en igual trasexistir! . . . (*Lírica* 390)

Los 26 poemas agrupados en tres secciones (“De ríos que se van: I”, “Orillas que se van” y “De ríos que se van: y 2”) enfrentan el deceso humano exaltando la figura legendaria de Zenobia. Ella es eje y motor de esta escritura elegíaca que cumple la preceptiva sobre el género. De acuerdo con *The New Princeton Encyclopedia*, el uso moderno del término elegía reconoce “a short poem, usually formal or ceremonious in tone and diction, occasioned by the death of a person” (322), y que tradicionalmente tuvo las funciones de

lamentarse, alabar y consolar (324). Los poemas de Jiménez conservan esas características ligadas a una tradición que se remonta a la Antigüedad Grecolatina e indagan en planteamientos de mayor osadía en cuanto asumen un enfoque rigurosamente moderno. Los tópicos clásicos del *ubi sunt*, el *carpe diem*, el planto épico, y los medievales *hic jacet*, *contemptu mundi*, el *memento mori*, el culto a la dama, se despliegan, siempre al modo juanramoniano, en textos a menudo breves en prosa y verso, con métricas diferentes y versos libres, mediante palabras sencillas y neologismos (“trasexistir”), imágenes sucesivas, fragmentaciones, eufonías y sinestesia.

La tensión del amor y la muerte tiene su momento climático en el último poema del libro. “Con tu voz”, el decimotercero de la tercera parte, es además uno de los textos más hermosos por haber logrado, con la mayor concisión, un lirismo máximo. Allí, el poeta, como Dante Aligheri en el trigésimo tercer canto de la tercera parte de la *Divina Comedia*, el *Paraíso*, tras encontrar a su dama en la cumbre del Cielo, celebra el gran poder (“Aquel que mueve el sol y las estrellas” 742) capaz de obrar milagros. Descomponiendo otra vez las coordenadas naturales del tiempo y del espacio poéticos, el sujeto lírico apela a la consolación elegíaca mediante el misterio. Su deseo es ser rescatado de la muerte por la dama, su esposa, asistida por una fuerza extraordinaria que evoca el pasaje de la resurrección de Lázaro, de acuerdo con la narración del *Evangelio según San Juan*, en el capítulo 11. Juan Ramón Jiménez reafirma con auténtica maestría el triunfo del amor sobre la muerte:

Cuando esté con las raíces  
llámame tú con tu voz.  
me parecerá que entra  
temblando la luz del sol. (394)

Unido, otra vez, al ente simbólico del árbol, experimentando la separación definitiva de su amada como la muerte propia, y no como el fallecimiento de aquella, el sujeto recibe toda la consolación posible. Bastaría la voz de la esposa para que ocurriera el milagro en un evidente paralelismo con Jesucristo: “Dicho esto, gritó con fuerte voz: ¡Lázaro, sal fuera!” (*Evangelio* 52). La veneración justificada de Juan Ramón hacia Zenobia difícilmente encuentre una metáfora más elevada que su transfiguración en el mesianismo.

Además, en este poema epigramático, casi un epitafio, que en el orden de *Lírica de una Atlántida* constituye el colofón de la poesía escrita en América y, por tanto, su culminación, se aprecia una tendencia a quebrantar distancias y otredades. La compenetración del hombre con las raíces de la planta, de la tierra con la luz, del enamorado con su amada, se dirigen al estado feliz de la armonía en medio de la tragedia. La mismidad de los entes en esta etapa de la poesía de Jiménez proviene de subjetivación total de la realidad, de una mirada trascendente, de la completa re-creación del mundo. Adela Codoñer diseccionó este fenómeno refiriéndose a los *Sonetos espirituales* (1917), el cuaderno que clausuró la Etapa Sensitiva, preámbulo de la Etapa Intelectual donde se inició la perspectiva metafísica. Y concluyó:

Por otra parte, es el amor el que, como una ética, ha marcado este proyecto trascendental, motivando al sujeto amante a realizar ese proceso unificador, transformador, animándole a dar el salto de un yo *frustrado* por las privaciones y limitaciones de un yo *ensimismado*, en contemplación interior, sublimado y ennoblecido por la vivencia amorosa. (*Creación*)

Pero, en una perspectiva histórica, lo determinante es que el rasgo de modernidad al engrosar el intertexto, un gesto irónico, lúdico, lúcido, cercano a los procedimientos de las vanguardias de la primera y la segunda mitad del siglo XX, confirma la hegemonía de la belleza, incluso cuando la tradición estaba siendo renovada y confirmada de un modo que mucho recuerda los discursos artísticos la Posmodernidad.

#### II.1.4.2- Romances

Por otra parte, la relevancia del romance desborda los límites del libro dedicado a Coral Gables, una ciudad del condado Miami-Dade fundada con un perfil urbanístico de carácter español y, en particular, andaluz. Los versos octosílabos y el romance tienen una presencia constante en la poesía del Premio Nobel 1956. “El pajarito fijo de Denia”, noveno poema de “Canciones de la Florida”, la sección anterior a “Espacio” de *En el otro costado*, sería un típico ejemplar juanramoniano del exilio. Ajustado a la conceptualización de Ramón Menéndez Pidal para quien “el Romancero es la canción épico-lírica de fondo más heroico y caballeresco”, por demás, “quintaesencia de características españolas” (39), tendría, además, rasgos de “canción épico-dramática” (25) que el filólogo e historiador halló en los antiguos romances. Pues los de Jiménez recogen esa impronta y la elevan a una dimensión onírica y simbólica en la que el yo del poeta dialoga con una pequeña ave. Esta le increpa con ostensible insolencia:

Este pajarito raro  
que está en el palo ¿qué quiere?  
—A ti te quiero,  
extranjero.  
—¿Estranjero? ¿Qué he hecho yo?

—Decir a todo “yes” sí,

Decir a todo “no” no. (*Lírica* 80)

La gracia del enfrentamiento entre el hablante poético y el pájaro tiene lugar en un ambiente fantástico de deliciosa ironía. El cuestionamiento del animal al personaje humano alienta una ficción paródica que incorpora, en la atmósfera nebulosa que producen la leyenda y los símbolos, o la evocación deformada de un elemento experiencial, autobiográfico. La palabra “extranjero” es, en principio, ese elemento que alude a la condición de Juan Ramón en Estados Unidos, lo que, a su vez, activa, en las palabras del personaje animal, la interpelación de la naturaleza y, en general, en el resto del texto una resonancia de actualidad. La ficción legendaria, por lo tanto, alienta una situación humorística y un fondo social. El humor, toda una rareza en la obra juanramoniana, resulta, cuando menos, agradable. También es raro en el contexto de seriedad y melancolía que marcaron la conducta del autor, la acción de burlarse del sujeto lírico, la autoparodia.

La implicación social del pasaje entra de soslayo alrededor del uso de aquella palabra en sustantivo que el personaje humano percibe como una ofensa y, más aún, como una acusación. El animal confirma su denuncia mediante el señalamiento de una culpa originada en un comportamiento social y lingüístico que juzga reprochable. La novedad de estos elementos, opuestos a la estructura arquetípica donde Orfeo y San Francisco se unen, está en la conexión de factores que establece un patrón del discurso lírico de Jiménez en las Américas: el sujeto reconoce una rareza en el entorno, el entorno le seduce e increpa o el sujeto se siente increpado, el sujeto devuelve una expresión que es el alivio a una tensión. Dicha estructura constituye un patrón del discurso poético en la etapa americana.

Poco después aumenta el conflicto. La discusión adquiere un personal. Se cruzan cuestionamientos, ofensas. Aumenta la tensión dramática. Aparecen vocablos y frases con un sabor folclórico que sitúa a ambos personajes en un contexto cultural, tal vez, andaluz. La posibilidad de separar el acontecimiento narrado y su representación subjetiva en la narración sobrepuja la simple interpretación mítica y poética. En realidad, ambas lecturas —la fantástica y la mitopoética— conviven dentro de una situación creada con un evidente sentido del ridículo:

—El majadero eres tú  
Y te doy para orosú.  
—Niño, no seas idiota.  
—Tú no sabes una jota,  
a todos dices que no,  
a todos dices que sí. (*Lírica* 80)

La palabra “majadero”, los versos “Y te doy un orosú” y “Tú no sabes una jota”, adelantan el clímax de la discusión con amenazas y burlas: “Te voy a dar una torta”, “Vete al diablo, enemigo”, “que eres un tonto porque sí / que eres un tonto porque no” (*Lírica* 80). Hasta que el hombre ofendido expresa un máximo de violencia verbal (“Mira que te tiro un tiro” *Lírica* 80), a lo cual el pájaro responde con indiferencia. Al final, el humano desiste ante la persistencia del animal inamovible. Le pregunta no sin ironía: “Bueno, pajarito raro, / ¿qué es lo que esperas? ¿qué quieres?”. Y el ave cierra el poema al modo misterioso del resto del diálogo: “Aquí me paro y te espero, / aquí me espero, extranjero” (81). Espetar el calificativo, mitad realidad, mitad ofensa, además de agitar el conflicto de los caracteres en el desenlace del relato, estimula la ambigüedad sobre el lugar donde dice

el autor que ocurre la acción. Cabría preguntarse si ha sucedido en la ciudad valenciana de Denia, de acuerdo con el título, o, quizá, en Dania Beach, ciudad floridana del Condado Broward, cuyo nombre se habría escrito siguiendo la fonética castellana a partir de la pronunciación inglesa.

El contexto agonístico de este romance ratifica el asunto de la rareza. Alegre Heitzman en las notas a su edición de *Lírica de una Atlántida* indica que el poema fue originalmente titulado “Pajarito raro” (432). En la misma medida, el debate, la comicidad, el sentido dramático del poema, las ironías, la cuestión de la otredad, integran la rareza de un texto que, por otra parte, aporta una visión nítida de la reformulación del romance llevada a cabo por Jiménez durante su exilio. Varios de los elementos señalados no se aprecian con igual nitidez en otros poemas de aquellos años. A veces tienen planteamientos sutiles, en otras ocasiones no aparecen. Pero en todos la rareza y la otredad confirman, mediante la ficción poética, la fascinación ante el entorno y las experiencias feéricas o enaltecedoras que allí tuvieron lugar.

Otro texto muy conocido sobre la fascinación del entorno es el bellissimo “Árboles hombres” de *Romances de Coral Gables* (1939-1942). El poema, a no dudarlo, tiene una posición nuclear en este libro que celebra los descubrimientos de un nuevo mundo e inicia la unión del sujeto poético con la naturaleza. *Romances*, ubicado detrás de “Espacio”, de acuerdo con el orden determinado por el autor en sus apuntes, constituye una de las marcas de que Juan Ramón Jiménez se encontraba en su período de esplendor. Más allá de la madurez de la antología *Canción* y el poemario *La estación total*, el autor de este libro ya había alcanzado la sencillez en la belleza y la esencia de lo poético tal cual él las concebía

en relación con la hondura de su pensamiento. Guillermo Díaz-Plaja dejó constancia de este acontecimiento de las letras hispánicas:

Contra lo que pudiera parecer, al analizar superficialmente estas frases, éste es un libro difícil, casi críptico. La forma octosilábica asonantada que, como proclama el título, predomina en la obra tiene el valor de darnos una continuidad fluida en cada poema, que abandona la concisión esquemática de la etapa anterior. Pero esta fluidez formal no se significa superficialidad. Por el contrario, permite al poeta desarrollar un juego de ideas que la forma epigramática no consentiría. (285)

El poema en cuestión, alejado de lo cómico, de regreso al tono trascendental de la poesía de vocación metafísica, el poema cuenta lo sucedido a un paseante, casi un *flâneur* baudelaireano, a no ser por su condición de sujeto poético predestinado al heroísmo en la búsqueda de la poesía y la belleza al mejor estilo juanramoniano. Durante un viaje ocurre la sorpresa del encuentro con unos árboles que hablan. O al menos el viajero los escucha hablar, entiende y los comprende. Ellos le hablan tomándolo por un ente afín u otro árbol. Es necesario advertir que esta situación es la opuesta al encuentro con el pájaro de Denia porque el paseante se sabe forastero pero los árboles no lo perciben como un extranjero:

Los árboles se olvidaron  
de mi forma de hombre errante  
y, con mi forma olvidada,  
oía hablar a los árboles. (*Lírica* 132)

La suavidad rítmica de los versos expresa sentimientos compasivos y moviliza las mismas emociones de identificación que llevaron al héroe caminante a descubrir, por *alea* o *fatum*, aquello para lo cual estaba en el mundo, o tal vez la razón de su peregrinaje:

Cuando ya me salía,  
vi a los árboles mirarme.  
Se daban cuenta de todo  
y me apenaba dejarles. (*Lírica* 133)

El héroe ha develado la pureza de su interior, la nobleza de quien siendo un extraño abraza la otredad como una parte desconocida de sí mismo. La cualidad de lo otro en el poema debería interpretarse bajo la luz de la doble cadena que trenzan el discurso poético, varias veces aludida en este estudio usando diferentes términos: una línea exotérica y una esotérica. La línea exterior, pública, visible, radica en la exploración del entorno, de la naturaleza del mundo. La línea interior, privada o secreta, se convierte en un viaje interior que explora los movimientos del espíritu del sujeto poético cuando presenta y reflexiona sobre los acontecimientos. Enredado en la contradicción, conmovido, confiesa que apenas tiene fuerzas para destruir lo que considera una ilusión de los árboles, y que, desde un punto de vista esotérico, parece el descubrimiento de una esencia personal, de una inmanencia sorprendente incluso para un héroe tal vez incapaz de comprender las magnitudes de su ser y de las circunstancias:

¿Cómo decirles que no,  
que yo era solo el pasante,  
que no me hablaran a mí?  
No quería traicionarles. (*Lírica* 133)

La armonización de la naturaleza humana y la naturaleza vegetal asume en el poema un relieve ontológico que recuerda el estilo preciso y elusivo de San Juan de la Cruz, de quien Jiménez fue un gran admirador. Los árboles perciben al humano como otro árbol, mientras este los nombra “árboles hombres”. Él reafirma en los últimos versos la historicidad del suceso: “Y ya muy tarde, ayer tarde, / oí hablarme a los árboles” (*Lírica* 133). Pues en el fondo, el encanto del texto se desprende de la consecuencia poética de una atmósfera mitológica que permite trascender la obvia otredad de los entes. Lo cual indicaría que, en el lirismo de Jiménez, el animismo del reino de la flora, y aún de la fauna, corrobora que, ya sea en torno al crepúsculo o al alba, mantiene una visión del mundo como totalidad integradora, cultiva una percepción altamente subjetiva de esa totalidad, y, desde la apoteosis de la subjetividad en el yo, representado en su héroe lírico, plantea la cuestión de cómo entes distintos desarrollan una perfecta unidad en el ser, una mismidad.

#### II.1.5- Indagación lírica en el tiempo

La poesía y el pensamiento de Juan Ramón Jiménez se desarrollaron a través de una lírica del tiempo. En tal sentido, afirmó Basilio de Pablos que la muerte palpita en el fondo de la obra del Andalúz Universal en una vinculación con la categoría tiempo pues aquel tuvo “consciencia de la inconsistencia óptica del ser humano” (14). De Pablos analizó el tratamiento del tiempo desde un enfoque literario-filosófico hallando en los versos la contradicción de un pensamiento “que tiene clara consciencia de sí, como de un ser abierto a lo inmortal e infinito” y a la idea de que “la muerte es un suceso oculto” (15). A partir de esos presupuestos se enmarca una poesía vinculada a la angustia de la existencia, a una concepción del mundo y los derroteros de un lirismo que recogió tantas preocupaciones articuladas en palabras, versos, métricas y géneros. Parte del éxito del poeta estuvo en

ajustar los recursos de la indagación lírica a la experiencia de cada momento, a las necesidades expresivas de un pensamiento.

Esto es, puede hablarse de una noción juanramoniana del tiempo a partir de su concepción esencialista de la poesía. El principio de la inmanencia, propio de su lirismo, suscita la ficción como un plano de autonomía en el funcionamiento del texto que afecta la sucesión temporal. Una vez independizado, el poema incrementa su eficacia integradora mientras establece lo que pudiera denominarse un mapa de temporalidades subjetivas (“Los pies del ser y el estar / por los espacios del tiempo” *Lírica* 253-254) que solo dependen de la conciencia del mundo revelada en el texto, no del mundo real. “Desde esta piedra herida” indica cuál sería el punto de partida para aproximarse a esa estructura topográfica del tiempo, una sugerencia dibujada por la imaginación:

Mi apoyo es esta piedra que han lamido los siglos.

Desde ella, sereno miro pasar el río

miro seguir la nube, miro volar el nido. (*Lírica* 238)

Sobre la forma que “los espacios del tiempo” adoptan en los poemas, ha tratado el capítulo hasta este punto. La superposición estructurada de tiempos e instantes es una conquista del “Espacio”. La lógica discursiva de una crónica poética en “Canciones de la Florida” y *Romances de Coral Gables*, así como el sentido del viaje físico e interior, el viaje del alma o metempsícosis de *En el otro costado*, fue dejando una concepción de la poesía que despliega sus fundamentos y su actividad en una noción rizomática del tiempo, de la cual la noción del espacio no es ajena. La indiferencia de Jiménez hacia las estructuras lineales o puramente circulares, dado que el discurso de “Espacio” tiene un movimiento semejante a una espiral, ofrece, a la vez, una evidencia la épica que medra en la

profundidad de los textos. La atmósfera legendaria, unida a las estructuras en espiral y rizomática, aportan raíces fuertes al discurso sobre el Ser dentro de esa suerte de ontología poética que identifica el lirismo del último Juan Ramón Jiménez.

## II.2- Construcción poética de América

Tal vez la apropiación del espacio americano en la poesía del exilio sea uno de sus aspectos más notables. Basta recorrer, incluso al descuido, sus versos precisos y estremecedores para encontrar referencias a los lugares por donde el poeta fue pasando y del impacto que algunos de estos dejaban en su sensibilidad. El océano, Cuba, Miami, Riverdale en Maryland y Washington DC, el océano, Buenos Aires, el océano, Riverdale, San Juan establecieron una ruta en el tiempo y unas líneas cruzadas en el espacio cuya articulación bosqueja la cartografía americana del poeta. En ocasiones el resultado ofrece un catálogo de sensaciones y emociones, bien dispuestas en la retórica del texto, en otras oportunidades la obra específica parece una bitácora poética con el Atlántico como mediador de todos los derroteros y la inmensidad del mar como un símbolo constante, mutable. Urge adentrarse en el intrínquis cronotópico de este universo que, sin muchas veces ser determinante para lo esencial del discurso, debido a la autonomía e inmanencia, sí deja ver el sustrato metafísico y espiritual de ese discurso. Sirvan las siguientes palabras para dar unos primeros pasos exploratorios alrededor de tales asuntos.

La herramienta metodológica principal aquí aplicada procede de Gaston Bachelard. Su concepto de “topoanálisis”, más que una metodología, presenta un enfoque holístico dirigido a analizar la relación del sujeto con el espacio en circunstancias poéticas y antropológicas. Aunque su teoría se inclina al examen de locaciones mensurables, espacios

cerrados, ajenos a las dimensiones del océano, enfatiza la necesidad de estudiar la representación mental de los lugares en el texto, con unas medidas que apabullan cualquier demarcación física. El filósofo francés reconoció la operatividad de la imagen que deviene de una “*ontología directa*” pues “tiene un ser propio, un dinamismo propio” (10) que resiste las intervenciones hermenéuticas y el análisis:

En la primera investigación fenomenológica sobre la imaginación poética, la imagen aislada, la frase que la desarrolla, el verso o a veces la estanza donde la imagen poética irradia, forman *espacios de lenguaje* que deberían estudiarse mediante un topoanálisis. (23)

El análisis del espacio en una obra lírica comportaría un reconocimiento de la subjetividad del discurso en un “estudio que recalca la autoexpresión, la revelación de una psique del poeta a través sus imágenes” (Wellek y Warren 248). Luego, el estudio del espacio equivaldría al intento de una introspección en el yo del poeta, a través de la noción de espacio, ratificando que el objeto de estudio obliga, en general, a una disección del género lírico relacionada con enfoques cercanos al psicoanálisis o recursos del tipo de la falacia patética, esa estrategia discursiva de proyectar en la naturaleza las emociones íntimas del autor. Por lo tanto, el topoanálisis en la poesía de Juan Ramón Jiménez tendría que inmiscuirse en un lirismo muy personal, elaborado por ese estilo que hizo fama. Personalista hasta la genialidad y el capricho, en cuanto voluntad de estilo, el yo ocupa todo el texto: desde la sutileza de las formas hasta la belleza de los contenidos.

El yo juanramoniano, expresado tanto en los asuntos como en el tratamiento, y responsable de una de las elaboraciones paradigmáticas del discurso lírico moderno,

expresa una sensibilidad ejemplar hacia el espacio lírico. La dicotomía subjetividad-objetividad alrededor del tratamiento del espacio lírico, inspirado en el espacio real, confirma en la lírica del Mogueño los fundamentos de la lírica presentados al inicio de la disertación. Sin embargo, para Wolfgang Kayser es un factor constitutivo del género: “El lenguaje lírico es, como hemos visto, la manifestación de una emoción en que el objetivo los objetivos se han compenetrado” (445). Desde ese ángulo que privilegia una subjetividad fusionada con la objetividad las imágenes y las metáforas de Jiménez también demandan un estudio del yo explayado en el nuevo espacio creado por el propio yo. Y, en consecuencia, la exégesis debería reconocer la autonomía lingüística de las locaciones inspiradas, a veces, en lugares reales, pero a menudo sujetas a una absoluta fabulación.

De aquí en adelante, la investigación sobre el punto de vista y las figuras retóricas empleados en los poemas de Jiménez quedarán comprendidas dentro de un proceso hermenéutico enfocado en la construcción de una imagen, no solo en la evocación de un lugar. Los escritos de Juan Ramón en el exilio parecen enfocados en una reconstrucción poética de las Américas como acto lírico de apropiación. Al menos, Jiménez mostró fascinación por los espacios americanos que él conoció y recorrió dentro y fuera de sus poemas, usando la imaginación y la libertad creativa que le caracterizó. A propósito, es pertinente el concepto de “topofilia”, otro aporte Bachelard, porque brinda la posibilidad de adentrarse en “las imágenes de un *espacio feliz*” (33), quizá un lugar reinventado y humanizado por el sujeto poético.

### II.2.1- América en la poesía de Jiménez

La valoración de un “espacio feliz” como elemento organizador de la lírica escrita

en el continente americano trae a colación el recurso clásico del *locus amoenus*, sin que aparezcan expresiones del elemento contrario, el *locus eremus*, lugar de la depauperación, la sequía, el displacer, algo coherente con las condiciones del desterrado. Quizá el fervor de la belleza inesperada impuso el tópico clásico del lugar ameno, agradable, cuyo uso, si bien abunda en la lírica del período, no agota la caracterización del espacio. Pues el recurso constató el arribo del poeta a nuevos ámbitos y experiencias en la medida de que se ampliaba y complejizaba el principio de la realidad. A lo que habría que agregar que lo real en el mundo juanramoniano es un asunto más privado que público, algo visible e invisible. Lo confesó en “Y entro y entro”:

Abro de par en par.  
¡Qué bien estoy aquí!  
Un cuarto es mi salón  
y otro mi jardín. (*Lírica* 237)

Mientras tanto, la experiencia del encuentro con lo desconocido trajo variaciones en el lenguaje, el estilo y la estética a favor de la expansión de la Obra en Marcha por caminos también nuevos. Luego, una aproximación a la poesía de Jiménez en América debe considerar la entrada del continente en la poesía y la poética del autor, aceptando su condición de espacio ficcional y simbólico. Este impacto colocó la poesía del exilio en una zona de contradicción, según se ha explicado antes, en la cual los sufrimientos del poeta produjeron una poesía mayoritariamente celebrativa, desobediente frente a las circunstancias. La poesía, a ratos tocada por el éxtasis, presenta los espacios bajo una belleza contradictoria, estimulada desde lo exterior, pero sin limitarse a la estricta

experiencia retiniana ni sensorial. Este fenómeno conduce directamente al sinuoso tema de la espiritualidad del autor. Hay una constancia de la manifestación espiritual del espacio en la siguiente exclamación, sustentada en la repetición rítmica de palabras, la recurrencia musical de sonidos y su habitual rima asonantada:

¡Qué luz la de aquí dentro,  
qué luz de fuera aquí!  
Tengo un pie en mi salón  
y otro en mi jardín. (*Lírica 237*)

El poema citado, que pertenece a las “Canciones de Queensberry”, octava sección de *Una colina meridiana*, aunque espléndido, carece de la grandeza y trascendencia del texto que Jiménez escogió para inaugurar su poesía en el exilio. *Réquiem de vivos y muertos. Canto de partida* es el pórtico de *En el otro costado* y de toda la gran poesía que le sigue. También es el preámbulo a la exploración lírica de las Américas, y específicamente de los Estados Unidos. Introduce *Lírica de una Atlántida* en el caudal de la *Obra en Marcha* dándole a este libro de libros un contexto, de alguna manera, un destino. Cuando abre el sendero hacia el nuevo espacio y a un ámbito nuevo, constituye, acaso, desde el punto vista estructural, el poema más importante de la colección porque contextualiza a todos los demás, y hasta condiciona todo lo demás, incluyendo las coordenadas espacio-temporales. Comienza así:

Cuando todos los siglos vuelven  
anocheciendo, a su belleza,  
sube al ámbito universal  
la unidad honda de la tierra. (*Lírica 41*)

Con esta cuarteta asonantada regresa (“vuelve”) la voz poética de Juan Ramón Jiménez a América, aunque el texto fue escrito en el tránsito hacia el hemisferio occidental. O, al menos, el autor comenzó a escribirlo en los “Pirineos Catalanes”, en agosto de 1936, en los primeros días del exilio, según las “Notas” de Alfonso Alegre Heitzmann (425), a pesar de que la fecha que aparece en el original sea septiembre de 1936. La trayectoria de este poema del tránsito, de acuerdo con el investigador, ocasionó, como era costumbre, múltiples transformaciones en sus versos y del título, junto a una publicación temprana traducido al inglés. Lo que no debe considerarse extraño en un texto nacido de una consciente vocación universal y teleológica:

Entonces nuestra vida alcanza  
la alta razón de su existencia  
todos somos hijos iguales  
en la tierra, madre completa. (*Lírica* 41)

El asunto de la unidad y maternidad de la tierra plantea la cuestión de la fraternidad en la especie humana a través de un criterio sobre lo universal, trabajado durante muchos años a través de una perspectiva local. Después, describe a la “madre completa” rondando la imagen de Gea, madre titánica de los titanes en la mitología griega, una metáfora del planeta: “Le vemos la sien infinita, / le escuchamos la voz inmensa” (*Lírica* 41). Y seguido refiere su dualidad, que incluye el encuentro atlántico, fundacional y terrible, de Europa y América, “por sus dos manos verdaderas” donde se asentaría la totalidad que Juan Ramón consideraba determinante para la condición humana: “Su mar total es nuestra sangre” pues “respiramos con su aire uno, / su fuego único nos incendia”, en tanto “ella es bastante para

darnos a todos la sustancia eterna” (*Lírica* 41). Es decir, al final, la Gran Madre dona a sus hijos su grandeza, la eternidad, su permanencia:

Y tocamos el cenit último  
con la luz en nuestras cabezas,  
y nos detenemos seguros  
de estar en lo que no se deja. (*Lírica* 42)

La lectura mitológica, apoyada en la Archetypal Criticism o Theory of Myths de Northrop Frye, contempla en el poema-pórtico y, de manera especial, en su última y apoteósica estrofa, que el Mito del Verano propuesto por el maestro canadiense deslumbra con la epifanía y la intención heroica de un romance (204), de la cual el texto juanramoniano es un baluarte nada ordinario. Otras lecturas culturales, biográficas, historiográficas y filosóficas se entrecruzan, quizá alrededor de lo que sugiere ser una Teogonía personal, en diálogo sutil con la de Hesíodo en la Antigua Grecia. Jiménez expone una trascendencia semejante al surgimiento de los dioses en ese breve poema cosmológico que otea la eternidad en el lugar idóneo, en el momento correcto, e inicia la preparación del anuncio hermosísimo que cantará en *Dios deseado y deseante*: “He llegado a una tierra de llegada” (*Lírica* 297). Además, a las puertas del continente, el autor da riendas sueltas a la necesidad, casi un apetito, de abrazar y contener los espacios exteriores e interiores que habrán de llegar. Es difícil imaginar un mejor comienzo para el esplendor y la consumación de la etapa americana.

#### II.2.1.1- Exploración lírica de EUA

Puede afirmarse que el proceso de construcción poética que se percibe en la obra estudiada describe una composición en una dirección y dos sentidos. El doble proceso

atiende la entrada de la realidad metamorfoseada en el texto, y de la adaptación estilística del texto a la realidad. Los dos procesos se encuentran en los diferentes libros del período. Sin embargo, el primero domina el volumen *Una colina meridiana*, y el segundo proceso ilumina ciertos rasgos de *En el otro costado*. Los siguientes párrafos procuran explicar los vínculos textuales entre los referentes espaciales del medio estadounidense y los espacios en la ficción poética.

Respecto al segundo proceso, acaso el de mayor impacto literario, cabe reafirmar que se asemeja a algunas estrategias de comunicación utilizadas en las crónicas de los conquistadores españoles del Nuevo Mundo. De igual modo, la poesía de Jiménez tuvo el objetivo de asumir y nombrar un entorno desconocido. Para ello se amplió el vocabulario con palabras no empleadas antes, y la expresión sometió el lenguaje a una serie de giros y contorsiones, a menudo, en busca de atrapar lo real, en ocasiones, lo misterioso. Mercedes Juliá ha sido analizado dicho proceso:

El encuentro con nuevos espacios y sensaciones vividos en los Estados Unidos transformó el lenguaje poético de Juan Ramón Jiménez, quien comenzó a emplear símbolos sacados de su entorno americano. Éstos a su vez fueron adquiriendo un mayor número de connotaciones de todo tipo, manifestando sensaciones múltiples de gran hermetismo, complejidad y belleza. «Nueva York», «las marismas de la Florida» y el «mar (Atlántico)» son los ámbitos del continente americano que impulsaron a Juan Ramón Jiménez a escribir los textos más significativos de su última época. (“Ámbitos americanos” 4)

Los cambios en el vocabulario del lenguaje poético afectan, en principio, los planos compositivo y temático. Después llegan a impactar en la estructura y en el resto del discurso hasta promover una renovación artística total. El estímulo para las transformaciones iniciales puede llegar desde diferentes registros. Juliá señala la procedencia del motivo en un entorno geográfico variado. Palau de Nemes lo reduce a Florida: “El paisaje floridano ejerció una tremenda influencia en el espíritu del poeta” (*Vida y obra* 316). El mismo Juan Ramón lo escribió antes en una carta al crítico Díez-Canedo, muchas veces citada, donde reconoce la renovación en la poesía y en la poética, o lo que es igual, en la lírica y en el pensamiento:

En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. Antes por Puerto Rico y Cuba había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias una madrugada encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud una inocencia última un final lógico de mi última escritura sucesiva en España. (*Cartas* 65)

El artista era totalmente consciente de cuánto el enfrentamiento con una nueva realidad condicionó los cambios estilísticos que terminaron siendo cambios de la concepción estética. Jiménez asegura en la misma carta cuáles son los factores que le estimularon: la planicie de la península, la atmósfera propia, la inmensidad del espacio (*Cartas* 65). Una realidad natural opuesta a la experiencia insular caribeña fue el detonante de un cambio literario de grandes proporciones. Los textos *Romances de Coral Gables*, *Tiempo* y “Espacio”, a los que aludió en la carta, constituyeron el comienzo de un cambio histórico e inimaginable en aquellos momentos.

Del mismo modo que Juan Ramón supo responder con osadía artística a los desafíos anteriores, no le faltaron respuestas osadas a su poesía al otro lado del Atlántico. La superposición de espacios fue una de ellas. Semejante a la interconexión de tiempos, la conexión de espacios es un esplendente artilugio que rompe con la física e instaura una geografía juanramoniana. El poeta que dirigió sus propias movidas vanguardistas en los años 10 y 20 también produjo un giro posvanguardista que ya fue explicado en este capítulo. Ahora queda más claro cómo las imágenes no son una simple representación o reproducción literaria de una realidad, sino que la realidad es un acicate para que el poeta cree una realidad independiente. Su realidad consiste en una re-creación del mundo de su mente y en la ficción del texto, y, por tanto, en la re-invenición de una geografía ambivalente, liminar, motivada y desvinculada de las locaciones geográficas concretas.

Y al mismo tiempo, es evidente que la nostalgia del poeta en el exilio cumplió una función en esas transformaciones. Los poemas de aquellos años, al calor de varios sentimientos, acogieron la unión de cierto número de locaciones de Europa, Moguer en primer lugar, con sitios de América. *En el otro costado* contiene varios escritos donde aparecen superposiciones impulsadas por la añoranza del suelo patrio. También hay versos elaborados alrededor de meras evocaciones guiadas por la nostalgia. No así en el poema en prosa “Espacio”, que guarda asociaciones de lugares hilvanadas por la lógica experimental antes comentada. Tales superposiciones pueden considerarse la evidencia por excelencia de un recurso metafísico donde cuesta, debido a su encrespada inventiva, separar lo temporal de lo espacial, la realidad de la ficción:

¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia,  
Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este

mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí, de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. (*Lírica* 105-106)

Respecto al primer proceso —la metamorfosis poética de lo real en el texto— se conoce que la apropiación y la construcción lírica de una realidad autónoma en la poesía del exilio incorporó otras osadías discursivas para el abordaje del espacio. En el libro *Una colina meridiana* (1942-1950) la construcción del espacio hemisférico ocurrió de forma modélica. Allí, tal vez más que en los otros, el poeta ejecutó una exploración lírica de la parte de los Estados Unidos de América que él conoció. De ello dan cuenta las diez partes del libro: *Hacia otra desnudez*, *Invierno anunciador*, *Primavera más primavera*, *Del bajo Takoma*, *De ramas y de hojas*, *Auroras de otoño sesentisiete*, *Los olmos de Riverdale*, *Canciones de Queensbury*, *Cementerio de Arlington* y *De mi ser natural*.

Saltan a la vista la mención de lugares que pudieron haber tocado la imaginación del escritor, e incitan a las interpretaciones biográficas en las cuales notables estudiosos de Jiménez han insistido. Por el contrario, la interpretación del espacio en la lírica como una proyección del yo poético devuelve a la perspectiva del topoanálisis. Bachelard, teorizando alrededor del ejercicio hermenéutico en clave estructuralista, declaró que las frases “leer una casa”, “leer una habitación” poseen lógica “puesto que la habitación y la casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (81). Asimismo, leer una locación al aire libre, un paisaje o un territorio tendrían, después de la apropiación e intervención literaria, el mismo sentido de penetrar

una parte de la mente del sujeto creador, al menos, visitar el registro de humanidad que proyectan tales espacios en el texto. No solo porque “toda gran imagen simple revela un estado del alma” (121), sino por un argumento que, sin dudas, el filósofo francés encontró en sus lecturas de la obra de Heidegger:

El tiempo y el espacio están aquí bajo el dominio de la imagen. La otra parte y el antaño son más fuertes que *hic et nunc*. El ser-allí está sostenido por un ser de otra parte. El espacio, el gran espacio es el amigo del ser. (287)

Dejando fuera los planteamientos relacionados con el *dasein* heideggeriano, un concepto medular para la comprensión de esta parte de la lírica de Jiménez que será analizado en el tercer capítulo destaca la precisión sobre ese “aquí y ahora” más débil que la otredad espacio-temporal, con sus connotaciones enigmáticas y pintorescas. “La otra parte” y “antaño”, que señala Bachelard, han de aplicarse a la lírica del Mogueño como factores que delinear la percepción cronotópica y su posible representación. Es como si el pasado en activo (la tradición) y el futuro desafiante (la posteridad) concertaran un pacto para la re-creación lírica del espacio en la Unión Americana. Ciertamente dicho proceso de intervención, apropiación, conversión lírica y reinención puede verificarse en la obra escrita en Cuba y Puerto Rico, pero la amplitud y riqueza de la lírica compuesta o concebida en Miami y Riverdale posee una dudosa comparación con la de aquellos países. Tampoco puede compararse con la que redactó en sus breves tránsitos por la Ciudad de Nueva York durante el exilio, una situación opuesta a la anterior estancia en Nueva York durante los días de su boda. Por lo demás, ya se sabe que Juan Ramón escribió poca poesía entre agosto de 1936 y enero de 1939.

En el área de Washington DC el poeta recuperó el *locus amoenus*. El influjo del espacio americano y el “estado del alma”, pletórica de entusiasmo, hicieron de *Una colina meridiana* el libro amable y hondo que es. Fueron años en los cuales los esposos trabajaron en la Universidad de Maryland y vivían en una casa bonita de Riverdale, “blanca y espaciosa, de dos pisos, rodeada de olmos”, afirmó Palau de Nemes (*Vida y obra* 321). Aunque tiempo después el equilibrio emocional desapareció, al principio Juan Ramón se sentía a gusto en aquel lugar. Es comprensible de acuerdo con la descripción que hizo la profesora de origen cubano, amiga de los esposos, quien brindó la imagen de un lugar idílico. Su narración tiene el valor de un testimonio:

Los gorriones y azulejos habían hecho nido en sus ramas; las ardillas se atrevían a sus moradas en amigable comunidad y todos bajaban a recoger las raciones de migas de pan que el poeta distribuía mañana y tarde. (*Vida y obra* 321)

Los versos se inspiraron en tales experiencias con la naturaleza, las locaciones, y transmiten su encanto. Debe tenerse en cuenta que el poeta andaluz siempre compuso acerca de las experiencias del yo. Por ende, los análisis de la traducción literaria de esos cuerpos y lugares ha de referirse a una imagen autónoma respecto al referente sin olvidar que, en realidad, se trata de un comportamiento mental siempre cambiante, a veces patológico. Empero, sus imágenes y metáforas lograron construir un mapa poético de los territorios que es una cartografía de lo íntimo del yo y del pensamiento de un bardo ensimismado. Este, por ejemplo, comentó con versos leves, fervorosos, un paseo por el Cementerio Nacional de Arlington:

Paz y luz. Esta es la gloria

del caer en bello fin.

Paz que nos llena de luz

Luz que nos llena de paz. (*Lírica* 243)

A la vez, los textos escritos en Washington DC y Maryland mantienen el símbolo del árbol que antes se abordó en los poemas inspirados en los ambientes de Miami-Dade. Los árboles poetizados del noreste estadounidense son principalmente olmos. Ellos condicionan al yo poético que reconoce en la figura del árbol a un interlocutor. En el texto “Qué dentro invernal tan hermoso” los describe con rasgos de simpatía, de amistad:

Mis doce olmos me sitúan plenos,

ricos, desnudos, fecundos, limpios del agua de hoy mismo.

¡Qué hermoso centro este que me dan! (*Lírica* 225)

Y en una estrofa posterior deja ver que los cuerpos del espacio se transformaron en modelos virtuosos que figuran quizá más en el espacio de su mente que ante sus ojos. Son un grupo de árboles revestidos de una dignidad natural y de cualidades que pertenecen al rango de lo divino y de lo espiritual. El símbolo del árbol tiende a ser antropomórfico en Jiménez. Al menos, el vate los observa y siente como criaturas misteriosas. Se permite admirarlos en correspondencia con la eticidad de sus más altas aspiraciones humanas:

Tus doce olmos me rodean llenos,

hondos, desnudos, frescos del agua de dios mismo.

¡Qué dentro hermoso este en que me tienen! (*Lírica* 226)

La admiración por la figura lírica de los árboles —imagen, símbolo y metáfora de lo humano integrado a la naturaleza en el cosmos—, ocupa un lugar central en la poesía

juanramoniana de América, el país y el continente, en cuanto zona fronteriza, difusa, del espacio exterior de lo real y del espacio interior del yo.

### II.2.1.2- Inmersión en Puerto Rico

La presencia de lugares y ambientes puertorriqueños en la obra poética de Juan Ramón Jiménez fue menos explícita que el medio estadounidense. Esto no quiere decir que su impacto sea menor. Sólo indica que su estilo había cambiado respecto a los años anteriores. Tendía más hacia la sutileza y la sublimación. Las pocas referencias geográficas o urbanísticas nada tuvieron que ver con el bienestar, el desinterés ni la satisfacción experimentados en la Isla. Tampoco se debió a una limitada seducción del paisaje, la sociedad o la cultura. Al contrario, Juan Ramón vivió años literalmente extraordinarios de trabajo creativo e interacción laboral y social como pocas veces había tenido en su vida. Pero el poeta, profesor y conferenciante, que llegó a la Universidad de Puerto Rico a principios de la década de los 50, era un anciano enfermo y ensimismado. Cargaba una gloria literaria difícil de comparar, una cosmovisión poética cercana a sus ideales de belleza y trascendencia, y era dueño de un estilo lírico poco dado ya a lo inmediato.

De acuerdo con la biografía *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, de Graciela Palau de Nemes, en el capítulo XXXVII (325-330) se indica que desde la llegada del matrimonio a San Juan en marzo de 1951 hasta que el autor abandonó el trabajo literario en 1954 pasaron tres intensos años de trabajo docente, impartición de conferencias públicas, además de la revisión, corrección y extensión de su obra poética. Durante ese tiempo, por ejemplo, “Espacio” y *Dios deseado y deseante* recibieron sus formas definitivas. También aumentaron las anotaciones sobre Puerto Rico, Hispanoamérica, y el autor dio forma a

algunos proyectos, como el índice del gran libro que 35 años después, póstumamente, dio a conocer la poesía escrita en las Américas.

El único poemario que Jiménez compuso en Puerto Rico fue *De ríos que se van* (1951-1954). Dividido en tres secciones (De ríos que se van: 1, Orillas que pasamos, De ríos que se van: y 2), orienta su estructura hacia zonas limítrofes del agua y la tierra. No plasmó el autor un ambiente acuático puro, aunque la metáfora del fluido del agua se ubica en el centro del cuaderno. Si Juan Ramón no hubiera negado “un estímulo insular legítimo” para la poesía en su *Coloquio* con José Lezama Lima (150), podría afirmarse su voluntad de desplegar una noción de insularidad desde el punto de vista constructivo, promoviendo sugerencias, sensaciones, y no desde el punto de vista temático, lo cual hizo varias veces. La tesis sería que un acercamiento esencial al ámbito de la isla y a la insularidad en los poemas del exilio es posible en términos de desinencia discursiva como aparece en el poema “Este inmenso Atlántico”:

La soledad está sola.  
Y sólo el solo la encuentra  
que encuentra la sola ola  
al mar solo en que se adentra. (*Lírica* 267)

Este poema escrito en ciudad de San Juan, ubicada en el norte del país, sugiere el movimiento rítmico de las aguas en las costas que dan al océano Atlántico. El ir y venir de las olas sortea la plasmación ideológica en el texto, que es epidérmica, y se afina en la fluidez de la doble rima asonante y alterna, en la repetición de sonidos y palabras, en la eufonía. Reincide el poema en las letras l, a y s creando una sinestesia que quienes conocen bien los efectos del Mar Caribe y del Atlántico en las tierras antillanas podrían reconocer.

Un texto de tan indudable apropiación del ambiente natural pone en evidencia que los otros poemas del libro no son iguales. *De ríos que se van* presta atención a un espacio y un tiempo sublimados por el deseo de eternidad, por el amor a la esposa que era colaboradora y apoyo personal e imprescindible.

Versos y prosas continuaron brotando del estro del Andaluz Universal en Puerto Rico. Durante este breve tiempo, él estaba encantado de reencontrarse, con el idioma y la cultura hispánicos. Otra fuente de textos líricos es un volumen publicado bajo el título *Isla de simpatía*, una colección de anotaciones analíticas sobre la tierra de acogida. Y es en ella donde aparecen las muestras más relevantes del espacio puertorriqueño en la lírica última. A partir del esplendor alcanzado de los libros *En el otro costado* y *Una colina meridiana*, la prosa lírica de *Isla de simpatía* representa el intercambio definitivo del espacio americano y del estilo juanramoniano.

Durante el corto período de la consumación poética, en un libro de intención ensayística, sorprenden textos como “La luz nueva”, que, contrastando con la atmósfera misteriosa de los poemas del noreste americano y el lirismo metafísico, rezuman la sencillez y el sentido de pertenencia que recuerda la poesía sensitiva de los cuadernos de Moguer:

La mañana con su solo horizontal me despierta. Salgo en el acto para ver la luz de Puerto Rico, esta luz nueva de un sol viejo que nadie ha pisado todavía en la yerba de campo. (*Isla* 49)

La belleza y sofisticación del fragmento anterior habla más de los sentimientos del bardo que de un amanecer en los campos de Borinquen. El texto abre una hendidura hacia la

sensibilidad que tomó posesión del lugar como si de una zona franca se tratara. Las delicadezas del alba que unen al sol y a la yerba, a los astros y la tierra, a lo estelar y a lo telúrico, viene a ser una variante de la poesía cosmológica, de la concepción poética del cosmos, que Jiménez propaló en sus años americanos. No obstante, el orden, el equilibrio de los cuerpos en el espacio, nada tenía de permanente. Cualquier factor podía romper los equilibrios del cosmos, desatar el desorden sin afectar la belleza, al menos, sin dañar la percepción de la belleza consumada que el alma contempla y celebra:

Palmeras en contorsión aguda al ciclón cerrado del amanecer, luchando contra el oscuro poderío con sus innumerables dedos de uñas agudas. Palmeras, jugosas espinas verdes, huesos vivos. Y aquellas palmeras tontas, con tronco como trompas de elefantes, y una lustrosa hipertrofia más azul en la alta matriz. Palmeras, palo seco solo, a las que un monstruo atmosférico les segó los brazos. (*Isla 66*)

En tiempo de tormenta huracanada, Jiménez vivió una experiencia típica del Caribe y el Golfo de México que luego halló lugar en “Palmeras”. Las situaciones opuestas de un tranquilo amanecer y de los embates de un ciclón definen tanto el espectro de circunstancias atmosféricas como los contrastes anímicos del poeta entre los cuales parecieran haber los conductos de un vaso comunicante. Aún más, en la contraposición se atisban los altibajos psíquicos de Juan Ramón quien, antes y después de los años magníficos, soportó períodos de malestares y hospitalizaciones señalados por Antonio Campoamor González: “En el otoño de 1954, Juan Ramón, enfermo incurable de neurosis aguda, sufrió una recaída, tal vez la más intensa de su vida, que le llevó al hospital durante

cuatro meses” (305). Por lo tanto, la obra inmensa ya comentada, fue escrita poco antes de la recaída insuperable.

Es fascinante constatar que el lirismo aquí examinado no forma parte de la corriente principal sino de sus afluyentes, algunos catalogados fuera de la producción poética. Equivalen a fuentes secundarias de la poesía porque tienen modo e intención líricos, junto a varias coincidencias temáticas o estilísticas. Otra fuente no oficial de poesía está en los diarios de Zenobia Camprubí, pues acostumbrada a tomar notas de sus textos y a mecanografiar manuscritos. Ella recogió poemas, a veces de la voz del poeta, que fueron profesados durante la estancia del matrimonio en Puerto Rico, o que la esposa rememoró en esos años.

La ciudad de San Juan, de manera directa e indirecta, debió producir en los esposos una conmoción formidable. Uno de sus efectos son los poemas reproducidos en las anotaciones del 16 de abril de 1952 (21-22) y del 8 de octubre de 1955. La segunda anotación muestra a Zenobia ilusionada al conocer las siguientes coplas en consonancia con el tono elegíaco y el mesianismo del poemario *De ríos que se van*. Según ella explica, fueron versos declamados, pero no escritos por Jiménez en una época donde los biógrafos y estudiosos afirman que el poeta ya no generaba obra nueva:

Cuando yo esté en la agonía

Siéntate a mi cabecera

Pon en tu mano la mía

Y puede que no me muera. (*Diario 3*, 172)

Acerca de la ingenuidad y gracia de estos octosílabos hay poco que decir. Por el contrario, acerca de la poesía juanramoniana de los años 50, se impone ser cauteloso con

el arribo a una conclusión antes de revisar cuidadosamente los fondos inéditos de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez del Recinto universitario de Río Piedras. De todas formas, la prosa que pueden considerarse lírica en *Isla de simpatía* alerta sobre la existencia de esta vertiente de la poesía última, mezclada con textos reflexivos. Sin marcar derrotero, toda esta poesía alternativa, muy poco tomada en cuenta por la crítica, acompaña la complejidad de un recorrido volcado a la asunción e integración de los ambientes. No obstante, la estética trascendental, su perspectiva metafísica y el despliegue de una espiritualidad mística o religiosa, características de la poesía del exilio, emergieron también en estos afluyentes poéticos, tal vez en un tono menor y de otra manera que, lejos de negar una coherencia estilística, la confirmaron.

#### II.2.2- Trascendencia de los ámbitos

Como se ha indicado, el ámbito de la poesía de juanramoniana es el yo. A partir del ámbito, que aquí debe entenderse en el sentido de espacio interno e internalizado de la poesía, es necesario identificar otros sub-ámbitos que dependen del yo poético, una totalidad equiparable a la mencionada realidad de la mente que dialoga con la realidad en tanto referente, también llamada lo real para aquel conjunto de factores que la mente reconoce como realidad. Es imposible ocultar el origen romántico del término yo lírico o poético en la medida de que Jiménez recibió y buscó las influencias de Goethe, Heine, Bécquer y Darío, autores en cuyas obras este asunto tiene un calado peculiar. En el Premio Nobel de Literatura 1956 el yo tuvo una relevancia semejante, y, en cierta medida, superior, debido a la alta subjetividad, búsqueda de trascendencia e inmanencia que sostienen su discurso literario.

Entonces, el problema del yo en Jiménez, en cuanto totalidad de la expresión, se manifiesta en el desarrollo del discurso mediante sub-ámbitos que son, a la vez, registros en un sentido espacial, tópicos en el plano temático y figuras en cuanto tropos. Algunos sub-ámbitos o ámbitos específicos resultan muy notables por la frecuencia en que aparecen a lo largo de la poesía de Jiménez. Durante la Etapa Suficiente o Verdadera, según él denominó a su escritura del exilio, los ámbitos dominantes, quizá en orden de importancia, son el árbol, el mar, el territorio, el paisaje de la mente y el sujeto poético o lírico. Sin valorar la figura del árbol, que ya ha sido abordado, estas concreciones o lugares del yo serán examinados siguiendo el orden en que fueron enumerados por su complejidad creciente y capacidad de relacionar e incorporar otros ámbitos. El sujeto poético, debido a su carácter central entre los sub-ámbitos y en general en la escritura de Jiménez, recibirá un tratamiento con mayor detalle, con mejor calado.

#### II.2.2.1- El mar

La relevancia del ámbito del mar sirve como modelo de comprensión de los otros ámbitos. El problema es que, tal vez, los estudios juanramonianos nunca terminen de analizar la importancia del mar en la poesía y el pensamiento del Mogueño. El ámbito marino en su obra es un tópico, pero también fue un detonante de poemas, poemarios y de etapas en su trayectoria lírica. El impacto de lo que Jiménez llamaba mar, que en realidad era el océano, abrió tanto la segunda como la tercera época. Y, en el medio de la tercera, la época americana, la experiencia oceánica de 1948 generó un gran momento que algunos valoran como la cumbre de su lírica y en este estudio, además, se considera el punto de inflexión hacia la consumación.

Hasta cierto punto, este criterio, coherente con la biografía de la obra y del autor, fue elaborado por el propio escritor. Obsesivo también con el control de las interpretaciones de la crítica, no ahorró esfuerzos en orientar la lectura y la valoración de sus textos. Claramente lo escribió y dijo varias veces. Entre sus orientaciones ocuparon un lugar significativo las etapas literarias, cuáles eran los libros más importantes y los puntos de inflexión. Todo esto ha quedado recogido en el relato oficial de los tres momentos oceánicos: el primer viaje de ida y vuelta entre España y Nueva York en 1916, el segundo viaje hacia el exilio en 1936 y el tercero, en 1948, desde Estados Unidos a Suramérica y el regreso. La interpretación de los desplazamientos fue resumida durante un diálogo con Ricardo Gullón en sus últimos años, donde Juan Ramón indicó cuál era la relevancia del océano Atlántico para su poesía:

El mar me hace revivir porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él la poesía abstracta; así nace el *Diario*, y muchos años después, gracias también al mar, con ocasión del viaje a la Argentina, surge *Dios deseado y deseante*. (*Conversaciones* 120)

Días antes había especificado por qué el primer viaje por el Atlántico fue decisivo para la “poesía abstracta” en *Diario de un poeta recién casado*. El referente del mar puso en blanco y negro lo que empezó siendo un elemento temático, después fue un símbolo “de la presencia de lo divino que se entra al poeta” (Santos-Escudero 106), y terminó convirtiéndose en un ámbito poético. Acerca de la influencia del factor oceánico, confesó al amigo profesor y crítico durante sus charlas en la casa de San Juan, que el poemario atiende “el descubrimiento del mar, del amor y del cielo”, y que estimuló un cambio en la métrica:

El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por vez primera el verso libre: este vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado. (*Conversaciones* 84)

Una semana después, retoma el asunto del cuaderno que volvió a publicar justo en 1948, bajo el sello de la argentina Editorial Losada y un nuevo título: *Diario de poeta y mar*. Tras quejarse de las lecturas recibidas, que juzgaba inapropiadas, espetó una afirmación reverenciada por los estudiosos. A pesar de que la siguiente declaración no sea del todo aceptable por la obvia carencia de distancia crítica, no deja de ser admirable la conciencia artística de Juan Ramón:

Es un libro metafísico: en él se tratan los problemas de la creación poética los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales: el mar el cielo. El Sol el agua... Ahora, en estos años, he vuelto a plantearlos en *Animal de fondo*. (*Conversaciones* 91)

Conviene advertir dos cosas. Primero, este es un juicio extemporáneo: el autor juzga con la mirada de 1952 una producción literaria de 1916. Luego, el valor de ese juicio debe vincularse a la manera de pensar del anciano maestro y no tanto a la de un impetuoso joven enamorado. Segundo, aunque es indiscutible que el poeta del *Diario* inició así su Etapa Intelectual, la poesía pura, el uso del verso libre y la prosa poética en su lírica (tomando a *Platero y yo* como una narración), e involucra una naciente perspectiva metafísica, también es indiscutible la amalgama de costumbrismo, impresionismo y vanguardismo que permanecieron apegados a la materialidad de las cosas: “desde la sensación impresionista

hasta una metafísica trascendental” (Díaz-Plaja 244). Tampoco los versos habían accedido al discurso ontológico que permitiría la afirmación “libro metafísico”.

Un ejemplo sencillo está en el fenómeno de los ámbitos, el territorio y el océano, que allí fueron asumidos en tanto espacios naturales y sociales, símbolos, referentes concretos de la composición. No son entidades autónomas del texto, espacios en la mente, construcciones de la imaginación liberada de la autobiografía donde impera la voluntad del poeta. Tal vez, *Diario* sea solo un cuaderno bellissimo y hondo sobre el mundo sensorial e intelectual del poeta; un libro iniciático porque recogió lo mejor de su poesía anterior y entregó un adelanto de la posterior, mientras esbozaba una vocación metafísica que luego vino a prosperar al continente americano.

La condición de “libro metafísico” quizá solo aplique a los libros del exilio y, por extensión, a los dos volúmenes del tránsito de época o a algunas de sus secciones. En el resto de los poemarios entre 1917 y 1940 se asoman atisbos de un proceso, ya explicado, en el cual Jiménez, sustentado en la concepción de la Obra en Marcha, sometía trabajos de etapas previas a revisiones basadas en ideas artísticas de muy posteriores. Una evidencia de tales singladuras está en el manejo de los ámbitos poéticos. Específicamente sobre el mar, destaca el cambio de título al que el *Diario de un poeta recién casado* fue sometido en consonancia con la profundización metafísica ocurrida en la obra del exilio. Su reaparición bajo el rótulo *Diario de poeta y mar*, un título verdaderamente metafísico, fue más que una estrategia artística y editorial. Es la prueba histórica de una conversión estética finalizada, del nacimiento de una nueva poética.

La estrategia artística consistió en desprenderse del sentido biográfico del primer título para reforzar las conclusiones que detalló a Gullón. El esencialismo sofisticado, que el autor de “Espacio” entonces preconizaba, quiso concentrar la atención del lector en tres de los aspectos que están guiando la presente investigación: el diario (crónica y ficción de un viaje), el poeta (el yo, la conciencia, el sujeto poético) y el mar (el ámbito americano y sus consecuencias). El último aspecto ha sido presentado con lucidez por Mercedes Juliá, quien advirtió la potencia expresiva del simbolismo en lo que ella denominó “ámbitos americanos del último Juan Ramón Jiménez”, lo cual, según se entiende en esta disertación, desborda los meros marcos referenciales. Dicho en los términos psicoanalíticos y filosóficos de Jacques Lacan, ubicando los ámbitos, y en particular, el mar, dentro de “los registros esenciales de la realidad humana” (“Lo simbólico” 3), Juliá los examinó en medio de los registros real y simbólico, mientras aquí son analizados en el cruce de los registros de lo imaginario y lo real. Entonces, una de las conclusiones de la destacada investigadora de la obra de Jiménez constituye una herramienta teórica de primera importancia: “De entre los símbolos utilizados por Juan Ramón Jiménez, el mar ocupa un lugar especial, pues este símbolo, lleno de significado metafísico, llevará su poesía a su máxima expresión” (“Ámbitos americanos” 4). Aún más, puede decirse que ese símbolo, como los demás ámbitos de la poesía del exilio, cumple la función de un significante ontológico o de la categoría metafísica de un poema ontológico, una poesía sobre el Ser y los entes. Expresó en “Riomardesierto”:

Mar para poder yo con mis dos manos  
Palpar, cojer, fundir, el ritmo de mi ser escrito,  
igualarlo en la ola de agua y tierra. (*Lírica* 300)

La experiencia de totalidad que el poeta recibió en el mar parece dotarlo de cualidades trascendentes. La inmensidad del océano parece situarlo enfrente de la una divinidad con la cual dialoga, tal vez solo monologa, encontrando respuestas y visiones. Dada la significación de los encuentros, enumera las experiencias, casi las nombra: “En mi tercero mar estabas tú, / de ese color de todos los colores”. Y en cada experiencia se revela una condición del mar: inmensa entelequia, manifestación de la divinidad, camino por recorrer que define al yo viajero, cuyas hazañas en el poema (“Este mar es el mar / que yo crucé ya quince veces”) llegan a mostrar poderes inusitados (“sino este mar que yo he creado / a mi imagen y semejanza tuyas”) o atributos que el poeta sugiere haberle disputado a esa divinidad: “sólo que hoy es ya mar tuyo en mí” (*Lírica* 274). Los versos anteriores de “Dos tus ojos, dos mis manos” en *Dios deseado y deseante* allanan el sendero del poema “Estoy midiéndome con dios”, un poco más adelante:

Y enmedio de la mar yo estoy midiéndote,  
enmedio de la mar y en este barco, éste,  
estoy metiéndome contigo, dios. (*Lírica* 328)

El ámbito marino propicia la relación del hablante y de “dios”. Esta divinidad no es el Dios irrepresentable del Ser, sino una criatura (acaso una creatura) que el sujeto puede medir y medirse con ella. En tal sentido es un ente igual que el barco. Se puede representar, escribir con d minúscula, increpar. No parece contener la totalidad que incluye a todos los entes. La sugerencia de inmensidad y totalidad está en el mar, en ese “enmedio”, palabra creada por el poeta que allí sitúa el espacio de unidad de los entes. A este lugar inmenso, marino, entre costas, centro de viajes y descubrimientos, alude el título *Lírica de una Atlántida*.

La naturaleza ontológica de los versos citados es refrendada por el resto del poema (y del libro) donde se repite que esta divinidad que desea y es deseada, ostenta un poder (“hasta que tú me metiste dentro / o me metiste en ti” *Lírica* 333), pero limitado (“y yo fui dios seguro de ti mismo” *Lírica* 333) porque su ámbito podría estar reducido al interior del sujeto: “El alma de la luz eres si eres / la luz del alma, dios de la belleza” (*Lírica* 335). A la inversa, el mar, “la plenitud serena universal”, constituiría una extensión donde el sujeto descubre “todas las bellezas del presente” (*Lírica* 334) y a ese dios que le ha permitido convertirse en dios. La divinización del sujeto, que ocurre en el ambiente oceánico del mar, merecerá un tratamiento detenido en la última sección de este capítulo.

### II.2.2.3- El territorio

Los territorios ofrecieron un espacio encantamiento para el autor, Desde Moguer hasta San Juan, la tierra guardaba para Juan Ramón una unidad esencial según dejó ver en el primer poema de *En el otro costado* y en los versos que dedicó a la península de Florida. Los terrenos que el autor exploró fueron descritos como espacios de belleza, gloria y misterio (“¿Y en qué espacio de este mundo / tiene lugar tanta gloria?” *Lírica* 69), o son una “tierra de llegada” pues:

Me esperaban los tuyos, deseado dios;  
me esperaban los míos  
que, en mi anhelo de tantos años tuyos,  
me esperaron contigo,  
conmigo te esperaron. (*Lírica* 297)

Luego, el otro costado del mundo está poblado por entes de la mayor simpatía puesto que para el escritor en América: “la belleza vuelve a desnudarme otra forma” (*Lírica* 69).

Incluso parece continuar, ahora con una visión de trascendencia espiritual, aquellos versos sobre la muerte en uno de sus poemas más recordados de la etapa europea, “El viaje infinito”: “... Y yo me iré y se quedarán los pájaros / cantando” (*Segunda Antología* 109). A la que podrían responder este fragmento del poema “De dos lejos”, en “Canciones de la Florida”:

Yo sé que cuando me vaya  
con el alma de volver  
a esta tierra en que hoy espero. (*Lírica* 75)

La comparación de ambos registros, el espacio físico y el espacio metafísico, en torno a un mismo tema, expone la transición de una concepción artística vigorosa a lo largo de décadas y la transformación del territorio en un espacio de la mente, creado a la medida del sujeto, una realidad otra transformada por una conciencia inextricable de la belleza y la eternidad.

#### II.2.2.3- Paisajes de la mente

Crear o reconocer espacios poéticos mentales fue uno de los recursos recurrentes de Jiménez en sus años de escritura americana. Sin tener apoyo real poseen la facultad de la existencia en el texto hasta erigirse en ámbitos plenos de la belleza. Consisten en ámbitos de ámbitos porque nacen de conexiones metafóricas, metonímicas y de prosopopeyas. La mente del autor les da vida y patente de conquista en cuanto son espacios dinámicos, hasta cierto punto, autónomos. A tal fenómeno, ya referido varias veces, dedicó el escritor esfuerzos inauditos. “Espacios” atesora amplios pasajes vertidos en lugar que no deben considerarse fantásticos sino proyecciones de un sujeto. En el Fragmento segundo la conexión de los espacios ocurre mediante un estribillo que señala la eficacia del amor:

Dulce como esta luz era el amor... y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia.” Infancia, niño vuelvo a ser y soy perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: “Dulce como la luz es el amor”, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con solo dentro. “Dulce como este sol era el amor. (*Lírica* 104)

Posiblemente, el lugar que resulta de la unión de Nueva York, Madrid y Moguer sitúa la comprensión del problema de los ámbitos poéticos en una estancia ideal. La locación, que llega a ser minuciosa indicando lugares, quizá, de una enorme gravitación emocional, algo tiene de pastiche y de imagen cubista. Pero, primero, señala la ubicación de un sujeto en busca de unidad interior y luchando contra la fragmentación. El texto ejecuta la absorción de los espacios y de los entes que lo habitan. La libertad creativa de la mente juanramoniana exhibe en esa absorción una angustia aliviada por la ejecución del mecanismo integrador. Cabe interpretar que el amor constituyó un elemento magnífico, un ámbito, para la superación de las fragmentaciones a través de un discurso continuo, sin párrafos en cada uno de los fragmentos.

### II.2.3- Indagación lírica del espacio

Tras revisar la indagación lírica de Juan Ramón Jiménez en el entorno americano es posible ratificar que su posición ante esos espacios se ubica entre la de un emigrante, la de un exiliado y la de un visitante. El exiliado atormentado, enfermo, compuso una poesía lírica celebrativa y entusiasta, en su mayoría, no como un visitante que mira la realidad sin

tiempo para penetrarla, sino como un emigrante que busca la integración, el conocimiento a profundidad y la aportación poética y social al espacio sociocultural de llegada. Las razones de esta paradoja merecen una investigación. De momento, bastaría señalar la responsabilidad del sujeto lírico, la voz que, desde el interior de los poemas, dejó en los versos recreaciones fabulosas, misteriosas e inquietantes del entorno. Evocó ciertos lugares, reconstruyó poéticamente otros, creó espacios imaginarios que, en los textos, aún conservan la frescura del hallazgo, del primer momento.

Al menos en sus poemas, el medio americano y los ámbitos que le componen son lugares propicios para el descubrimiento de la belleza y el ejercicio de la poesía. Incluso son el medio donde el poeta alcanzó la expresión más acendrada de su lírica. Indagar el espacio, husmear en sus secretos, estimuló un derrotero espiritual en el arte que movilizó la creación propia y la ajena. Una consecuencia fundamental del encuentro del poeta y el espacio fue el desafío en el lenguaje que tuvo que adaptarse a las realidades emergentes. De allí vinieron los aportes poéticos y de poética realizado, los cuales, en buena medida, se apoyaron en la adecuación de una sensibilidad madura a las plasmaciones del espacio y del tiempo, nociones, a menudo de difícil separación en la urdimbre los textos. Otra consecuencia fue que, en la medida que el poeta incorporaba a sus escritos el nuevo plano espacio-temporal, y ocurrían variaciones estilísticas y estéticas, el autor se iba involucrando a esas realidades que, de alguna manera, empezaban a ser suyas, igual que su obra tendía a una creciente participación en los entornos hasta un nivel de mutua pertenencia.

El plano cronotópico, soporte indiscutible de la estética juanramoniana en América, se forjó en el contrapunteo con una realidad —en su percepción de lo real—, que fue

poetizada en tanto pensada mediante el proceso de apropiación, transformación y reconstrucción o recreación. A pesar de los años transcurridos, siguiendo el topoanálisis de Bachelard, aún los lectores pueden frecuentar en la obra de Jiménez la realidad americana que este conoció. Y pueden leer los referentes urbanos de Juan Ramón en los vestigios de la realidad americana que sobreviven en La Habana, Miami, Nueva York, Washington DC, Buenos Aires, Montevideo y San Juan.

### II.3- Hegemonía del sujeto lírico

De cierta manera, el estudio del sujeto lírico en la poesía de Juan Ramón Jiménez en América ha llegado a ser el tema de fondo de la disertación. Debido a su condición abarcadora, se trata de un problema que, en algunas de sus zonas, desborda los objetivos planteados en la introducción. A la vez, el tema incluye todos los asuntos analizados hasta aquí, y, lógicamente, varios otros. Entre esos otros, uno de los más importantes es la caracterización psicológica del escritor, su carácter, su personalidad y las consecuencias en sus andaduras personales. Dentro de los estudios juanramonianos esa materia contiene tal gravedad que, aún sin abordar el asunto de manera directa, inclina la investigación hacia un estudio del yo en sus diferentes facetas. El yo poético de Jiménez acapara la totalidad de la composición e impone un tejido casi absoluto de conexiones y balances dentro de obras líricas por compulsión del autor, por naturaleza.

A la hegemonía discursiva del yo está dedicado este epígrafe que pudo ser un capítulo de la tesis. La forma condensada en que será presentado el asunto es la razón por la cual se incorpora al resto de la caracterización de la poesía del exilio. Por otra parte, el problema engendra confusiones que deben aclararse a partir de su fundamento teórico.

Al decir yo poético se mencionan dos elementos distintos pero inseparables. Son las figuras del poeta y del sujeto poético o lírico. El poeta es el autor, máximo responsabilidad en la creación artística. El sujeto es parecido a la voz dentro del texto. Sería el hablante, el avatar del autor o la figura representativa que solo existe en el interior del poema. Sería muy conveniente no confundirlo con el poeta, aunque este muy a menudo proponga la identificación entre ambos. De esa confusión ha salido abundante crítica e interpretación equivocadas al intentar el intercambio de funciones y cualidades entre el poeta y el sujeto poético.

La herramienta metodológica básica es la definición de sujeto poético que ha dado el teórico polaco Janusz Slawinski: “La imagen [wyobrazenie] de la persona hablante se forma bajo la presión de las palabras y oraciones que constituyen el texto literario” (336). Además, Slawinski especifica que el sujeto lírico pertenece al campo del enunciado: “Desde el punto de vista del receptor, el sujeto es, ante todo, «acción» que se desarrolla en una dirección más o menos prevista” (338). Después explica su argumento central: “El mensaje lírico es, en esencia, el proceso de formación de un «yo» hablante único, y este proceso involucra directa e indirectamente, todo el potencial semántico de la obra” (339).

El uso del término sujeto poético se ha acomodado a la obra en análisis. Parte del estatuto de la ficción, atraviesa la idea de la “acción” de Slawinski y acude al concepto de “actante” que Helena Beristáin ofrece en su Diccionario: “Un actante es una amplia clase que agrupa en una función los diversos papeles de un mismo tipo héroe adversario”, una categoría de “participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias” (18). Y advierte Beristáin: “Las acciones son las manifestaciones de un actante” (21). Es decir, no son las acciones del poeta, aunque escriba

la palabra yo ni siquiera si pone su nombre. La realidad del texto es autónoma y dentro de ella rige una virtualidad perfecta. Por lo que el sujeto poético campea a discreción y la ósmosis entre lo real y lo textual nunca será un proceso directo.

Juan Ramón Jiménez fue de los autores del siglo XX que mejor provecho sacó a esta cualidad. La libertad medio romántica, medio experimental de su estilo, por demás cambiante e inmutable en ciertos aspectos, fundó una poesía donde el sujeto poético es el señor absoluto de la lírica. Sus referentes autobiográficos, las influencias literarias que parecían cuidadosamente seleccionadas, los recursos literarios estudiados al detalle y los sentidos de la expresión sopesados año tras año, dieron darle a Juan Ramón una total identificación con su obra que entendía era una emanación de su yo personalísimo. Sin embargo, el yo poético juanramoniano, un héroe en toda regla no era el Juan Ramón de la sociedad y de la vida cotidiana, a quien la gente admiraba, saludaba y en ocasiones despreciaba. La cuestión de la otredad en Jiménez, a diferencia de Pessoa, Borges o Unamuno, alcanzó una complejidad patológica. De ahí, la cara opuesta del yo juanramoniano.

Resulta imposible un abordaje del sujeto lírico en Juan Ramón sin, al menos, mencionar sus limitaciones psicógenas. apoyarse en estudios psicológicos, tal vez psiquiátricos, dada las enfermedades que Juan Ramón desde la adolescencia hasta la muerte. Sin embargo, desborda los objetivos de esta investigación atender los padecimientos mentales de poeta, sus frecuentes hospitalizaciones, las dolencias físicas que se mezclaron con los padecimientos psiquiátricos, la documentación clínica, los testimonios al respecto, etc. Pese a reconocer que tales factores son importantes para la comprensión del yo en la literatura del Andalúz Universal, han quedado fuera del estudio.

No obstante, forman parte de la leyenda que rodea al poeta, a veces rosada, a veces negra, pero siempre notable e insólita hasta confundirse sus hazañas sentimentales y rarezas con la imagen literaria y las aventuras del sujeto lírico.

Lamentablemente, aquí el lado literario, de momento, ha desplazado al lado psicológico del asunto sabiendo que, en el caso de Juan Ramón, tal separación es solo metodológica. Téngase en cuenta que la obra del exilio se fue escribiendo a intervalos: se detenía en los períodos de ingreso o crisis, y continuaba cuando el paciente tenía algo de buena salud. Sirven de aliciente investigaciones interesadas en el mundo interior tan agitado del escritor. El libro de Gilbert Azam, *La obra de Juan Ramón Jiménez*, y la tesis doctoral *Psicopatología y espiritualidad en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, de Javier García, cubren los complejos asuntos de las depresiones, las neurosis, el narcisismo, las obsesiones, el misticismo, la melancolía, los devaneos teológico-filosóficos y el carácter. *Strictu sensu*, la genialidad, la patología y la faena literaria denodada confluyeron en la conformación del sujeto poético del autor.

### II.3.1- El sujeto lírico juanramoniano

Desde la plasmación de un héroe romántico en los primeros poemas, afines del siglo XIX, hasta el sujeto-cosmos-dios de los versos de las décadas de los años 40 y 50, la poesía de Jiménez aportó un sinnúmero de páginas extraordinarias. Cuesta encontrar en la literatura mundial una obra de la misma coherencia, consistencia y amplitud dentro de una constante transformación. La actividad en varias direcciones del sujeto lírico juanramoniano es la causa y el eje de esos atributos. A la vez, la preponderancia del sujeto lírico constituye la forma más elaborada de la voz del poeta, de su yo. La obra de Jiménez

progresó como una escritura autorreflexiva del yo. Y, aunque solo en ciertos textos se verifica la aparición de diversas voces, su lírica consistió en una depuración estilística originada en la exploración del yo mediante sus voces que son variaciones, sucesivas o coincidentes, de una única subjetividad expresiva.

La peculiaridad del sujeto lírico en la etapa americana consiste en la actividad de un carácter proteico que se encamina hacia una manifestación sobrenatural. Asimismo, la apoteosis de su hegemonía, cuando el sujeto, que siempre había sido un ente entre los entes, asume cualidades de entidad suprema o pretende identificarse con el Ser, lo absoluto original, refuerza la proyección ontológica del discurso que alcanza el problema de la divinización de ese sujeto. Posiblemente la novedad del proceso de divinización del sujeto lírico sea el replanteamiento de su condición antropológica en cuanto la última estación de un largo itinerario poético. A continuación, se intentará una caracterización del sujeto lírico juanramoniano a partir de las principales operaciones que suceden en el texto poético durante las últimas tres décadas.

#### II.3.1.1- Actividad

El movimiento del sujeto lírico fabulado por Jiménez se orienta en varias direcciones y sentidos. Su coherencia no se basa en lo que hace, porque sus acciones parecen, por lo regular, contradictorias si se compara su escritura en América con la plasmación en la etapa europea, cuando, un acuerdo tácito entre el autor y sus críticos estableció el criterio que igualaba al autor y al sujeto lírico. Esto quiere decir que la comprensión de la poesía de Jiménez pasaba por el presupuesto de que el yo del poeta correspondía o se igualaba al yo del sujeto poético. Leídos desde la lontananza del presente, varios textos juanramonianos

producen esta perspectiva en cuanto efecto estético, pero, a la vez, activan una revisión íntegra y acaso sucesiva de todos los textos, al menos de los que aparecen en *Lírica de una Atlántida*, que pone sobre la mesa de análisis un *corpus* dotado de autonomía respecto a los contextos e incluso a partir de la psique del autor. Es la revisión completa en el orden propuesto por Jiménez donde la diferencia entre el escritor y el sujeto se devela mediante una serie de marcas relacionadas con la codificación de un hablante que exhibe su humanidad, sus falencias y su grandeza en el mismo orden del discurso.

No obstante, la cualidad de la atomización del sujeto en las Américas, que se da en su descentramiento o conversiones, ocurre alrededor de la coherencia del yo en cuanto desinencia literaria del Ser. Pues, en última instancia se trata de la asunción de la totalidad en el yo identificado con la totalidad y la eternidad que asume como características del sujeto y a las cuales se refiere a menudo en los versos. Dicho proceso tuvo su inicio en *La estación total* y fue el momento visible de la conversión metafísica. O, dicho de otra manera, marcó el tránsito de una poesía de las cosas y los eventos a una poesía de las sustancias y las esencias. En este punto es imposible no recordar el inicio y el final de “Espacio” cuando el sujeto lírico reclama para sí la sustancia de los dioses, un gesto poético que expande el temario y compromete la naturaleza del discurso que alude a la teología y a la ontología más en clave de performatividad artística que en un sentido propiamente teórico. Sobre la unión inextricable entre un sujeto y un enunciado atomizados dio cuenta Jean-François Lyotard quien, refiriéndose al discurso de la Postmodernidad, de cierta manera y sin proponérselo ofreció una explicación de este aspecto de la connotación en la última poesía juanramoniana: “La performatividad de un enunciado, sea este denotativo o

prescriptivo, se incrementa en proporción a las informaciones de las que se dispone al respecto de su referente” (87).

La aparición del discurso ontológico y, por ende, la complejización del sujeto lírico formaron parte de la misma línea de transformación estética. Un número considerable de los efectos en el yo en el texto ocurren alrededor de la otredad, de la diversificación de identidades dentro de la atomización de la voz: “Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora” (*Lírica* 108). El verdadero problema del yo juanramoniano en la poesía escrita en el continente americano es que no siempre habla la misma voz en tanto diferentes voces remiten a una faceta o condición del sujeto, del yo. A lo largo de los cuatro libros aludidos hablan el poeta, los animales, los árboles, los astros (a veces los escuchamos, otras veces lo refiere el sujeto) adscritos a una coral que suena en plural, pero canta en singular debido a que el yo siempre se impone. La totalidad y hegemonía discursiva del yo sostienen la unidad de un *continuum* lírico decidido a trascender el plano físico.

Tras reconocer la nueva condición, el yo acepta la bifurcación ontológica junto al hecho de ser sujeto y objeto de múltiples experiencias. La fragmentación que se desata en las obras tuvo dos variantes. Un primer tipo de atomización de la identidad aparece cuando el sujeto pasa de la condición de ente a ser un sistema de entes en relación. La segunda manifestación consistió en aceptar que el estatuto de ente supremo trae la paradoja de cargar con las limitaciones que impiden reconocerse eterno, plenipotenciario, dentro del texto, porque su inmensidad para alcanzar la totalidad tiene que incluir la falencia: “Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida y es la vida” (*Lírica* 96). Entonces, la fragmentación del yo, que aquí anuncia el discurso de la Posmodernidad, vuelve

comprensible el acercamiento del sujeto a otros entes que habían sido, desde el deslumbramiento, sus interlocutores en etapas previas, y ahora pasaban a convertirse en creaturas a su altura o inferiores. Así sucedió con el mar y los astros:

Tú, sol, eres el único  
que puedes consolarme con tu pequeñez,  
más grande, un poco, que mi forma,  
de no poder salir del todo de mi fondo.  
Yo soy el único que podré consolarte, sol, con mi grandeza interna,  
mayor que tu grandeza interna  
(si tú algún día puedes comprenderlo)  
de no ser más que un astro que ilumina  
los sueños de los otros y los lleva. (*Lírica* 176)

Mientras tanto, el sujeto poético toma posesión del tiempo y del espacio, los cuales, desde ese instante, son creaciones tuyas o dimensiones de una entidad que poco a poco va disputando atributos al ser. La alteración metafísica del plano cronotópico, ya se sabe, conserva en el poema “Espacio” un centro de irradiación hacia el resto de la lírica. Empero, la transformación espacio-temporal terminó siendo una transformación en la naturaleza de los entes, o viceversa:

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! (*Lírica* 101)

La actividad del sujeto poético coincide con la performatividad del poema. Es a través de la performatividad del lenguaje donde descubrimos las sutiles variaciones del sujeto juanramoniano en el transcurso de los primeros tres poemarios de *Lírica de una Atlántida*. La presencia de un *flâneur* que deambula en *En el otro costado*, las características de un explorador que intuye a dónde se dirige y con cuáles objetivos en *Una colina meridiana* y la tenacidad de un peregrino espiritual en *Dios deseado y deseante*. *Animal de fondo*, un peculiar *stranik*, semejante al protagonista de los *Relatos de un peregrino ruso* (10), clásico anónimo del cristianismo ortodoxo. *De ríos que se van*, por su parte, acogió una condición mixta e indefinida del sujeto. Pero, aunque el *flâneur*, el explorador y el *stranik* se mezclan, en principio corresponden al paseo por territorios desconocidos, a la búsqueda de una esencia humana en espacios naturales y al hallazgo del dios juanramoniano en su condición de entidad interior, casi psicológica. Estas variaciones sutiles del sujeto lírico ocupan tres voces poéticas dirigidas a igual número de dimensiones en la poesía. Con ellas consiguió tocar fondo en su empeño por conocer y transformar el mundo a su medida, al menos dentro del texto. De esa manera, Jiménez consiguió inteligir, que en su caso quiere decir crear, un mundo descubierto por la belleza, un ser humano absoluto creador y un dios creatura con el cual se identifica.

Al final, obviamente, el hecho poético no depende solo de la actividad del poeta ni del sujeto poético. Más bien, ocurre en la exégesis. Depende también de la actividad del lector. Y pareciera que Jiménez tuvo esta cualidad de la lírica y del arte entres las preocupaciones cimeras de su poesía última. La performatividad del sujeto (acciones, pensamientos, decisiones, sentimientos, reacciones, discursos) constituyen el poema y son recursos de la poesía. El texto lírico de Jiménez desafía al lector en el proceso

interpretativo, e incita al proceso creativo del receptor. Creando una empatía con el sujeto poético, el receptor de la lírica es empujado a la complicidad mientras la interacción promueve conductas performativas afines. Al final, es posible que Juan Ramón y su lector realicen las mismas acciones imaginarias.

### II.3.1.2- Carácter

Las complejidades del sujeto poético juanramoniano rondan la cuestión del carácter de Juan Ramón, las peculiaridades de su personalidad, las contingencias de su salud mental. El poeta y el sujeto poético conciertan en este punto otros encontronazos partiendo del hecho ya explicado de que Jiménez escribía cuando Juan Ramón se encontraba estable psíquicamente o atravesaba un estado de euforia creativa. Al dejar atrás sendos períodos de depresión y reclusión clínica, el poeta compuso secciones fundamentales de *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *De ríos que se van*, terminó de escribir *Dios deseado y deseante*. *Animal de fondo*. De ahí el carácter positivamente exaltado, el estado de gracia y el fervor cuasi místico de ciertos textos por otra parte inexplicables en un exiliado con pocas esperanzas que también padeció a profundidad.

En tal sentido, el principal beneficiario fue el sujeto lírico. Su conducta revela un carácter obsesivo y amoroso. Su entrega a las nuevas realidades que dice convertir en ámbitos del registro poético denota una actitud emprendedora, una suerte de entusiasmo que parecen estados transitorios de felicidad. La exploración territorial de las Américas y de los espacios recreados en la mente del poeta involucraron al sujeto lírico durante aquellos momentos extraordinarios. Además, son la muestra del comportamiento de una entidad que tiene un objetivo, va a por él sin rodeo, mientras profundiza en los mundos

creados para su propia diversión en el sentido de quien tiene una necesidad, a ratos una inquietud existencial, una pulsión de ser.

De ahí que la principal necesidad sea hallar su esencia de Ser en la poesía, en la belleza. Lo declara en “Canciones de La Florida”, de *En el otro costado*: “Pero la belleza vuelve / a desnudarme otra forma” (*Lírica* 69). Esta sección poco valorada esboza el encuentro de la poesía de Jiménez con un entorno estadounidense desconocido para el autor. Ante lo cual, procura diversas formas de interacción, lograr una comunicación acorde a los desafíos del espacio, quizá también a las incomodidades del extranjero recién llegado. Por lo tanto, se comprende la mezcla de extrañeza y amabilidad contenidos en las primeras aproximaciones líricas de la escritura. Expresa la postura de alguien que siente que la única medida del bienestar es encontrar la quimera donde, tal vez, obtenga el conocimiento definitivo. Pero no tiene el carácter de un conquistador sino las maneras de seductor. Es extrovertido y pretender convencer a otros de la magnificencia de sus hallazgos exquisitos en Miami:

Hoy, la luz de otra parte en una nube,  
tras la palma espinal con luna y con estrella  
bien nocturnas, me asalta  
en suelo extraño y parecido. (*Lírica* 153)

Algo muy parecido debió sucederle al sujeto poético que en el área metropolitana de Washington DC no se comportó como el relajado paseante de Coral Gables, con más características de *flâneur* que de explorador. En los ambientes cercanos a Maryland el sujeto pasó a ser, sobre todo, un explorador que acude al entorno guiado por una encomienda. Allí, por ejemplo, dio a conocer que los olmos y los álamos, tras sustituir a

las palmas y los pinos en el ejercicio de introspección, revelan la humanidad intensa y fría de los árboles, una percepción tal vez improbable en el sureste de Florida. Por ende, el encuentro con el ambiente septentrional nada tiene de azaroso sino de investigación en los asuntos de los entes que han de contemplarse y analizarse a la altura de las demandas. Ese análisis, si cabe decirse, comprende un acercamiento a la percepción, al sentido de las cosas, las sensaciones del ambiente rural que ya no son los lugares, ni siquiera el invierno o el verano, sus comparaciones, ni el otoño de las transiciones, símiles que el poeta no experimentó en las islas del Caribe, tampoco en Florida:

Este olor a hoja seca batida por el viento,  
corresponde al olor que yo tengo en mi entraña.  
  
(¡Aquellas hojas rojas de tanta primavera,  
que me exaltaron más que sus mismos verdes!) (*Lírica* 211)

La estrofa anterior pertenece al poema “Que también huele a gloria” del cuaderno inspirado en el Distrito de Columbia. El espacio propició la intuición de los símbolos, la trascendencia de los cuerpos que son mucho más que su representación pues los cuerpos de la naturaleza evocan la sobrenaturaleza mientras regresan los símbolos del trasmundo: la gloria, la eternidad, el cielo: “enero es cielo / (es todo cielo)” (*Lírica* 249).

Esta búsqueda juanramoniana en una poesía que desborda el mundo físico tiene obvias connotaciones religiosas. Anuncian el neomisticismo de *Dios deseado y deseante*. Más aún, dialoga de forma heterodoxa con la tradición católica a la cual pertenece. Mientras tanto, no oculta los rasgos orientales, específicamente los del hinduismo que Jiménez manifestó de su juventud. M. Ali Herrera extiende la presencia de tradiciones religiosas en la obra del Moguereño hasta las lindes del islam, el budismo y a otras

“religiones tradicionales y doctrinas gnósticas” (126). Sin embargo, el peso del ascetismo y el misticismo áureos es indudable. En consecuencia, el despliegue poético de estos años finales remite a un tratamiento de las cuestiones espirituales que no se somete a ningún sistema mágico-religioso. De algún modo, establece su propia religión acorde a su estilo y pensamiento propios donde el sujeto lírico es como el fundador, sacerdote y el feligrés de un culto creado para la adoración de la poesía.

En una lectura menos trascendental, los poemas dejarían ver que el carácter del sujeto lírico plantea un esquema dialogante. avanza en su empeño junto a varios interlocutores que, a ratos, parecen variaciones de la voz poética. Conversa con astros, fenómenos naturales o entes abstractos. Desde el inicio de *Lírica de una Atlántida*, y un poco menos en libros anteriores, el sujeto señala que su principal interlocutor es la divinidad, “dios”. Pues, con dios dialoga a menudo como parte de la indagación en el Ser del mundo y de las cosas:

Tú me comprendes ahora  
que te tengo comprendido.  
Yo era, soy tu padre, mundo;  
tú, mundo, eres padre mío.  
Ahora somos los dos padres;  
ahora somos los dos hijos. (*Lírica* 251)

Queda reflejado que el sujeto se percibe como un ente creador, lo cual le permite desafiar al “padre” que es mucho más que desafiar al mundo y al orden establecido. Según se sabía, y ahora se explica por qué, el sujeto es el verdadero dueño del mundo poético, algo que en tiempos de Pound, Huidobro y Valery no asombra demasiado. Lo que si

conmueve es que el sujeto no mate al padre. Más bien, lo sostiene, lo aparta y lo sustituye. Lo conserva. Esta operación del sujeto lírico consigue una dimensión cósmica en *Dios deseado y deseante*. Mientras tanto, el pasaje citado, lejos de una destrucción, indica que el objetivo del sujeto es construir un universo propio, participar de la esencia de lo divino, ser junto al padre, quizá ser en el Absoluto.

Causa estupor cuando el autor cambia el código de “dios” a “Dios”. Pareciera que es el sujeto poético quien transforma las relaciones o a encontrado un interlocutor diferente que merece la D mayúscula. Esto sucede en el final de “Espacio” y el último poema de *Dios deseado y deseante*. En ambas ocasiones es fácil advertir que el sujeto ha encontrado algo y lo comparte recodificando el discurso. El segundo caso se produce ante una fuerza superior, increpada por el sujeto lírico en una situación de angustia. El primer caso sucede en el gran momento poético donde se descubre que el dios de Juan Ramón es la propia conciencia o una proyección de esta en el sujeto lírico:

...Dios y yo éramos dos. Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?). Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo; este amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? (*Lírica* 113)

Otra vez se enfatiza cuál es el principio rector del cosmos juanramoniano: el amor, y no la muerte. Sin embargo, bajo esta contradicción prevalece un principio dinámico que, si bien no se detiene, en algunos tramos de la escritura adquiere mayor relevancia. La

superación de la muerte por el *eros*, en cuanto conocimiento sensorial, recrea lo real expresado por la palabra. Al imponerse el tránsito forzoso —como muestran las “Canciones de La Florida”, y la realidad de la muerte, según ocurre en *De río que se van*—, una metamorfosis poética condiciona al sujeto cuyo mundo muere y renace, acaso resucita en una nueva condición. La circularidad de la experiencia de la muerte y el regreso a la vida, en forma mítica y gnoseológica, deja una huella hermosa en los planos temático y compositivo.

### II.3.1.3- Espiritualidad

Definido, mediante confesión explícita, que el dios del autor es la conciencia, poco se puede decir en cuanto a la cuestión religiosa. No es posible hablar de panteísmo ni de misticismo, ni procedencia de la religiosidad tradicional, acaso sí de influencias o rasgos deliberadamente insertados, todos los cuales continúa siendo temas de discusión en los estudios juanramonianos. Solo es posible hablar de una religión del yo. Y de una búsqueda que sigue un derrotero interior que apela a la espiritualidad y, por ende, al desarrollo de la conciencia, para llegar al propio yo en una dimensión trascendental. En los versos siguientes, un simulacro de diálogo con una divinidad de obvia inspiración bíblica, Jiménez ya no podría decirlo más claro:

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. (*Lírica* 265)

La poesía de Juan Ramón plantea una vía o camino espiritual propio, a través de la creación y aprovechamientos poéticos. Si para algunos poetas y sus lectores, un poema es un artículo de belleza, y para otros el recurso de una manera diferente de hacer la filosofía, para Jiménez el poema era un artefacto de trabajo sobre la mente y el alma, un artificio magnífico para el crecimiento humano. Uno de sus seguidores, Octavio Paz, expresó en forma impecable, hablando de su obra tras ganar él también Nobel de Literatura en 1990, lo que, en verdad, son pilares heredados de la escritura de Jiménez. El poeta mexicano sentenció: “Los poemas son objetos inacabados e inacabables” puesto que “no existe lo que se llama versión definitiva”, en tanto “cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos” (“Advertencia” 11). De inmediato se necesita subrayar que “el objeto inacabado” protege una experiencia humana de un escritor y un lector en crecimiento hacia ellos mismos.

### II.3.2- El poema como discurso ontológico

Juan Ramón no era un filósofo ni pretendió serlo. Por eso, asociar su obra a la ontología carga una sospecha de exageración. A la vez, según fue expuesto, el escritor le gustaba usar la categoría metafísica para explicar su poesía posterior al *Diario*. Además, la unión de las palabras poema y ontología remite al *Poema*, de Parménides, que fue el soporte literario que un sabio de la Antigua Grecia escogió para transmitir sus reflexiones sobre la naturaleza inmutable del Ser y la eternidad. Algo parecido le ocurrió al poeta español en tierras americanas. Utilizó su maestría lírica para transmitir las experiencias de la totalidad en la belleza que había tenido. Entonces, la diferencia de la escritura de Jiménez y la de Parménides se ubican en que el texto juanramoniano desea mucho más que

transmitir reflexiones. El poema de Juan Ramón procura ser la experiencia, procura atrapar la experiencia del Ser como él la había vivido.

Sin referirse a la Ontología, otro admirador, el cubano Gastón Baquero escribió lleno de emoción sobre la obra del anciano maestro:

A la lengua nuestra, a la conciencia de la rutina de Dios, a la burocracia, a la costumbre del nombre gastado y sin esencia, Juan Ramón dejó una ofrenda, un ejercicio sangrante, unas claves para penetrar lo vivo y de lleno en el misterio. (51)

Acerca de ese “ejercicio sangrante”, los siguientes epígrafes describen el componente trascendental del pensamiento de quien todavía muchos piensan que fue un parnasiano, un esteticista. La rareza de la escritura, algunos referentes filosóficos y teológicos, y el posicionamiento jerarquizado del sujeto lírico bastarían para redescubrir la obra de Jiménez como la producción de un pensador a través de la poesía. Porque él escribió en tiempos de grandes crisis mundiales (Guerra Civil Española, II Guerra Mundial, inicio de la Guerra Fría), y mientras estuvo sometido a grandes crisis personales (el exilio y las enfermedades). La respuesta de sus contemporáneos fue la creación de una poesía cada vez más social y comprometida con las circunstancias históricas. La respuesta de Juan Ramón fue una poesía ontológica o de una condición formal mística en torno a los problemas del alma, del yo, de la belleza, del absoluto. La rareza del Premio Nobel de Literatura 1956 hoy se antoja una reacción visionaria y genial, que superaba las contingencias de su época, pese a que entre buena parte de sus contemporáneos se esparciera un juicio bastante menos benévolo.

#### II.3.2.1- Referencias filosóficas

Más que por Bécquer, Darío, Mallarmé o Whitman, el lírico Jiménez, un genio separado de escuelas literarias y corrientes dominantes, estuvo influido por el krausismo. Aunque de todos esos autores y de otros se pueden encontrar huellas en su obra, Juan Ramón recibió un impacto formativo de los promotores españoles del pensamiento de Karl Krause. Las doctrinas de este continuador de la corriente kantiana, que tuvo poca influencia en su país, Alemania, adquirió bajo las circunstancias de la España de los siglos XIX y XX tanta importancia que determinó la formación de varias generaciones. La égida del krausismo le dio al poeta andaluz algo más que información o referencias culturales, le dio valores y convicciones que le acompañaron por el resto de la vida. La cosmovisión de Jiménez se apropió y transformó elementos krausistas hasta niveles profundos de su conciencia.

Quien fuera el promotor principal de esta corriente, Francisco Giner de los Ríos, tuvo una hermosa amistad con Juan Ramón. El respetado maestro de avanzada edad y el joven talentoso que empezaba su carrera literaria se tuvieron una admiración mutua. Y dicha conexión favoreció el impacto directo sobre el joven escritor, a quien el krausismo “le ayuda a superar, en parte, la crisis religiosa y le abre caminos importantes de su formación intelectual y literaria”, de acuerdo con Blasco Pascual, puesto que esa corriente de pensamiento ético, social, educativo y estético “permite reconstruir la línea de evolución que va del «neomisticismo» inicial juanramoniano a la concepción final de su *Dios deseante y deseado*” [sic] (107). Además, el investigador ha indicado cuáles aspectos de la concepción poética juanramoniana tendrían una procedencia krausista: “la identificación de experiencia poética y experiencia religiosa; la concepción inmanentista de la actividad

creadora; y, finalmente, la integración de su teoría poética en el marco de una estética de la conducta” (Blasco 109).

Décadas después, cerrado el Instituto Libre de Enseñanza, que fue la estructura social que divulgó el krausismo junto a las residencias estudiantiles, el poeta elabora un discurso de marcada tendencia idealista que propugna la meta de los asuntos humanos en el fomento de la conciencia y de las esencias:

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia  
y la de otro, 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. (*Lírica* 265)

Por otra parte, las referencias filosóficas de Juan Ramón pueden dividirse entre las que recibió por lecturas y las que compartió con sus contemporáneos, a muchos de los cuales conoció personalmente. Las lecturas y concomitancias epocales se abordarán en el próximo capítulo. Con respecto a los pensadores españoles, la obra de Jiménez guarda varios puntos en común con José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno. Los presupuestos del perspectivismo, la aspiración a una minoría selecta, la deshumanización del arte y el vitalismo no fueron ajenos a las reflexiones de Juan Ramón ni a la elaboración de sus poemas.

Cuando, por ejemplo, Ortega, que, como él, pertenece a la Generación del 14, dice que “cada individuo es un punto de vista esencial. Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnimoda y absoluta” (44), describe sin proponérselo al

sujeto poético del Mogueño. El mismo autor que declaró en varias ocasiones que su obra estaba dirigida a una comunidad minoritaria (Inmensa minoría) cuya excelencia reuniría a un grupo impreciso y creciente de lectores. Lo mismo consideraba del unamuniano “sentimiento trágico de la vida” o de la poesía ascética y conceptualista, muchas veces adusta y seca, que distinguió el valor de la palabra y de la idea como el propio Jiménez hizo en un nivel seguramente superior de elaboración estéticas, pero que Unamuno exploró antes mezclando con autenticidad la poesía con filosofía en expresiones donde se anuncian la obras de Jorge Luis Borges y de Jiménez: “El abismo insondable es la memoria / y es el olvido gloria” (*Antología* 300).

Juan Ramón, consciente del ambiente intelectual en el que había crecido como escritor, supo reconocerlo y honrarlo sin remilgos. La misma instancia discursiva, la poesía como entelequia, que creyó fundida en el Ser, fue objeto de adoración en su pequeñez y su grandeza: “Dios, ya soy la envoltura de mi centro, de ti dentro” (*Lírica* 268). Puede concluirse, tras la equiparación entre la poesía, la divinidad y el Ser, verificable en sus dos últimos poemarios, que la síntesis del pensamiento del poeta andaluz está en la lírica iridiscente de su vejez. Los poemas de la etapa americana recogieron esa concepción del mundo entorno a la poesía y la belleza, una estética para explicar el mundo.

### II.3.2.2- Referencias teológicas

En el curso sobre *El Modernismo* que Juan Ramón impartió en la Universidad de Puerto Rico, el autor profundizó en lo que él consideraba un movimiento sociocultural porque atendía un fenómeno más allá del campo literario. Así lo indican las páginas que la posteridad a rescatado de aquellas lecciones donde el profesor hablaba del Modernismo, de su obra y de sí mismo, sin proponérselo. Al menos, eso puede hoy disfrutarse en la

lectura de auténticas notas para guiar las lecciones o de grabaciones de lo que fue impartido. Uno de los aspectos del movimiento que el maestro trató fue el modernismo teológico que por esos años ganaba terreno dentro de la Iglesia católica. Nadie pensaba que, diez años después, habría un Concilio Vaticano II que incorporaría a la doctrina oficial muchas de las ideas y posiciones juzgadas heréticas en los años 50. La nueva perspectiva teológica que emergía llamó la atención de Jiménez hasta el punto de presentarlo a sus alumnos en líneas esenciales: unir los descubrimientos científicos con la doctrina de Cristo (250-251).

En ese sentido, la poesía de la etapa americana desarrolló un tipo de pensamiento próximo a una teología. Consistió en una perspectiva teológica basada en la inmanencia, y, por lo tanto, distanciada del tomismo. Estrechamente conectada con los teólogos modernistas, como el abate Alfredo Loisy, el único que Jiménez mencionó en los mismos años en que aquel pensamiento sobre la idea de un dios de la poesía se desarrollaba en sus versos. Era una divinidad atinada intuida desde la niñez, después de los estudios el colegio jesuita y transido por la idea del niño-dios que Jiménez asociaba consigo mismo reforzado por el signo, muy valorado por él, de haber nacido un 23 de diciembre, víspera de la víspera de Navidad.

El subjetivismo juanramoniano que desarrollaba una idea personal de la divinidad arriesgó definiciones de la divinidad que para él eran aseveraciones sobre el ser y el sujeto lírico divinizado. “El florero plácido” adelanta una concepción de un “dios” objetual que parece brotar de un acontecimiento relacionado con la complejidad de la inspiración poética:

Porque el dios busca al hombre

que quiere ser su mensajero  
entre los otros hombres,  
yo te he visto, vecino diligente  
de la ciudad en paz, aparecer en el sol de oro de mi puerta  
como el florero plácido de un dios. (*Lírica 230*)

Luego, el desarrollo de la idea teológica en su poesía, las preguntas y debates del sujeto poético consigo mismo, a su vez, consiguió una definición teológica acabada que puede discutirse en un cenáculo filosófico o eclesiástico:

El dios que es siempre al fin,  
el dios creado y creado y recreado  
por gracia y sin esfuerzo.

El Dios. El nombre conseguido de los nombres. (*Lírica 267*)

El nominalismo acuñado en el último verso, uno de los más comentados por la crítica que atiende estos temas, no solo reduce la divinidad desde la noción de Ser indescriptible e inabordable a la precisión de un signo, sino que, desde esta perspectiva metafísica, identifica la creación poética con sacrificio. La expresión es coherente para quien dijo que la poesía era el fin de la vida (*Conferencias I 27*), un esfuerzo para la salvación del mundo mediante la belleza encarnada en los textos.

Las palabras se convierten en acciones capaces de engendrar realidades y las acciones del sujeto poético devienen vocablos que crean la realidad apenas lanzan el nombre. A entender, tras la consumación de la apoteosis del sujeto lírico, ahora divinizado, este ocupa el lugar de la divinidad que queda atrapada en una dimensión subjetiva, humanamente manejable. El universo de los entes se impone sobre la eternidad y la

inmensidad propias de la divino, y pasan a integrarse al sujeto poético y, sobre todo, se suman a las conquistas en la conciencia del poeta, creador supremo de todos los textos.

Como se dijo antes, en este contexto la creación de un misticismo literario, en clave oriental u occidental, no pasa de ser un marco de expresión, una estrategia de escritura a partir de cierta tradición. La inversión teológica explicada en el párrafo anterior condiciona la inversión mística que llena las páginas de los últimos dos libros de Jiménez, junto a “Espacio”. Javier García Castro, que dedicó una tesis a *Dios deseado y deseante. Animal de fondo* llega a un criterio similar:

Podemos decir que Juan Ramón sigue la línea existente en occidente de misticismo (idealistas y místicos españoles) al menos en ciertas formas de su lenguaje. También su actitud ante la ciencia, desde su comprensión del modernismo religioso y el modernismo de época, viene a coincidir en cierta superación del dualismo. Dicha superación es fluctuante, no se produce del todo. Quizás sea este su drama íntimo: su piedra y su cielo. (279)

La poesía mística del dios de la conciencia, solo mística “en ciertas formas de su lenguaje”, carece de misticismo en la medida que carece de Dios objetivo. Y, al mismo tiempo, es literatura mística en cuanto reproduce ciertas formas y una retórica tradicional para abordar en la lírica las complejidades de la eternidad, la totalidad y la existencia nominal o real de un ser supremo. Tendría poco sentido afirmar con Ceferino Santos-Escudero que:

El misticismo de Juan Ramón definitivo no adopta las formas ortodoxas del misticismo cristiano en un Juan de la cruz sino más bien las estructuras de

misticismos orientales e hindúes. La mística natural juanramoniana lleva a una unión con el dios pero este no es el dios del dogma cristiano. (527)

El asunto se ubica más cerca de las conclusiones de Carlos León Liqueste, quien, después de discutir con Santos-Escudero si existe o no misticismo en la poesía de Jiménez, afirmó en el punto decimoquinto que el tema de la conciencia es más importante que el problema de la divinidad. Y después, en el punto decimoséptimo, ratifica el resultado de su tesis doctoral:

El gran logro juanramoniano, que se ha querido relacionar con un fenómeno místico, se sitúa, por el contrario, en el centro del lenguaje poético y sus preocupaciones. El gran hallazgo del poeta, en este libro, es su “espresión”. (568)

El análisis en este estudio es diferente. Pues, si bien está de acuerdo con que el dios de Juan Ramón no es la divinidad cristiana sino una entelequia formada en la conciencia y concretada en el texto, debe comprenderse que no hay dios en la obra fuera de los medios donde se forma. En verdad, no hay un ente divino independiente del pensamiento del poeta, por lo tanto, tampoco puede haber comunicación entre el poeta y un dios. Las referencias al misticismo de la obra poética se limitan al campo del género lírico y sus subgéneros, a los recursos literarios y a la retórica de la teología. Aceptar que el discurso místico-teológico de Jiménez carece de referente objetivo, de un Dios, permite comprender de manera apropiada al dios juanramoniano, aunque utilice las herramientas de Santa teresa de Jesús, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Con precisión y en la perspectiva propuesta, Ruano de la Iglesia analizó el contexto de la escritura mística, y es evidente la

semejanza con los versos secos, directos e intensos del último Jiménez: “De ahí que la expresión mística se desenvuelva en zonas del vocabulario en que éste se agota, en vaciando todo caudal en el misterio” (XLVI). La conclusión en la presente investigación confirma que Juan Ramón Jiménez Mantecón, durante los últimos 10 años del exilio, compuso poemas místicos sin misticismo con el objetivo de abordar los temas del desarrollo de la conciencia.

### II.3.2.3- Visión antropológica

*Dios deseado y deseante, Animal de fondo* puede leerse con toda pertinencia desde un ángulo antropológico. El misticismo allí es cuestionable, pero el estatus humano que contiene lo es mucho menos. Incluso, el enfoque mencionado argumenta sobre la necesidad de trascendencia: “un ansia sobrehumana que trata de decir un estado de gracia, de plenitud conseguida, de lograr la armonía que el poeta ha buscado sin descanso, infatigable, desde los comienzos de su segunda época” (Campoamor 62). Lo que quiere decir que la conciencia de la búsqueda antropológica y la perspectiva metafísica empezaron a la vez. Todo lo metafísico en Jiménez es antropológico, y viceversa, en la medida que forman una espiritualidad, un afán de ir más allá de las cosas, de los entes.

El sujeto poético tiene una función imprescindible en esas búsquedas y crecimientos. Es un animal, un ser humano y un dios. Representa la cadena completa de los entes, desde los inanimados hasta los intelectuales. Consciente de sí y del mundo que lo envuelve se presenta:

«En el fondo de aire» (dije) «estoy»,  
(dije) «soy animal de fondo de aire» (sobre tierra),

ahora sobre mar; pasado como el aire, por un sol  
que es carbón allá arriba, mí fuera y me ilumina  
con su carbón el ámbito segundo destinado.

.....

Lo eras para hacerme pensar que tú eras tú,  
para hacerme sentir que yo era tú,  
para hacerme gozar que tú eras yo,  
para hacerme gritar que yo era yo  
en el fondo de aire en donde estoy,  
donde soy animal de fondo de aire,  
con alas que no vuelan en el aire,  
que vuelan en la luz de la conciencia  
mayor que todo el sueño . . . . (*Lírica* 293-294)

El simbolismo animal regresa en uno de los mejores textos del último Jiménez vinculado al éter de la conciencia al cual el poeta nombra “aire”. Subraya así el ámbito de la conciencia para indicar el reino donde se desata el acontecimiento poético, que es un resultado de la expansión de la mente y del crecimiento espiritual. Y debido a lo anterior, la presentación lírica adopta la estructura de un reconocimiento, una *anagnórisis* al decir del mundo antiguo en la *Poética*, de Aristóteles.

Este darse a conocer del sujeto lírico en aquello que reconoce como su esencia, sin dejar de ser una exhibición del animal divino en lo profundo, que ya no es un pájaro ni un perro sino una figura antropomórfica, transmite una hipóstasis de sí mismo. Una vez más el lector debería distinguir entre el autor y su avatar poético para huir de la interpretación

literal. Es decir, apartarse de la renuncia hermenéutica. Igual que el autor, cuando, en los dos versos finales, cierra un discurso “de eternidades e infinitos / que están después sin más que ahora yo, del aire”, hace una declaración de principios e invita a unírsele en el acto de transgresión humanista. O esto podría interpretarse del *leitmotiv* “animal de fondo de aire”: una sugerencia de convocatoria a acompañarle en lo que seguramente es un recorrido misterioso y apasionante por otras dimensiones de lo humano. Sin dudas, esta ferocidad contenida, este apetito de trascendencia, es otro de los grandes momentos de toda la poesía de Jiménez.

Por otra parte, el principio del cual parece brotar la poesía juanramoniana es el yo. La vastedad de este lirismo del yo del autor difícilmente puede transitarse con éxito sin la participación deliberada del yo del lector. El encuentro de la intimidad del poeta y la intimidad de ese lector comprometido en su sensibilidad, en la poesía americana se produce tras un esfuerzo reconstructivo de los lugares, los cuerpos, los sucesos, experimentados, además, dentro de una experiencia con vocación de trascendencia. La poesía anhela alcanzar registros más altos u hondos, justo cuando logra la sencillez y la pureza en la expresión, porque también le permite la relativa autonomía de los entes. La serie de los elementos, en su articulación refrendan la belleza y el lirismo convocado en una vivencia unitaria. La impresión final del texto podría ser que el yo juanramoniano, sacrificado en el sujeto poético, lo llena todo. Es la fuente, el emisor, el receptor y el decodificador del discurso lírico entendiendo que el yo del lector llega a participar de esa unidad en el yo. Cabe pensarse que los poemas de Jiménez, específicamente los del poeta anciano en sus años finales, ilustran a la perfección lo que es una condición de cualquier experiencia

estética: que el arte sucede solo en esa comunión, un tanto inexplicable, entre el autor y el lector alrededor de la obra.

### II.3.3- Indagación lírica en el ser

El tratamiento del Ser en la poesía de Jiménez, como se ha podido ver, se aproxima más a la indagación de los entes que al problema del Ser, al menos desde la mirada de Heidegger, la cual se presentará en el capítulo III. Sin embargo, guarda conexiones con lo que el filósofo alemán defendió sobre la poesía. El poema ontológico juanramoniano no está interesado en el Ser pleno sino en la plenitud y esencia de los entes, en particular, en las cualidades de mutar y en la supremacía del sujeto lírico. “Es la expresión de una metafísica que aspira a penetrar los misterios esenciales de hombre-dios-cosmos” (Font 213), para el cual ha creado un mundo. Su ontología poética no es sistémica ni filosófica. Y su religiosidad subjetiva sin Dios objetivo, otro asedio a la cuestión del Ser, plantean una rareza que seguirá siendo materia de discusión por algún tiempo.

En torno a la posibilidad de una teología o discusión teológica en la obra de Juan Ramón hay que distinguir que la divinización de sujeto lírico fue un enorme esfuerzo por plasmar la totalidad del ser en un ente superior. Pero fue un trabajo realizado desde la insignificancia humana del poeta, su falencia real. La propuesta de una definición del dios de la conciencia, ajena al Ser, sobre todo consigue la mencionada supremacía del sujeto, alter-ego del autor. Dicho encumbramiento del héroe en el poema, después de las hazañas poéticas que él mismo presenta, puede entenderse en términos de sometimiento a una disciplina de la creación, a una aspiración gnoseológica en función de conquistar el Ser, mantenida durante mucho tiempo.

Lo deslumbrante del posicionamiento ontológico y el teológico antes señalado es que empieza y termina en la figura humana. El misterio del hombre ocupa el centro de su discurso en torno al yo y, en cuanto protagonista, alrededor de la figura del sujeto poético que sufre diversas mutaciones desde su inmanencia: *flâneur*, explorador, *stranik*. La plenitud del sujeto juanramoniano, como hipóstasis de un ente privilegiado que contiene la posibilidad del Ser, fue un punto de llegada en el desarrollo de la poesía del autor. Develó una concreción de una poesía de la trascendencia para quienes se inspiraron en sus conquistas, además de un punto de partida para la comprensión de esta obra desde una perspectiva metafísica.

### CAPÍTULO III

#### LA POÉTICA AMERICANA

Durante la etapa americana, Jiménez desarrolló hasta un punto culminante los fundamentos metafísicos que había estado explorando desde los inicios de su escritura creativa. El punto de expansión inicial del desarrollo específicamente teórico partió del lirismo intelectual del segundo período, arrojando sobre la Etapa Suficiente un lirismo cuya forma y contenido estuvo abocado a la trascendencia, a ratos al misticismo. De cierta manera fue un giro inesperado que debió alcanzar las cumbres largamente añoradas por un poeta tras conocer la dureza del exilio y los estímulos del mundo americano, además de tener un nuevo encontronazo con el Océano Atlántico, al cual llamaba simplemente “mar”. En definitiva, ocurrieron cambios de sensibilidad y pensamiento, ya comentados en capítulos anteriores, vinculados a nuevos razonamientos sobre la poesía, el ser humano, la sociedad, el mundo, la existencia. Algunos de esos principios de su pensamiento poético fueron revelados mediante conferencias o alocuciones de un trabajo académico que nunca necesitó realizar en su país. Otras claves de su filosofía sobre la poesía quedaron sumergidas en los mismos poemas que hoy ayudan a entender cómo el recorrido histórico de su escritura creativa y teórica forjó una unidad de acción lírica con amplia y honda influencia en las culturas hispanas y España, e integró los postulados poéticos y los contenidos poemáticos. Acercarse a las categorías juanramonianas de poesía y belleza en su lírica atlántica es el principal objetivo de este capítulo.

En síntesis, aquí se trata de introducir las variaciones de una concepción poética que, como cualquier otra, al decir de Emil Staiger, prepara paradójicamente una estilística “en provecho de toda la moderna ciencia antropológica” (253). Aunque no fuera una

antropología en un sentido científico, sino ético (por tanto, filosófico) y que puso el énfasis en el carácter espiritual, la dimensión antropológica de la poética metafísica en Juan Ramón Jiménez subraya la intención trascendente del gran andaluz alrededor de un enfoque, una cualidad y un objetivo deliberados. Metafísica, antropología y espiritualidad produjeron el discurso lírico en sus últimos 20 años, seguramente alrededor de “un estado de gracia poético” (*Cartas literarias* 59), que confirma una búsqueda espiritual y estética en los asuntos de Ser. En consecuencia, la aproximación al pensamiento propio de la lírica juanramoniana más trascendental tendrá un carácter teórico, filosófico en sus líneas básicas, a partir de lo expresado o implícito en los versos, dejando para el futuro la realización de un abordaje completo. Parece pertinente precisar que una auténtica investigación de esta poética excede el mero estudio de la obra lírica en tanto exige una revisión minuciosa de la obra crítica, ensayística, epistolar, académica del Premio Nobel de Literatura 1956.

### III.1 Aproximación a una poética metafísica

Ante la definición de qué significa una poética metafísica se abre un espectro extenso de significaciones y tratamientos. Resalta la prudencia del investigador Francisco Javier Blasco Pascual, quien plantea el asunto como una desinencia del análisis de lo metafísico en la poesía del gran escritor: “Por todo ello, la poética de Juan Ramón se resuelve, en definitiva, en una *metafísica* de la creación literaria” (339). Empero, después de recordar que el origen de la caracterización de la poética de Jiménez se deduce de uno de sus tantos aforismos (“Poesía metafísica no filosófica” *Cuadernos* 204), el primer objetivo será clarificar un tópico que se adentra en zonas hasta cierto punto indefinidas de la teoría literaria porque no apela a una categoría artística. El segundo objetivo sería

plantear un acercamiento a la poética juanramoniana desde un enfoque ontológico, brindando un resumen de la repercusión que acarrea el asunto.

Además, una parte de los apoyos teóricos del capítulo la ocuparán los análisis opuestos pero complementarios que sobre la tradición metafísica han aportado los historiadores José Ferrater Mora y Nicola Abbagnano. Los respectivos diccionarios de estos autores, junto a *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, constituyen fuentes que ofrecerán instrumentos conceptuales que se complementan. Sobre esta base se intentará discernir las coordenadas de una ruta a través de un asunto vasto mientras llegan futuras investigaciones.

#### II.1.1 Nociones mínimas de metafísica

De acuerdo con Abbagnano, fiel a los postulados fundacionales de Aristóteles, la definición de metafísica presupone una demarcación, de cierta manera, una “jerarquía del saber”:

La ciencia *primera*, esto es, la ciencia que tiene como objeto propio el objeto común de todas las demás y como principio propio un principio que condiciona la validez de todos los demás. (793)

La determinación del objeto de estudio en la ciencia que comprendería las demás ciencias sitúa, por ende, el principio de los principios en un plano allende (*meta*) la física (lo real, *physis*) que, inevitablemente, remite al ser de los entes, a todo cuanto es. Este pensar trascendente y esencial une a algunos de los intelectos más poderosos de la historia. Además de Aristóteles, cultivaron la filosofía de los entes y del ser: Santo Tomás de Aquino, Guillermo de Occam, Francisco Suarez, Baruch Spinoza, Immanuel Kant,

Federico Hegel, Edmund Husserl, Nicolai Hartmann, Martin Heidegger. Las aportaciones de Heidegger a la metafísica han prevalecido en los enfoques de la presente disertación.

Al respecto, algunos autores prefieren diferenciar la ontología de la metafísica. Otros, como Abbagnano, no encuentran más diferencias que la nomenclatura, siguiendo criterios peripatéticos: “En la obra de Aristóteles este concepto se entrelaza con el otro, el de la Metafísica como ontología, o sea como ciencia del ser en cuanto ser” (793). Asimismo, el historiador italiano, enfocado en el problema del ser y menos en los entes, se extiende en su explicación acerca de las tres formas fundamentales de “la ciencia *primera*”, en las cuales, de suyo, se ha dividido a lo largo de milenios: la teología, la ontología y la gnoseología. Valga apuntar desde ahora que la poesía de Juan Ramón Jiménez, particularmente la obra del exilio atraviesa sin resistencia, en armonía, las tres dimensiones.

Por su parte, Ferrater Mora, aunque privilegia la tradición metafísica como estudio de la esencia del ente, también con Aristóteles le llama “filosofía primera” o una disciplina ocupada “del ser como ser” (184). Por lo tanto, su acercamiento se inserta en un intersticio que facilita la crítica: “La metafísica, en suma, debe someterse al tribunal de la crítica, a la cual nada escapa (186)”. Y, a partir de la certeza, emprende una revisión de sus fundamentos a través de escuelas y filósofos con valoraciones favorables o desfavorables al pensar metafísico e incorpora su perspectiva cuestionadora ante la percepción de contradicciones:

La metafísica sigue siendo en gran medida la ciencia de «lo trascendente», pero esta trascendencia se apoya en muchos casos en la absoluta inmediatez e inmanencia del yo pensante. (185)

Por otra parte, Ferrater distinguió entre metafísica y ontología. De hecho, el filósofo español escribió en su diccionario dos artículos diferentes, uno para cada concepto. La diferencia con Abbagnano en este punto es radical porque subraya que “en la ontología se recoge el aspecto más formal de la metafísica” (185). La formalización ontológica colocaría la metafísica en el campo de una indagación, una perspectiva, una conducta. Al asegurar: “Algunos han negado la metafísica en el sentido tradicional y han reconocido, en cambio, la existencia de una aspiración metafísica en el hombre” (186), pareciera que su sentencia se estuviera refiriendo a la obra poética “no filosófica” de Juan Ramón Jiménez en América.

### III.1.2 Nociones preliminares de poética

Entre los diferentes conceptos de poética, cuyo catálogo va desde los recursos de la creación literaria y de otras artes hasta la concepción que da fundamento a la creación de un artista o grupo de artistas, es la segunda la que mejor acomoda los trabajos de Juan Ramón Jiménez. La dificultad de esa concepción general del arte poético radica en la equiparación de poética y estética. El porqué de esta afinidad lo ofrece el historiador filosófico Nicola Abbagnano al referirse a lo que él consideró “los problemas fundamentales” de la estética: “la relación entre el arte y la naturaleza”, “la relación entre el arte y el hombre” y, en específico, “la tarea del arte” (453). Al mismo tiempo reconoce los derroteros del término de origen griego: “La doctrina del arte fue llamada por los antiguos por el nombre de su objeto mismo, *poética*, arte creadora de imágenes” (452). E insiste en las precisiones que, en el concepto de estética, introdujo un filósofo alemán cuya obra tuvo consecuencias indirectas en la poética juanramoniana:

El nombre significa precisamente “doctrina del conocimiento sensible” y cuando Kant que también habla (en la *Crítica del juicio*) de un juicio estético que es el juicio acerca del arte y de lo bello, denomina Estética trascendental (en la *Crítica de la razón pura*) a la doctrina de las formas a priori del conocimiento sensible. (452)

Pero ello no implica que el autor de Moguer no tenga una clara influencia de la noción clásica que aparece en las poéticas preplatónicas, en Aristóteles, Horacio e incluso en las numerosas teorizaciones poéticas que se produjeron durante los inicios de la Modernidad correspondientes al Renacimiento, el Barroco, el Rococó y la Ilustración. La *Poética* (siglo IV aC), de Aristóteles de Estagira, y el *Arte poética* (I dC), de Quinto Horacio Flaco, contienen planteamientos fundacionales que, a través de los siglos, repercutieron en la cosmovisión juanramoniana y su pensamiento. Por ejemplo, al decretar el Estagirita la vinculación de la imitación artística (mímesis), el placer que produce y el conocimiento obtenido en la percepción de lo imitado, configura un fenómeno del hecho artístico (“Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resultan que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello” (4), que el poeta español preconizó, deslumbrado por la posibilidad de aprehender el mundo y crecer humanamente a través de la poesía. Sin embargo, la idea artística de Juan Ramón tuvo cierta cercanía con las del poeta latino que reveló a los hermanos Pisones la relación del placer artístico, la educación a través del arte y la elaboración de un estilo acorde a tales fines:

Los poetas pretenden o ser útiles o deleitar,

o decir a un tiempo cosas agradables y provechosas para la vida.

Cualquier precepto que des, sé breve, para que rápidamente  
los espíritus capten, dóciles, tus palabras y las retengan fielmente.

Todo lo superfluo rebosa de la mente saturada. (333-337)

Deslumbra apreciar que, mientras Juan Ramón y Zenobia emprendían labores pedagógicas en universidades o tomaban acciones de promoción literaria entre niños puertorriqueños, por ejemplo, mantenía su rechazo al neoclasicismo de inspiración horaciana, una posición estética que juzgó peligroso en su *Coloquio...* con José Lezama Lima: “Casi siempre, su secreto, más o menos confesado, es una reacción contra el verdadero clasicismo que sustenta todas las grandes épocas poéticas” (164). Al contrario, él prefería la expresión simple, “desnuda”, honda, abundante, que propicie el “verdadero pensamiento lírico, no filosófico”, puesta en claro durante su diálogo con Lezama durante los dos años que pasó en Cuba, a inicios del exilio: “Insisto en que la verdadera poesía está, para mí en la expresión aislada, acabada, suficiente, única del pensamiento o el sentimiento plenos” (164). Estos dos aspectos, el razonamiento y la sensibilidad, son decisivos para la auténtica comprensión de una estética en paulatina evolución desde lo sensitivo-emocional a lo ontológico. Por lo tanto, corresponde hacer un examen de la poética cultivada en América ocupándose de aquellos elementos evidentes en la escritura lírica, o aspectos inferidos en la lectura, pero que el poeta reconoció en otros escritos.

Debido a lo cual, brota la necesidad de hallar una noción de poética que ofrezca herramientas metodológicas apropiadas para indagar en la obra estudiada. Pues, a diferencia del capítulo anterior, donde el análisis se limitó al texto, en esta parte se necesita explorar un registro de mayor calado conceptual y referencial. Lo que antes se analizó en clave de elaboración lírica, técnica de escritura, en el presente epígrafe se ilumina en sus

ángulos teóricos. Entonces, no es demasiado útil merodear grandes conceptos, sino evitar la ambigüedad terminológica tomando nota de la presentación sobre poética de *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

The term “p.” has been used in the West in several senses. In recent decades it has been applied to almost every human activity, so that often it seems to mean little more than “theory”... (929)

A continuación, el artículo sugiere seguir unos “implicit principles”, en ocasiones más intuitivos que explícitos en el discurso lírico, “for discussion of the relation between extrinsic theory and intrinsic principles” (929). No cabe dudas que esta concepción se acerca a la filosofía aristotélica, fundadora de la metafísica formal, y se aparta de la preceptiva horaciana. Lo cual no puede ser otro modo ante el fenómeno de una poesía de aliento cósmico, cuya vocación de totalidad e infinitud expresa la asunción de la grandeza, manifiesta el deseo de abrazar espacios interiores y exteriores para divisar la eternidad. A entender, se trata de una poesía que, influida por John Donne y otros escritores entregados a asuntos de tal naturaleza, refleja mejor que otros poetas metafísicos la rareza de una terminología polémica, aunque apropiada para sumergirse en la poesía juanramoniana de sus años estadounidenses. El artículo “Metaphysical Poetry”, de la *Princeton Encyclopedia*, hurga en la problemática:

A great deal of “m. p.” is devotional; some of it is mystical. Although some scholars regard the term “m. p.” as a misnomer, pointing out that its practitioners are seldom concerned with questions of metaphysics or ontology (Leisham), other have maintained that the distinctive quality of “m. p.”, the

occasion of its technique, is precisely that the subject -love, death, God, human frailty- is presented in the context of some m. problem (J. Smith). (767)

La caracterización anterior concentra muchos de los elementos que, además de justificar el apelativo metafísico para la poesía y la poética estudiadas, dibujan en líneas maestras un recorrido seguro que ayudará a desplazarse por las dos décadas de una creación lírica abocada a mezclar temáticas ontológicas, teológicas, gnoseológicas.

### III.1.3- Desarrollo poético en América

Se ha demostrado que Jiménez atendió con formas inmejorables los grandes temas referidos. Faltarían precisar “los principios implícitos”, a ratos explícitos. Y esto no es demasiado complicado dado que Juan Ramón ejerció sin mucha preocupación la autorreflexión crítica, histórica y hasta teórica sobre su poesía. En igual sentido, los principios poéticos podrían rastrearse dentro de su propia obra, a pesar del riesgo de contradecir las lecturas habituales de la crítica o la opinión que el poeta tenía sobre su poesía. Por otra parte, el Moguereño tuvo conciencia de algunos de sus procesos entre los que destaca la evolución definitiva hacia una poesía metafísica.

Al menos dos factores tuvieron una importancia determinante en el giro poético americano de Juan Ramón Jiménez. El primero fue la lectura de autores de lengua inglesa. Yeats, Eliot, Frost y quienes llamó “los poetas del norte fascinados por el sur, los ingleses por Italia especialmente, Keats o Ezra Pound” (*Vida* 623) condicionaron de cierta manera el curso de la poesía del exilio mediante las lecturas y reflexiones. Dicho proceso se remonta a los años 10, durante la segunda y larga estancia en Madrid bajo las influencias de sus amigos krausistas. Pero es indudable que los años en Estados Unidos estimularon la aproximación a la literatura inglesa pues le brindaba un tipo de lírica que no había encontrado en la tradición de la poesía española:

[E]ra sencilla, natural, humana, con pie en la tierra y mano en lo profundo

de la altura; cargada de observación psicológica y con música interior, más melodiosa que armoniosa. (*Vida* 822-823)

El segundo aspecto, quizá el de mayor importancia, fue la experiencia con el ambiente natural americano, y específicamente floridano. A ello Jiménez se refirió varias, y lo comentó en la ya citada carta al crítico Enrique Díez-Canedo, fechada el 6 de agosto de 1943, relató lo que sucedió tiempo después de su arribo a Miami:

Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (a donde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin deslizada hacia atrás en mi vida. (*Cartas* 65-66)

Y el 4 de marzo de 1954 poco antes de que terminara bruscamente el recorrido creativo de 60 años, durante una agradable plática con Ricardo Gullón en la casa de Hato Rey, en San Juan, recoge *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, este expone su percepción del punto de giro poético en íntima relación con la geografía de la Ciudad de Miami:

Es un arrecife de coral que se presenta como una línea horizontal, recta. Pues bien: esa línea y ese paisaje me hicieron concebir según es el poema *Espacio*,

en cuya revisión estoy trabajando. El poema quiere ser también algo de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuamente. (149)

De inmediato afirmó que la ciudad le parecía un friso: “Miami es como el poema: llano, amplio, sin una colina ni un obstáculo que se oponga a la vista; todo es espacio abierto, libre” (149). Apertura a la profundidad, liberación de estructuras limitantes, son líneas de una poética metafísica en nacimiento y transgresión de las poéticas sensitiva e intelectual que, en definitiva, la engendraron. Cabe recordar que este es un caso de evolución lírica. O, dicho en otras palabras, la nueva poética no es tan nueva porque tuvo una larga formación de la cual dan fe *Piedra y cielo* (1919), las compilaciones *Segunda Antología Poética* (1922), *Belleza* (1923), *Canción* (1935), junto a *La estación total* (1946). Además, el autor había tomado un curso de búsqueda de lo esencial que, de no frustrarse, le hubiera llevado, en América, Europa o Asia, tal vez, al mismo derrotero estético, aunque no a los mismos libros. Lo cual le permitió a Blasco Pascual concluir su magnífico estudio sobre la poética juanramoniana, concentrado en la producción europea: A la luz de cuanto procede, vemos cómo los conceptos de *poesía desnuda* y *poesía total* hacen referencia a un anhelo de *desnudez* y de *totalidad* más metafísico que expresivo. (340)

La regeneración poética desató, al mismo tiempo, un ascenso improbable hacia la cumbre de su creación en un momento inesperado. Mientras el poeta se recuperaba momentáneamente de una de sus recaídas psicológicas ocurrió este acontecimiento decisivo para la literatura en lengua castellana del siglo XX. Es decir, Juan Ramón recuperó

la voz poética en el punto de expansión que se gestó en la Florida de 1941, superior en desarrollo al punto de madurez al que había llegado a New York, tras su viaje de 1936.

Sin embargo, pese a la seducción histórica de los hitos, hablando de poética, hay que aceptar que los últimos libros publicados o concebidos en España tienen señales de una transformación futura ya en ciernes. Era el proceso lógico de la paulatina conversión de la poesía pura en una poesía mayoritariamente metafísica que provocó la entrada en dimensiones líricas tan desconocidas como presentidas. Junto a las muestras de un sentir y escribir metafísico, un claro ejemplo es el asedio dubitativo, polisémico, quizá de matriz shakesperiana, al problema del ser en el poema “La gloria”, de *Piedra y cielo*:

Ser, solo ser. No más, ni menos

Que nadie. Y sin saberse.

Y hablar con los demás,

de otras cosas... (*Libros 784*)

Más adelante, poética y metafísica se enlazaron en el resto de los años de esa vida provechosa, según es ampliamente conocido entre los estudiosos. Varios críticos, Blasco Pascual entre ellos, han considerado que la obra de Jiménez poseía una “poética metafísica”, incluso antes de que apareciera la poesía escrita en América porque siempre tuvo “una visión metafísica de la vida” (16). Y tras un largo desarrollo del examen de lo poético en el *Andaluz Universal* el investigador concluyó que, a partir de 1923, “la poética de Juan Ramón admite una triple vía de investigación teórica, ya que pretende ser, al mismo tiempo una ética, una estética y una metafísica” (339). Aunque luego el autor se contradice al negar la posibilidad del juicio ético en Jiménez, algo insostenible en la teoría y la práctica al implicar la imposibilidad del establecer un juicio estético, Blasco lanzó una convocatoria

para reconsiderar la obra lírica juanramoniana en cuanto “corpus teórico” del cual emanarían las vertientes señaladas e integradas en un discurso allende los ámbitos físicos, pues “la poética de Juan Ramón se resuelve, en definitiva, en una metafísica de la creación” (339). Tal cual se constata en la profundidad abismal de “Requiem de vivos y muertos”, de *En el otro costado*, que inaugura su poesía en América, y, sobre todo, en “El nombre conseguido de los nombres”, texto muchas veces citado y reinterpretado del poemario *Dios deseado y deseante*:

Todos los nombres que yo puse  
al universo que por ti me recreaba yo,  
se me están convirtiendo en uno y en un dios. (*Lírica* 267)

Sin lugar, a dudas, los “nombres” convirtiéndose “en un dios” ya constituyen un problema ontológico y no solo poético. Son confirmaciones del principio metafísico en la obra del poeta, de su apetito por cuestiones medulares, la causa de que cristalizara una cadena de preocupaciones temáticas y estructurales que se remonta a los primeros poemas de fines del siglo XIX, ahora reenfocado de otra manera en la muerte, la totalidad, la existencia y la eternidad. Luego, con el paso de las décadas y una sucesión de cambios estilísticos ocurrieron una depuración de los excesos del posmodernismo, el reencauzamiento -a menudo por exaltación- de un yo apasionado, romántico, y el reforzamiento de las preocupaciones filosóficas de los inicios, después convertidas en auténticos gritos u obsesiones. La conjunción de estas líneas de trabajo y el esfuerzo que el escritor puso en ellas, en medio de las dificultades del exilio y bajo el peso creciente de los años, condujeron a la aparición de una poética de matriz ontológica, tomando por ontología una perspectiva lírica alrededor de cuestionamientos sobre el Ser, en general, la

naturaleza humana, en particular, y su propia existencia, en lo individual. Y en “Fragmento tercero” de *Espacio*, de *En el otro costado*, adopta el tono de una demanda:

Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?).  
Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en el otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo; este amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? (*Lírica* 113)

La construcción artística, que surgió bajo dicho proceso, encontró recursos propios de la expresión lírica para articular un pensamiento coherente, empleando categorías propias, sin depender de los conceptos tradicionales ni de los sistemas de pensamiento filosófico. La obra de Juan Ramón demuestra que la conexión con la metafísica, en tanto filosofía, sucedió mediante las tradiciones de la poesía asiática y europea, y gracias a la clarividencia de sus intuiciones más que a través de lecturas filosóficas que nunca fueron sistemáticas (Gicovate 198). La propia lógica metafísica le llevó a un discurso donde la misma poesía, que antes había hablado insistentemente sobre sí misma, transita de la autorreflexión a la personalización en el propio sujeto poético, a un ensimismamiento que atraviesa las grandes preguntas de la ética, la estética, la teología. Al respecto, destacan las frecuentes inquisiciones en torno al Ser estampadas en los poemarios del exilio. En *Dios deseado y deseante*, “Tanto como a la tuya”, una discusión del asunto de la conciencia en marcos teológicos, sus resonancias quizá hubieran fascinado a Martin Heidegger: “Yo no tengo, mi ser, que describirte. Toda enumeración sería insuficiente, sería innecesaria si fuera suficiente” (*Lírica* 348). Este fragmento no confirma que Jiménez leyó el tratado *Ser*

y *tiempo* (1927), del filósofo alemán, pero sí su conocimiento de que el ser, también en la poesía de mayor subjetividad expresiva, constituye un principio absoluto.

La poética juanramoniana, bajo el incremento de la intelectualización que experimentó su poesía en las circunstancias del exilio, tuvo la metafísica como único despliegue posible. En breves palabras, que incluyen quizá todo lo dicho antes, el asunto de la conversión metafísica de Juan Ramón Jiménez cabría en el proceso gradual de penetración espiritual y ascenso desde la realidad intuita en los cuerpos a la compenetración con la realidad desmaterializada, abstracta, de las esencias en unidad e infinitud. De ahí que debe entenderse poética como pensamiento estético, y metafísica como enfoque trascendental de una poesía más allá de lo inminente físico y mental. Entonces, el principio o fundamento de su ontología poética sería la exploración de la complejidad humana en sus múltiples horizontes, un núcleo compuesto por varias facetas que solo conseguirá entenderse a plenitud en cuanto discurso del ente (ser) humano, en cuanto acercamiento antropológico. Después se explicará que la antropología poética de Jiménez consiste en la búsqueda, construcción, revelación y apropiación de una belleza en lo profundo.

### III.2- Fundamentación de la belleza

La cuestión de la belleza ocupa el centro de la escritura, la acción y la reflexión del gran poeta andaluz. A la vez, presagia un problema teórico que Jiménez abordó en varias ocasiones sin desconocer sus repercusiones filosóficas e incluso teológicas, algo ostensible en su literatura de creación y de reflexión. Sin embargo, se echa en falta un ensayo dedicado a la belleza en general o a lo estético, la belleza en el arte, un asunto que rigió su vida y su obra desde cuando estudiaba pintura en la adolescencia sin haber descubierto la

fascinación por la literatura. Después, entregado por entero a la composición poética, la búsqueda de lo bello quedó inextricablemente unida a la poesía dentro de su denominación de “la Obra”, una expresión recurrente cuya dualidad implícita, en última instancia, aludía a la perfección estética en la poesía. Porque, para Jiménez, lo perfecto era equivalente a lo natural en el texto (a veces llamado suficiente, totalidad, verdadero), sin agotarse en la supuesta impecabilidad de la técnica lírica ni retórica, sino en la hipóstasis de una experiencia de perfección en el ente creador.

Mayormente, su pensamiento estético y ético sobre lo bello se concentra en dos conferencias dedicadas a la poesía, preparadas e impartidas en el contexto de su trabajo académico en América, y un manojó de aforismos redactados durante 50 años. En la conferencia “Crisis del espíritu en la poesía” lanza un esbozo de definición: “la belleza es la única verdad del mundo” (*Conferencias II* 60). Pero la noción de belleza, bien lo sabía Jiménez, colige dos formaciones, la absoluta y la relativa, y solo una es el objeto de la poesía. Tal fue el argumento que ofreció en la relevante conferencia “Poesía y literatura”: “la poesía está más allá de la belleza relativa, y su expresión pretende la belleza absoluta” (*Conferencias II* 79). Según el egregio profesor, la belleza relativa encarna en lo que denomina “literatura”, y la belleza absoluta, atrapada en la belleza poética, deja ver un grupo de elementos constitutivos: “sencillez, tersura, virtud, acento misterio, inefabilidad” (*Conferencias II* 60). Concluyendo al final del párrafo con una nueva definición que es útil en los sentidos poético y estético: “la poesía, belleza absoluta con gracia trascendente” (109).

En consecuencia, la belleza reflejaría una quimera entrevista como hallazgo espiritual (“Crear es ser dominado para lo bello” *Cuadernos* 205), fruto de un derrotero

exigente que puede considerarse el núcleo dinámico de la concepción estética juanramoniana. De ello dio cuenta indudable en el prólogo magnífico a la *Segunda antología poética* (1922), libro imprescindible en el canon de Jiménez y en historia de la poesía hispánica, dador de muchas claridades:

Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin “esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, solo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para “conseguir” lo que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza.) De otro modo, volviendo la idea: la perfección en arte es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado. (25)

De cierta manera, la belleza que buscaba el autor ya estaba en aquella colección, y la concepción de lo bello que busca este estudio subyace en el prólogo citado que ubica lo estético en medio de lo ético manifiesto a través de todas sus aventuras poéticas, en específico después de 1936. Desde un ángulo exclusivamente teórico, los conceptos plenitud, espontaneidad, sencillez, espiritualidad y perfección conforman su ideal multilateral de la belleza. Por lo tanto, la poesía contiene la belleza, mientras en un primer plano la belleza presupone la poesía: “Para mí la poesía es mi incorporación a la verdad por la belleza, o a la verdad en la belleza, y en último término de mi dios posible por la sucesión de la belleza” (*Crítica paralela* 144). Esta doble perspectiva genera un anclaje hondo en cada poemario posterior al *Diario de un poeta recién casado* (1917), convirtiéndose en una obsesión. Por ejemplo, en *Eternidades* (1918) el tema es recurrente: “Era tan bello como en sueños” (*Libros* 665); en *Piedra y cielo* (1919) adopta formaciones

abrasadoras: “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!” (*Libros* 695), o “¡Cuánto dolor, / belleza! (*Libros* 759). La personificación y alegoría de lo bello fue intensificándose en los libros conforme se acercaba el final de su estancia europea.

La intensificación se debió, tal vez, a que, durante los años de madurez, aumentaron los lazos de la belleza y la espiritualidad. Es decir, lo bello fue espiritualizándose en la medida de que el poeta, en un dominio total de su técnica lírica y del mundo propio que estaba creando, adoptaba una voz mesurada e igual de lúcida. De acuerdo con Jiménez, la unión de lo poético y lo bello en el espíritu (una palabra tan entrañable para el poeta), adoptó una definición de lo estético en el texto lírico que viene a ser una sumatoria de mónadas oscilantes desde la contemplación al conocimiento y, desde allí, a la vivencia del ente en su totalidad. En otras palabras, producto de la hondura y complejidad de la belleza, el poeta ha dejado versos extraordinarios que son un testimonio de su experiencia sensitiva, gnoseológica, trascendente, volcada sobre la vida interior, el crecimiento personal y la plenitud humana. En este punto, la figura de un Juan Ramón consagrado a la poesía y a la belleza merece los calificativos metafóricos de monje, chamán de un universo fabuloso, sacerdote de una entidad poderosa a la cual veneró con el nombre de “dios” hasta identificarse con ella en tierras americanas.

Y respecto a la Obra, la fundamentación de la belleza dentro de una poética tan influyente entre sus contemporáneos y generaciones posteriores, tal vez mucho más que sus poemas, conllevó a otear en sus composiciones extraordinarias la riqueza de un pensamiento no menos original ni sorprendente. Poco importa que algunos críticos insistan en evitar las andaduras de la reflexión de Jiménez, ocurrida tanto en la ensayística como en la poesía, solo preocupados por los encantos y novedades de su arte. Otros

investigadores han confrontado lo que a todas luces es una urdimbre delicada de raciocinio e intuición. Específicamente, respecto a la fundamentación conceptual que prevaleció en la obra del exilio, tres títulos, a la manera de pórticos, resaltan por servir de preámbulo, en la etapa europea, de los asuntos metapoéticos de la etapa americana. Son las antologías *Poesía* (1923), *Belleza* (1923) y *Canción* (1935), publicadas en España.

Sin tener en cuenta los proyectos de libros de las décadas del 20 y del 30 (*Metamorfosis*, su parte lírica: *Leyenda*, *Vida*, etc.), las tres colecciones publicadas que Jiménez urdió después del *Diario*, y antes de *Voces de mi copla* (1945), recogen implícitamente a través de sus versos otra noción de belleza. Aunque el asunto no pertenece a los ámbitos de la presente investigación, parece imprescindible exponer unas pocas declaraciones, toda vez que refieren algunos de los antecedentes de la evolución poética en torno a la idea de lo bello en la etapa americana. Pues, las compilaciones *Poesía* y *Belleza*, coincidentes en el tiempo de redacción, desde 1917, y en el año de publicación, fueron dedicadas (se ha dicho antes) “A la inmensa minoría”, lo que constituyó la plasmación de una estrategia discursiva en diálogo con una quimera. Dicha estrategia enlaza aquellas antologías en una doble línea de exposición, a la manera de una columna salomónica, donde Jiménez declara, sin mostrar todavía el primer verso, que su concepción de lo estético y lo lírico descansan sobre un postulado iniciático. A entender, presuponen una élite de lectores, no una secta, que ha de considerarse una comunidad natural de sensibilidad y pensamiento a la cual se puede acceder mediante la formación dada por la lectura y las vivencias. Aquí se vislumbra la dimensión social de la obra de Jiménez que se analizará en el epígrafe sobre el aspecto político de la poética.

En estos dos libros el autor despliega diversos elementos del ideal de la belleza. Tras una lectura atenta, detrás del lirismo, se perciben planteamientos estéticos que fundamentan la madurez de un recorrido poético. Una poesía emocional e intelectual en transformación hacia su apogeo metafísico. También atienden la simultánea configuración de un discurso metapoético, representado en los títulos temáticos, ya de suyo conceptuales. Eugenio Florit comentó esta dualidad discursiva e interpretativa en su ensayo “La poesía de Juan Ramón Jiménez”, refiriendo que las recopilaciones señaladas:

[A]centúan lo esencial de la obra de J. R. que vemos dirigirse cada vez más hacia lo íntimo y subjetivo, con ligeros toques de intelectualismo, y constante reflexión sobre esas dos palabras: poesía y belleza. *Juan Ramón Jiménez* (21)

Las mociones de subjetivación, ensimismamiento e interiorización a las cuales aludió el crítico cubano dieron resultados a partir de cierto punto en *La estación total* (1946) y, sobre todo, después, en la escritura del exilio. Mientras Jiménez acentuaba los aspectos trascendentales de su poética y, por ende, su concepción de la belleza mutaba hacia una definición que dependía cada vez menos de los referentes específicos de la realidad, y cada vez más de cómo la realidad y sus referentes eran percibidos, la percepción poética del entorno y de lo interno junto a su presentación lírica consiguieron algo opuesto a la alienación en la penetración agudísima de esa realidad. Por supuesto, imperaron una mirada sobrenatural y una movilidad de la cual se tuvo evidencia en la estructura del primer libro publicado en la etapa del exilio.

*Voces de mi copla* (1945) incorporó poemas de la antología *Canción*, escritos y publicados en España, que luego fueron revisados, estructurados y articulados en Estados Unidos para ser publicados en México. En su condición de libro de tránsito entre la obra

hecha en Europa y la obra realizada en América, condensa las formas principales de una expresión lírica que sufría una brusca e inesperada transformación. Asimismo, la poética, y dentro de ella la idea de la belleza, reúne en un solo volumen los campos de la emoción, el espíritu, el intelecto y lo ideal, predios desandados por el poeta a lo largo de cuatro décadas. *Voces* conserva la huella de un itinerario estético mucho más complejo de lo que permite el examen específico de la creación lírica. Sin embargo, es necesario referirse al breve poemario porque, además, ofrece una muestra de la evolución de lo estético en Jiménez alrededor de un punto de inflexión.

El hecho de que las diferencias de cada uno de los campos fueran sutiles produce el doble impacto de la unidad estilística y la motivación por distinguir un grupo del otro. La apreciación y el disfrute, en este caso, supera el simple deleite al percibir que las modulaciones estilísticas no establecen distinciones entre las partes. Otra cosa sucede en las modulaciones estéticas. Puesto que lo estético tomó el rumbo de una interpretación de la experiencia de lo bello superior a los cuatro registros mencionados incorporando en cada uno alguna confesión: de dolor (“Alma mía en dolor, / ¡qué brillos misteriosos!” 32), de angustia (“No estoy en ‘desde aquí’, / sino en el ‘ya de lo último’” 62), una suma exaltación (“Nostalgia aguda, infinita, / terrible de lo que tengo!” 63), una suerte de estética de lo sublime, una nobleza al margen de sentimentalismos o elucubraciones. Esa perspectiva de lo bello en tránsito a lo sublime, que deberá explicarse más adelante, indica una mutación artística lista para asumir plenamente la concepción metafísica de la belleza como corriente principal. Juan Ramón Jiménez, consciente de las fusiones y transformaciones en su *Obra en Marcha*, dejó cuenta de ello en un aforismo de 1949: “Yo, intelectual de contraste, he

tenido, tengo y tendré lo sensitivo, lo espiritual, lo intelectual, lo ideal. Nada me ha sobrado nunca y estoy contento” (*Autobiografía* 81).

De esos cuatro términos, correspondientes a los periodos y etapas de la trayectoria literaria de Jiménez, tal vez la palabra “espiritual” tenga la amplitud de incluir al resto sin perder ni afectar las diferencias. Por extensión, la cualidad trascendental de lo estético en toda su poesía podría catalogarse de espiritual antes de metafísico, según lo versificó en *Piedra y cielo*: “Eternidad, belleza” (*Libros* 826). Un apetito de trascendencia espiritual y de compromiso que dejó escrito en un aforismo de las dos primeras décadas del siglo XX: “no somos más que repetidos transeúntes de la belleza” (*Cuadernos* 201). Lo que señaló, una vez más con sencillez, la importancia personal de los caminos interiores en alguien para quien la belleza era un asunto de supervivencia: “Para mí no hay otras razones en la vida —ni en la muerte— que las razones estéticas” (*Cuadernos* 200). Debe advertirse que espiritualidad y belleza son aquí, además de elementos estéticos, expresiones de una eticidad.

A menudo Juan Ramón frecuentaba los temas espirituales y nunca evitaba las palabras respectivas; al contrario, supo usarlas desde una perspectiva amplia, humanista, que evitaba la reducción al ámbito religioso. De igual modo, su teorización poética tiene correlatos filosóficos y religiosos en culturas orientales y occidentales, pero ahora solo importan los asuntos de la creación lírica y a la ética donde se apoya su noción de estética, de belleza. No otra cosa debió significar el primer aforismo dedicado a los puertorriqueños en *Verso y prosa para niños*: “Mi vida interior, la belleza eterna, mi Obra” (253). Una evidencia del compromiso íntimo, de la consagración confirmada en el séptimo aforismo del mismo libro: “Con la belleza hay que vivir (y morir) a solas” (253). Era otra declaración

de una ética radical confirmando que la belleza era el fundamento de su existencia como su espiritualidad fue el fundamento de lo estético en el arte.

En otro sentido, el investigador Blasco Pascual ha examinado lo estético juanramoniano: “La belleza es para él, ya desde una época muy temprana, un concepto metafísico y ético, tanto como estético” (246). El postulado induce a centrar la valoración de lo bello en la obra de Jiménez alrededor de ese principio, puesto que su visión de la belleza pertenece a “una dimensión ontológica”, a “una esfera metafísica”, y por lo tanto, “para Juan Ramón la *belleza* no es un concepto puramente estético” (245). Aunque otra hermenéutica delate una apreciación más matizada de una trayectoria lírica en tránsito desde el campo de lo sensible a los campos invisibles de la conciencia, sobre la rotunda conciencia de lo bello en Jiménez atizó su enfoque el investigador español que tan bien ha comprendido la obra de su compatriota:

Toda la poesía, y toda la poética, de Juan Ramón se fundan en la belleza, fundamento absoluto donde apoyar lo real conocido. Infinitud, eternidad y misterio son los atributos del absoluto, al que otorga el poeta distintos nombres en cada una de las etapas de obra; *Belleza* es uno de ellos. (247)

Tales afirmaciones equivalen a exponer que la obra de Jiménez tuvo una fundamentación metafísica e implicaciones éticas y gnoseológicas, desde el inicio. Es prudente señalar que lo metafísico en la poética del Mogueño pertenece a un aliento, un sentimiento, una voz que va develándose en la medida que emerge. Evitar un posicionamiento tan rotundo, ayudaría a comprender un proceso de descubrimiento de realidades interiores y exteriores, llenas de afanes como los que se encuentran en *Piedra y cielo* (“Mi ciudad interior también se extiende / hacia el ocaso” (*Libros* 792) dentro de una

larga evolución poética. Por lo cual, el presente estudio expone que, dentro de la producción literaria del Premio Nobel 1956, la asunción del plano metafísico de la belleza conformada en la escritura fue menos una realidad de partida que de llegada ocurrida en sus años de exilio.

Visto así, la belleza sería la sustancia total de la Obra porque estaría fuera del análisis, de la crítica y la discusión. Sería una pura revelación porque es, sobre-existe y subsiste, como el Ser en la tradición metafísica. De igual modo, es fundamento, presencia inmanente, sustancia en dos sentidos: en la plenitud de la experiencia previa a la escritura, y en la forma conseguida de la expresión en la escritura. No obstante, la raíz metafísica del ideal de belleza en Jiménez, a diferencia de lo afirmado por Blasco, sería la condición espiritual que no depende de las cosas sino de como el poeta las percibe y muestra. Y solo en el trayecto de la Etapa Intelectual a la Etapa Verdadera va desarrollando su matriz más trascendental que alcanzó, en los últimos trabajos literarios, los resultados de una operatividad ontológica.

En tal punto, las palabras de Mauricio Beuchot referidas a la categoría clásica de lo bello, que contiene y supera lo estético, diseccionan, sin proponérselo, los presupuestos estéticos de “Espacio”, *Dios deseado y deseante* y *De ríos que se van*:

Y es que referimos la belleza al ser, trascendental de trascendentales, trascendental máximo al cual pertenece la belleza como un trascendental menor o trascendental menor o sub-trascendental. Y como el ser y sus trascendentales son análogos, la belleza también lo es. (12)

} Los estudios sobre Juan Ramón Jiménez deberían tomar incorporar las aseveraciones de Beuchot. Basado en los aportes kantianos, confirma que “la belleza es proporcionalidad,

orden, armonía, al menos en cierta manera, en cierta medida, y todas ellas, por ser analógicas nos remiten a la analogía” (39). El carácter analógico de la metáfora, la imagen y el símbolo, recursos poéticos imprescindibles en la poesía de Jiménez, favorece la creación del universo del poeta, una realidad independiente donde el sujeto lírico habita a su gusto, un mundo regido por el principio que más confianza le producía. En los términos de Beuchot: “Lo bello es, pues, la manifestación del orden y la perfección de los entes a la inteligencia” (130). El poeta español, que en 1936 ya había hecho notables aportaciones a la poesía española, erigió desde entonces, un orden en perpetua variación a través de múltiples afluentes de su lírica.

La intuición de un nuevo orden u orden renovado en la poesía de Jiménez en América invita también a renovar la percepción de su idea y construcción de lo bello. Sin que novedad aquí indique nada más que concientización y autenticidad, ya en los dos poemarios de la transición se encuentra, al menos, un elemento inusitado entre varias resonancias metafísicas. La divinización del sujeto poético, emergente en los años 30 y refulgente en los 40, se revela de manera creciente en la exaltación, el patetismo y la grandeza. Son atributos del elemento principal que se disfrutaban, más o menos, a partir de la mitad de *La estación total* y de *Voces de mi copla*. El poema “Un clima”, de *La estación total*, plantea la compulsión de la revuelta estética contra el orden de la etapa previa:

Está el cielo tan bello,

Que parece la tierra.

(Dan ganas de volver

Los pies y la cabeza.) (*Libros* 1193)

Es decir, la belleza absoluta en lo real podría ponerlo todo de cabeza siendo el primer paso encontrar ese orden otro de la belleza conformada en el texto. Igual ocurre en *Voces*, cuyas dos últimas secciones Poemas Intelectuales y Poemas Ideales albergan manifestaciones menos dulces, tiernas, de la belleza encarnada. Dice “La vez”, después de contrastar lo grande y lo pequeño: “Que su mundo está en su hora / Y tu hora es el universo” (52). Para luego rematar con un último poema, “A los siglos” que, curiosamente, el poeta también incluyó en *La estación total*, un guiño de intencionalidad, casi un hito hermenéutico:

¡Venid, siglos venideros  
tened! Y ahora, huid, volad,  
que ya os volveré a coger  
antes de vuestro final. (*Libros* 1194)

Junto a los apetitos de eternidad que Juan Ramón nunca escondió, este poema en extremo significativo estimula la exaltación vitalista, a veces gigantesca, que se extienden por la poesía escrita en América mediante exclamaciones o declaraciones rotundas, musicalidad interna sin rima, aliteración, símbolos misteriosos, una retórica solemne en tono conversacional y temas de dimensiones cósmicas o metafísicas. El entramado de recursos contribuye a configurar un nuevo orden de belleza que puede clasificarse de sublime, en la medida que lo definió Pseudo-Longino:

[L]o sublime es como cierta cima y excelencia del discurso y que los más grandes poetas y escritores sólo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su renombre. En efecto, no es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva lo prodigioso. (21)

El esteta griego de la antigüedad subraya en su tratado clásico que esa categoría de lo estético colosal “despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador (21). De ahí que imponga un nuevo registro de belleza que incluya el dolor y el patetismo. Pocos atributos caracterizarían mejor el sentido de la belleza en los textos cimeros de Juan Ramón Jiménez en América, en su mayoría con expresiones directas, despojadas de subterfugios verbales, y asociados a una imagen de la grandeza que también refrenda Pseudo-Longino: “«lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento». Por eso a veces sin palabras un pensamiento desnudo, reducido a sí mismo, suscita admiración por su grandeza de sentido” (35). Como en los versos cuasi místicos de *Dios deseado y deseante* y en el poema antes citado de *La estación total y Voces de mi copla* que están en perfecta armonía con la estrofa inicial del primer poema de *En el otro costado*:

Cuando todos los siglos vuelven,

Anocheciendo, a su belleza,

Sube al ámbito universal

La unidad honda de la tierra. (*Lírica* 41)

Dentro de la peculiar cosmovisión de Jiménez, la belleza apunta a un concepto holístico. Incluso, brota en cada etapa para coronar un recorrido que fue intuido mucho antes de realizarse. La belleza en Juan Ramón, semejante a grandes creadores de su talla, es más que lo bello. Llega a ser confusa, compleja. Tiene la fuerza de una espiritualidad que aspiraba a satisfacer sus deseos de totalidad y plenitud, e integraba cualquier elemento que gestara el sentido de lo trascendente.

Tirado por fuerzas neorrománticas y vanguardistas, lo estético juanramoniano cumple con la máxima kantiana: “Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*” (5). La belleza

juanramoniana, dicho sea parafraseando a Kant (6), a golpe de nobleza, terror, grandeza, asciende por el texto poniendo en riesgo no solo el encantamiento y la conmoción, sino la propia naturaleza del género lírico. Solo así, al participar la poesía en el ámbito de la prosa y viceversa, lo estético en Jiménez se confunde, disgrega y recompone, accede a cotos de una rara belleza. Pues su fundamento radica en una firme espiritualidad, pero su designio alcanza la sublimidad.

### III.2.1- De la erótica de los entes a la estética del ser

La poesía de la primera época, tan arraigada en elementos sensitivos y emocionales, rezuma, de principio a fin, dotes de sensualidad y erotismo, los cuales, transformados, también contribuyeron a la perspectiva metafísica de una última poesía. Ciertamente, la poesía y la poética de Juan Ramón están habitadas por la convivencia de una estética y de una erótica que se retroalimentan porque están en los fundamentos de su entendimiento de la belleza, de la poesía. Además de algunos versos de *Poeta recién casado*, reúnen modelos de esa erótica los libros *Rimas*, *Laberintos*, *Eternidades* y *Belleza*. Hasta el último poemario, *De ríos que se van*, un manojito conmovedor de textos sobre el amor a la esposa y la inminencia de la muerte de ambos, todavía fueron recorridos por los vestigios de un erotismo poco explícito. En un tono diferente, esta fue la misma sensualidad manifestada en textos de periodos anteriores mediante expresiones metafóricas y construcciones estéticamente depuradas dentro de una tesitura útil al bojeo lírico, exquisito en grado sumo, de las cosas del cuerpo.

El único libro conocido hasta hoy donde la sexualidad se manifiesta sin escauceos ni embozos es *Libros de amor* (1910-1913). Poemario inédito hasta el año 2007, aunque es contemporáneo de *Laberintos*, reúne un conjunto de poemas que el autor escondió ante su

inminente relación con Zenobia Camprubí, dado que allí declara algunas experiencias de amor y sexo previas a conocer a quien después fue su esposa de toda la vida. Pero incluso también allí, como explica Enrique Ortiz Aguirre, la erótica llega revestida de cierta trascendencia:

Que el erotismo se haga carne no significa que no se convierta en vehículo excepcional para alcanzar lo sublime y que, por lo tanto, se identifique claramente con lo espiritual, con lo ideal. Y, si asume la figura femenina como su principal motivo, alcanza otros cuerpos y figuras que impactan la sensibilidad del poeta. (8)

Cualquier acercamiento a la estética juanramoniana tendrá en algún punto que reconocer la presencia de una fuerza erótica casi permanente. También deberá reconocer que esa energía creativa no se limita a la evocación del placer ni a cantar su pérdida, sino que transita hacia una búsqueda más profunda en cuanto al ser humano y su existencia en las circunstancias de la vivencia poética. Tal dualidad no ha pasado desapercibida para la crítica que ha reconocido en la erótica una zona potente de la estética y la poética juanramonianas.

Antes de referir la importancia del erotismo en la poética de Jiménez, tal vez sea necesario recordar que este fenómeno de la obra artística procede de la vida de Juan Ramón. Biógrafos y críticos suelen aludir o adentrarse en las grandes pasiones amorosas y eróticas, a veces tormentosas, que atravesaron la existencia del autor y que, tras su boda, se transmutaron, pero no desaparecieron. Por lo cual, Antonio Martín Infante, después de enumerar y argumentar con pasajes de su obra una cuidada relación de los amores furtivos del poeta antes del casamiento, concluye con delicado pudor: “pocas cosas hay en la vida

de Juan Ramón más importantes que el amor y la mujer” (57). Pues el tema del erotismo en la obra del gran poeta español ya sea debido a convenciones epocales o causado por una percepción sublime de la sexualidad, suele aparecer encaminado hacia el sentimiento o la espiritualidad. De hecho, la espiritualidad poética de Jiménez, incluso su peculiar misticismo, sobreabunda en sensualidad, quizá siguiendo al *Cantar de los cantares* y a grandes místicos españoles del Siglo de Oro.

De esas aventuras sensoriales, que aluden a aventuras sensuales de la adolescencia y primera juventud, no se libraron ni la etapa intelectual ni la etapa suficiente, cada una de las cuales con una duración aproximada de dos décadas. No sería una exageración afirmar que el joven poeta bien casado, el poeta maduro y el ya anciano, cultivaron una erótica iniciática, en cuanto le abrió percepciones y estrategias de escritura, donde supo cosechar, en abundancia, frutos poéticos formidables. Llama la atención que el escritor siempre encontró nuevos motivos relacionados con las facetas de la sensibilidad artística para desatar en versos su erótica o estética de la sensualidad. Al principio se trató de emociones, mujeres y ámbitos naturales. Luego apuntó hacia ambientes imaginarios, temas complejos, abstractos, cuestiones del tiempo y de los espacios, la urbanística, la arquitectura, los objetos, los animales, la memoria, otras realidades invisibles o interiores. La esencia de este proceso estuvo vinculada a una transición que puede leerse en los libros que constituyeron puntos de inflexión: *Diario...*, *La estación total*, *En el otro costado*. Son momentos cuando la problemática de los entes o fenómenos concretos como cruzar el Océano Atlántico le plantearon cuestionamientos existenciales que forzaron el enfrentamiento con el Ser, la esencia que fundamenta los entes.

Alrededor de la dualidad poética que trata a los entes (estética erótica) pero busca al Ser (estética metafísica), se conformó, en un modo orgánico, propio, natural, la poética juanramoniana en cuanto una ontología lírica, consciente, a finales de la segunda época y durante la tercera. De que esto es así, lo prueba el análisis que hizo Lily Lytvak al estudiar *Los jardines lejanos* (1910) desde el punto de vista de una erótica en la poesía. La profesora y ensayista, quien, para entonces, no conoció la poesía escrita en América, publicada en forma íntegra y organizada más de 20 años después de su investigación, resalta dicha dualidad entre las características de los escritos de la primera época: “Para Juan Ramón hay en el amor erótico un fundamento ontológico de la existencia” (14). Entonces, no es difícil comprender que ese fundamento en el eros permanezca hasta el final de la producción literaria, cambie en relación con la vida y circunstancias al sobrepasar aquellos años iniciales del Modernismo y la *Belle Époque*, del spleen, un estado emocional que tiñe casi toda la Época Sensitiva. Lytvak subrayó la dualidad argumentando que haya goce carnal o no, los versos analizados muestran una concepción donde la consumación de los actos sexuales sugiere que “la violación de una pureza desemboca en la caída” (14). En épocas posteriores el erotismo, gire o no alrededor de la ejercitación de la sexualidad, se transforma en múltiples formas de la sensualidad, el simbolismo, la sinestesia para incluir otros desafíos, como la definición de la poesía y sus caminos y, sobre todo, constituir una vía de apropiación de las realidades sensoriales, un recurso para conocer y recrear el mundo.

El paso de una erótica de los entes a la estética del ser se produjo cuando intervinieron otros factores de estrecha o ninguna vinculación con la voluntad del poeta, algunos ya indicados. Lo espléndido de la evolución poética aquí, remite al reconocimiento

de que la posesión de los entes podría atravesar el contacto físico, empero solo culmina en la posesión intelectual y espiritual del ser de esos entes, dejando claro que, en la poesía del exilio, la vida del cuerpo es una antesala de la experiencia plena en el alma. Asimismo, hablar de las cosas del cuerpo, como se dijo antes, derivó en un discurso sobre las cosas del alma y de una visión sobre el absoluto de la existencia que encontró manifestaciones apropiadas en la arquitectura de la redacción poética. Uno de los poemas de *De ríos que se van* es el paradigma de esa conversión en el estilo y en la consciencia artística. Así dice, hacia el final del poemario y de toda la obra juanramoniana el texto en prosa “Tú, animal hembra, mujer mía”:

¿Cómo has podido tú, animal hembra, mujer mía, llegar a esa finura, llegar a que yo grite por ti en la orilla de la mar, por ti con sólo tus dos ojos que brillan verde lago interno con cielo; ¿cómo tú eres así del cielo, lo que yo he llamado cielo por ti? *Lírica* 392

Admira cuánto de la erótica permanece en el Juan Ramón a punto del silencio total, y cuánto de plasmación y de sublimación administra este pasaje. La asunción de la sacralidad del cuerpo de la amada adquiere matices extraordinarios. Unos son mitológicos al evocar su delicadeza extrema, otros son totémicos pues generan una mutación en el comportamiento del sujeto poético y en su ser. Ese dejar de ser humano, o un humano común, cuando la amada no lo es porque su naturaleza integra el reino animal y el celestial, desata una pequeña conmoción en el lenguaje. Se nota que el plano temático del poema afectó el plano lingüístico y, por ende, al plano compositivo. En particular, se vislumbra una poética marcada por una profunda sensualidad que genera imágenes polisémicas (“con sólo tus dos ojos que brillan verde lago interno con cielo”) alrededor de cuestiones de amor

y deseo que, en este libro, recuerdan en varias ocasiones las obsesiones del sujeto narrativo de la *Divina Comedia*:

¿Cómo del movimiento delicado de tu brazo, tu cuello, tu cintura has ondulado el hilo de mi órbita, hasta hacerme anhelar dar el traspies que nos tiende en el plano último de la vida? (*Lírica 392*)

Las palabras “brazo”, “cuello” y “cintura” denotan la permanencia del cuerpo como enigma, campo de exploración para los sentidos. Sin embargo, las palabras “movimiento”, “traspies” y “último” indican el curso de un misterio en la evolución poética que se dirige a un más allá de los referentes materiales, a una connotación en lontananza. El poeta anciano todavía no se rinde, y declara que la existencia, su ser, continúa revelándole zonas oscuras por descubrir en la condición humana.

### III.2.1- Estética del entramado cronotópico

Como se observó en el capítulo anterior, la trascendencia del Ser en la poesía de Jiménez ocurre en medio de un forcejeo entre el tiempo y el espacio que, ante la contemplación del sujeto lírico estimula la actividad de los entes. En particular, el yo poético, como ente principal, buscaba ser a plenitud en el Ser, y lo consiguió. La estela que dejó su tránsito desde *Ninfeas* y *Almas de violeta* hasta *De ríos que se va* desplegó los indicios de un itinerario estético en la conciencia sobre la base de fundar realidades interiores en conexión indefinida pero perceptible con las realidades exteriores. En la última década de vida del autor, la indefinición de espacios y tiempos poseían la única certeza de que eran una proyección de un yo creador, fuente y razón de la existencia de los entes en el texto sin que nada disputara la supremacía. O, lo que es igual, cualquier

topoanálisis, de acuerdo con la perspectiva de Bachelard antes explicada, sería una reflexión sobre el yo como ente supremo de la poesía hacia el interior del poema.

En principio, los momentos, los lugares y sus vínculos determinan la organización de la ficción en los moldes de una crónica lírica sobre las experiencias del sujeto poético. A lo largo del itinerario de Juan Ramón Jiménez la ficción no-narrativa combinó un plano geográfico, el plano de la memoria y el mítico o analógico. En resumen, se trata del conjunto de información determinado por el cruce de datos espaciales y temporales que arrojan una imagen autónoma respecto al entorno que les sirve de referencia. Pero el objetivo no es la representación ni la evocación de recuerdos. La imagen presenta la intervención del sujeto poético en la realidad de la cual se apropia creando una imagen real en sí misma, espiritual en esencia. El espacio-tiempo reelaborado por el autor adquiere la autonomía de un ámbito interior en el mundo del poeta donde las leyes físicas, naturales, quedan suspendidas o son suplantadas por otras misteriosas que la interpretación intuye en los predios de una ensoñación:

Y la noche azul y verde  
es noche verde y morada,  
la luna casi me enseña  
en su espejo la esperanza. (*Lírica* 120)

Sin embargo, a través del entramado cronotópico juanramoniano se puede reconstruir el mundo en que Juan Ramón vivió instantes de belleza. El mundo a medio camino entre el espiritual y el histórico constata la instauración de un tejido mitopoético, muy evidente en *Una colina cotidiana* (“Tú, sol, eres el único / que puedes consolarme con tu pequeñez” *Lírica* 176) y en *Romances de Coral Gables*: “El mar otra vez, el mar /

conmigo” (*Lírica* 119). La ficción mítico-legendaria de la obra escrita en América nuevos elementos a la poética de Jiménez que no tuvieron condiciones para desarrollarse en el continente europeo. Esas circunstancias fueron el desarrollo de la Guerra Civil Española, la irrupción de la II Guerra Mundial y el período ambiguo de la posguerra con sus cuotas de enfrentamiento ideológico y Guerra Fría, como preámbulos de las revoluciones socioculturales de los años 50 y 60.

Solo faltaría señalar el ámbito personal del escritor, la biografía, incluyendo su mundo interior, azotado por malestares, crisis psicológicas, de salud física y familiares que se habían incrementado en los últimos años en Europa y se desataron en suelo estadounidense. El panorama de circunstancias donde emergió la poética americana, los periplos poéticos y las formaciones estéticas sucesivas, de algún modo, fueron tocados por las coyunturas. A la vez, las cosmovisiones estéticas nacieron de un voluntarismo que contradice lo real y, ya se sabe, a golpe de paradojas, se abrió paso en la forma elusiva de tiempos y espacios íntimos: “En aquel valle del mundo / conocí la eternidad” (*Lírica* 239).

La sugerencia de los espacios interiores en la poesía juanramoniana del exilio conserva hoy una profundidad habitada por múltiples sensaciones y formas de la belleza (“El todo eterno que es todo interno.” *Lírica* 298), propósitos, sentidos, pensamientos. En gran medida, la riqueza del discurso procede de la intromisión del entramado cronotópico en el ambiente de una poesía de lo metafísico, en un discurso ontológico, característico de la etapa del exilio. El autor fabuló con entidades, mezcló los tiempos, coordinó espacios y acciones, produjo resonancias filosóficas y épicas sin abandonar el género lírico:

No quiero exaltación de las eternidades, quiero mi exaltación para llegar a las eternidades de mi día que corona la noche con su nada en sueño; esa distancia

quiero que es la noche, porque sin noche nada empieza, y yo quiero volver,  
volver, volver. (*Lírica* 349)

La complejidad del texto de Jiménez rememora la sencillez narrativa del *Poema* de Parménides, devenido, de pronto, en una indagación ontológica: “Es necesario decir y pensar esto: que lo que es, es. / Pues hay ser, pero nada no la hay. Eso es lo que yo exhorto a meditar” (23). De igual modo, el esfuerzo del escritor andaluz por lograr una lírica tan apegada a la expresión natural, simple en cuanto esencial, honda, suficiente, condujo sus numerosas tensiones compositivas para transformar un discurso con vocación de simpleza en una lírica compleja, acaso hermética, justo por consumir una sencillez casi absoluta. O, lo que es lo mismo, el tiempo y el espacio de la ficción lírica propician las maniobras del ser arrojado en el mundo que es el ente: “Este mar es el mar / que yo crucé ya quince veces” (*Lírica* 332). Luego, de la unidad en el Ser, según el sujeto lírico, brota una perspectiva afín al ideal parmenídeo que revela un principio fundamental de la poética que Jiménez desarrolló en América. El arribo de la conciencia a la totalidad, en cuanto esplendor del ente por excelencia, del yo poético, tomó posesión absoluta del espacio y del tiempo líricos consagrándose en la expresión de un arrebató, en una manifestación espacio-temporal de la ya comentada deificación del yo poético, a la manera en que el emperador Domiciano hizo consigo mismo en la Roma antigua. Tras la conocida auto-divinización inicial del poema “Espacio”, en el Fragmento segundo, canta entre símiles, enumeraciones y metáforas: “Leyenda inesperada: dulce como la luz es el amor, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid” (*Lírica* 104).

Jiménez pontificó su apoteosis dentro de una lírica ontológica y una poética metafísica. Trascendidos el tiempo y el espacio físicos, transformados en un espacio y

tiempo regidos solo por la mente del poeta, se desplegó una estética peculiar como resultado de una larga búsqueda artística. Después, el sujeto lírico y su autor, en una unidad de difícil identificación dentro del texto si no se emplea la categoría heideggeriana *dasein* o ser-ahí (explicada en un próximo epígrafe) dispusieron a discreción de ese discurso renovado durante un esplendor de creatividad que duró desde el rapto poético de 1948 hasta el apagamiento definitivo en 1954. Durante aproximadamente seis años, el *dasein* juanramoniano, yo poético arrojado en su propio mundo que es el ente supremo del poema, fue el protagonista de los últimos poemarios donde Jiménez alcanzo la poesía verdadera, su estación total, y la lírica castellana ascendió a la cumbre del siglo XX.

### III.2.3- Ideación de la poesía

En general, la literatura de Jiménez tuvo una temprana concientización del pensar en la poesía. De hecho, el análisis y la valoración literarios fueron ocupaciones habituales de un escritor que no se consideraba filósofo: “¿Filósofo yo, ético? No, crítico poético sólo” (*Autobiografía* 67). Pero se enrumbó hacia la filosofía natural que asciende bastante a menudo en la poesía, y más en una lírica de resonancias que fluctúan de lo espiritual a lo metafísico.

La definición de poesía que está en el centro de la obra del escritor español opera en comunión con la concepción de la belleza, cuyos elementos en la poesía son “sencillez, tersura, virtud, acento, acento, misterio, inefabilidad” (*Conferencias II* 109). Tales precisiones ubican las congruencias de poesía y belleza en una idea poética recurrente en la prosa de Jiménez, una quimera que consistía en buscar, hallar y transmitir una esencia de pureza, naturalidad y trascendencia. Los tópicos anteriores, recurrentes en los aforismos y conferencias, se desplegaron con largueza en los textos *Crisis del espíritu en la poesía*

*española contemporánea, Poesía y literatura y Poesía cerrada y poesía abierta* son algunas piezas principales donde desgranó su pensamiento poético.

En principio, el ideal de la poesía quedó registrado en esos títulos que sugieren que la belleza es esencial e intensa, pero la poesía, sublime. He aquí una primera, rotunda definición: "... la poesía, belleza absoluta con gracia trascendente" (*Conferencias II* 109).

Detrás del concepto de poesía, y de cualquier manifestación artística, está la concepción del arte. Jiménez lo sabía. Su concepción de las artes determinó una división de arte de copia y arte de creación. Aseguró: "Las de creación son, por ejemplo, la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que ciencia; las de copia, la pintura, la escultura, la novela, por ejemplo" (*Conferencias II* 78). El término "copia" no se distancia demasiado del concepto *mímesis*, imitación, de Aristóteles, próximo a la noción de representación que alude a un referente. A su vez, el concepto "creación" está contaminado con la idea aristotélica de *poiesis* o poesía, que mantiene una conexión y una distancia en libertad respecto al referente.

La creación en Jiménez es esencialmente un acto poético que sucede bajo diferentes formaciones y espacios. Verbigracia, el autor solía aludir a las correspondencias de una creación interior y un acto creativo exterior que era la obra lírica. La creación poética interior apelaba al desarrollo de una conciencia creadora que iba forjándose en el transcurso de la vida y al calor de las experiencias. La sensibilidad, la reacción y la percepción de un fenómeno serían aspectos cruciales en la configuración del movimiento poético en el interior del artista. El uso de los términos "fineza" y aristocracia" tenían en Jiménez una estricta cualidad espiritual, previa, coincidente y posterior al acto creativo, que el propugnó en las conferencias "Aristocracia inmanente" y "La razón heroica".

Blasco prefirió reducir la influencia de la espiritualidad en la creación juanramoniana solo a dos ejes: el de “*conocimiento y realización*” y el impacto “sobre el yo y sobre el *mundo exterior* que rodea a este yo” (120). No obstante, una comprensión que integre la hegemonía del sujeto lírico a la valoración de la lírica estudiada reconoce que, lo que aquí se ha llamado actividad poética interior, planteó en los textos una bifurcación de la experiencia poética como forma de conocimiento del yo y del mundo, y la poética devenida en camino de crecimiento espiritual. Luego, Blasco, aunque insiste en la presentación de circunscribirse al análisis de la poética en los márgenes exclusivos de la escritura de los versos, anota de una manera impecable este problema metafísico de la poética de Jiménez:

En otras palabras, la poesía es de una parte, conocimiento del propio yo y de la realidad en que dicho yo se mueve; de otra, autorrealización personal del poeta y ensanchamiento de la realidad. Explica este doble objetivo -mundo exterior y mundo interior- el carácter dualista de casi todas las definiciones juanramonianas. (210)

Por otro lado, la idea de la creación en lo exterior aludió al desarrollo de un lirismo natural, puro, en cuanto autónomo y libre. Pensaba Jiménez: “La poesía escrita, como las otras artes de creación, siempre es natural, por perfecta que sea; o mejor, es perfecta, completa porque es natural” (*Conferencias II* 78-79). Pero natural no solo implica lo que produce la naturaleza, algo demasiado raro en un poema en cuanto constructo cultural, y más en el poema del moguerense, implica, en realidad, una consecuencia de los procesos interiores de creatividad forjados en una expresión de la experiencia de lo inefable de la existencia atrapado en el poema: “la poesía está mucho más allá de la belleza relativa, y su expresión pretenden la belleza absoluta” (*Conferencias II* 79). De ahí el uso sorprendente

del lenguaje común y la urgencia de lo poético, es decir, de la esencia de la poesía en Jiménez, que Cintio Vitier admiró: “¿Y, sin embargo, no se le va haciendo la poesía, por dentro y por fuera, más vasta...?” (153). Ciertamente, la lírica se hace más honda en su tránsito, desde la percepción de una espiritualidad propia hasta el curso más allá de una poesía de lo físico.

Ese más allá, que anuncia el posicionamiento metafísico, señala los desafíos del pensar la esencialidad de lo poético: “La poesía es lo único que se salva de la razón y que salva a la razón...” (*Conferencias II* 120). Las dos dimensiones de la poesía, además, apuntan a una transgresión en los sentidos estético y gnoseológico. El pensar en la concepción poética de Jiménez es un “poetizar”. Él suponía que había una relación entre el acto poético y acto de amar, en tanto ambas eran acciones creativas:

Solo con volver a amar de veras, con volver a poetizar de veras, se es nuevo en amor y en poesía. El amor y la poesía no se aprenden, no se copian sobre todo. La poesía se poetiza y el amor se ama” (*Conferencias II* 56).

El poetizar y poetizarse, parece deslizarse en las palabras del poeta, son las actividades medulares de la poesía. La poética que en esto se apoya tiene que ser una concepción tan radicalmente creativa que, no solo asuma enormes riesgos estéticos (en torno a la belleza) y de experimentación artística, sino que se presente también como acto creativo puro. Esta es la impronta juanramoniana más profunda: la poesía de Jiménez creaba una realidad, no se limitaba a referir ni representar la realidad material. La lírica de Juan Ramón evocaba cuerpos, espacios y tiempos, pero creaba la realidad como un universo autónomo, autorreferencial. Incluso los objetos, los espacios, el tiempo y las circunstancias de los acontecimientos eran un producto de su genio e ingenio tocado por los

accidentes históricos; una guerra, la llanura de una península, el mar, un paisaje. Ello no impidió que el poeta dijera ostentando un lenguaje teológico:

Yo no creo que el poeta necesite ningún dios; puede ser un medio, ya que el dios del hombre es en verdad un medio que el hombre ha inventado o confirmado para poder comunicarse y entenderse con lo absoluto. Así, Dios puede ser un poeta o un poeta puede ser dios. (*Conferencias II* 79)

A lo largo de la etapa americana, Jiménez reforzó los pensamientos de que el poeta es “un místico sin dios necesario” (*Conferencias II* 84), y que las limitaciones de la poesía como creación absoluta prácticamente no existen. Asimismo, las resistencias que a veces surgen durante la lectura de los textos juanramonianos tienen en este aspecto una de sus causas. Otra repercusión, un tanto obvio, merece ser mencionada. Fue decretar que la conciencia creadora era su noción de Dios: “No hay otro dios que la conciencia, ya que Dios es solo conciencia absoluta” (*Conferencias II* 120). Juan José Lanz advierte en el libro *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad* la consecuencia artística de esta noción del poeta y la poesía:

La conciencia poética puede nombrarlo *todo* y, nombrándolo todo, confiriendo ser a todo en la palabra poética, logra trascender toda limitación; participando en la relación entre la palabra y el todo, la conciencia poética puede trascenderse a sí misma fundiéndose con la realidad absoluta, siendo en ella, porque es en el lenguaje, porque es en la palabra. (26)

Al final, salta a la vista que la concepción trascendental y su sensibilidad tan aguzada produjeron una suerte de poética en constante mutación hacia la definición total, suprema de la poesía en América. La Obra en Marcha juanramoniana dejó la estela de un

vanguardismo propio, caracterizado por una sucesión de transformaciones que Gicovate definió, a pesar de “la unidad de la obra” como “el cambio en lo interno” (222). Pues la quimera poética del joven autor de finales del siglo XIX y principios del siglo XX fue mutando en sucesivamente en poéticas “sentimentales”, “espirituales”, “intelectuales” e “ideales”, en coincidencia, tal vez, con las “voces” o partes en que dividió *Voces de mi copla*. Fue una trayectoria de renovación poética que empezó en el modernismo y en el posmodernismo y luego adoptó lo que la historia literaria recuerda bajo el término “poesía pura”, pero, según la denominación juanramoniana fue “poesía desnuda”. Más tarde, en América, volvió a elevarse hacia una definición de la poesía entre el poetizar y el pensar que llegó a ser una poética metafísica deslumbrada frente a lo absoluto en la pureza. Esa “desnudez”, planteada en *El universo de Juan Ramón Jiménez*, de Mercedes Juliá, al poner en el centro “una palabra plurivalente, realmente una metáfora, que significa despojar a las cosas de todo lo superfluo y ornamental hasta llegar a la esencia” (133), puso también una poesía que acarició la quimera del acto poético puro, manifestación de la totalidad de un ser poético.

### III.3- La poética juanramoniana en América

Los Estados Unidos de América tuvieron un protagonismo decisivo en la biografía y la creatividad juanramonianas. Fue el lugar de llegada y acogida para el exilio de Juan Ramón y Zenobia. Les preservó del odio, la guerra, la devastación, mientras desafiaba a los exiliados. Estimuló una vocación poética hacia una quimera de pureza, esencia y perfección o “suficiencia”, dicho en la palabra del escritor. Acogió la poesía juanramoniana e impulsó su evolución en la etapa última, como no lo hicieron otras regiones americanas, hacia la escritura de su obra plena. Desencadenó un fervor lírico que generó terminar un

poemario incompleto cuando llegó de España, escribir cinco magníficos poemarios y comenzar la preparación de una tercera antología que fue publicada cuando aún vivía. Finalmente, Estados Unidos propició la consumación de una poética de creación, largamente acariciada, trabajada, meditada, que, tras un punto de inflexión, determinó un cambio de estilo y pensamiento coronado con el Premio Nobel.

La épica intelectual en la vida de los esposos Jiménez durante su tránsito americano incluyó libros concebidos en otros géneros literarios, esfuerzos fructíferos en la docencia y la promoción cultural. Pero todo, así fue la existencia para Juan Ramón, rondó a la poesía. Y la poesía que escribió gravitaba alrededor de un centro de espiritualidad y razonamiento al cual pertenecen los principios estéticos de la poética. José Lezama Lima analizó aquel centro de poder creativo: “En él la influencia que perdura es la de la poesía, no de su poesía. Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no su poesía” (*Querencia Americana* 182). Este escritor cubano, que le trató en La Habana, y lo consideraba su maestro, usaba el término poesía refiriéndose a la moción estética, dentro de la persona del poeta, que luego se materializa o no en un poema. Pero en Juan Ramón, continúa Lezama, la apertura hacia su poesía no lo ensarmienta en retórica, la hace fluir “en la respiración universal del infinito relacionable” (182).

Durante los años 50, Cintio Vitier, otro escritor cubano percibió que algo extraordinario estaba ocurriendo en la actividad poética juanramoniana. Intentó definirlo poniéndose junto a quien era su modelo y referente personal: “Queríamos entrar en otra dimensión, ajena a la polaridad de lo bello y lo feo, lo suficiente y lo excesivo, lo armonioso y lo desordenado” (161). Su intuición de crítico impresionista había reconocido la manifestación de una “realidad incomprensible” resultado de la coincidencia de “la

extrañeza interrogante”, el “trasfondo metafísico” y, sobre todo, “el dinamismo de la creadora alteridad desconocida” (150). Ninguna duda cabe en la rareza en la obra de Jiménez que él reconoció a través de un aforismo: “Amo la inactualidad, la inoportunidad, la extrañeza” (*Autobiografía* 63). Y Vitier se apropió de ese elemento existencial concluyó presuponiendo la primacía de la experiencia humana sobre una cuestión ontológica que le produce perplejidad: “Nuestra extrañeza no era de las sensaciones y su trasfondo metafísico, sino de más abajo, de las entrañas, de los huesos, de la raíz” (161).

El valor de los comentarios anteriores es testimonial. Son testimonios del cambio profundo en la poética de Jiménez, de la transformación evolutiva (no repentina) del autor de *Diario de un poeta recién casado*, que profesa una escritura de esencias líricas en contacto con la realidad del noreste estadounidense, en el autor de *Una colina meridiana*, que canta la misma región americana profesando una escritura de lírica toponimia con una perspectiva trascendental:

Aquí está otra vez, exacta  
realidad de cuerpo y sueño,  
buscando por los alcores,  
con sus cabellos ardiendo,  
por los alcores dorados,  
mis ojos que se perdieron. (*Lírica* 253)

Estos versos pertenecen al poema “En los espacios del tiempo” con que cierra el segundo poemario americano cuyo centro geográfico es Washington DC y Maryland. Pareciera que el poeta se estuviera preparando para sumergirse en las profundidades metafísicas del tercer libro del exilio, *Dios deseado y deseante*. Lo atestiguan metáfora

sobre trascendencia (“realidad de cuerpo y sueño), imágenes de ensoñación (“sus cabellos ardiendo”, “los alcores dorados”), el efecto de un más allá o la lontananza (“mis ojos que se perdieron”) y los octasílabos con rima asonante que acusa el ritmo de un desplazamiento.

Es un discurso poético orientado hacia explícitas aspiraciones filosóficas:

Sabemos por siempre y más  
que siempre nos cambiaremos  
su infinito por el mío  
y por el suyo mi eterno.

¡Y qué solo es este hallarnos  
seguros sin más remedio!

Los pies del ser y el estar

Por los espacios del tiempo. (*Lírica* 253-254)

Los pronunciamientos metafísicos, anteriores al arribo a Estados Unidos, se asomaban en los últimos textos europeos y en los primeros americanos. En la medida que prosperaron dentro de los fragmentos de *En el otro costado* y en *Una colina meridiana* que fueron dándose a conocer delataron “una extrañeza” que nunca se diluyó en los predios de la poesía “desnuda”, ni siquiera mediante una poesía entregada a los grandes temas del universo. Como se dijo, la lectura del primer libro muestra que a la mitad ya es distinguible una poética de lo metafísica; y en el segundo libro convive la poética sensitiva, perenne en su decir poético, con una complejidad gnoseológica que detona en versos y poemas memorables. “Árboles hombres” y “Réquiem de vivos y muertos”, de *En el otro costado*,

así como “Bosque mío de olmos con la nieve” y “Ser completo”, de *Una colina meridiana*, ejemplifican una dualidad poética dirigida a conocer líricamente el entorno en los textos primeros de cada libro, y el ansia por hallar realidades interiores, trascendentes, en los segundos poemas mencionados de cada caso.

Después de 1941, la manifestación de lo metafísico se extiende por los poemarios e inunda la poética misma. Jiménez ha sufrido cambios considerables que le han ayudado a asumir una realidad novedosa, acuciante, que demandaba otras líneas de expresión estética. Fue entonces que la poética del período americano encontró su propio derrotero. Y se definieron dos caminos fundamentales, trenzados uno con el otro: la poética tradicional revisitada a partir de las nuevas experiencias y una poética experimental basada en sus obras anteriores.

La primera tendencia se aprecia, entre varios títulos, en *Voces de mi copla*, publicado en 1945, y *Romances de Coral Gables*, publicado en 1948, luego integrado a *En el otro costado*. El segundo derrotero, la experimentación formal, está disperso en poemas específicos a lo largo de la etapa americana. Sus focos relevantes son los grandes textos de aquella época y posiblemente de toda la producción lírica de Jiménez: “Espacio”, escrito entre 1941 y 1954, de *En el otro costado*, y *Dios deseado y deseante. Animal de fondo*, libro redactado entre 1948 y 1952. Tanto el poema en prosa como el poemario se escribieron durante los mismos años, en los cuales el poeta tuvo un segundo encuentro con la vivencia poética en América.

Los 13 años en los cuales reconsideró la forma definitiva del poema “Espacio”, fue un tiempo de moverse de estado en estado de la Unión Americana, de universidad en universidad, desde Miami a Riverdale, ir y venir de Suramérica, reposar en Puerto Rico.

Es el momento culminante de la vejez humana y de la gloria poética, casi nunca armonizadas, que arrastró, a ratos dubitativo, a veces exultante, por los senderos de América. Esos caminos y lugares mortificaron su cuerpo y su psique, pero estremecimiento su sensibilidad para gestar otro Juan Ramón Jiménez en crecimiento, el autor de una poética que debe y se debe en forma, fondo y fundamento a las tierras del Nuevo Mundo.

Hasta aquí la poesía americana parece inseparable de una poética americana. El conflicto salta a la vista. Juan Ramón no dejó de ser un poeta exiliado que sufrió las amarguras del destierro. Nunca dejó de venerar a su Moguer y Andalucía, ni dejó de permanecer allí en cuanto patria que subsiste en la mente. En contraste, la incorporación de la poesía de Juan Ramón al espacio americano, su americanización, sucedió a la manera de quien dispone su voluntad al conocimiento de nuevos ámbitos y ambientes.

Parece la suya una escritura de emigrante, pero, en realidad, es la escritura de un viajero. *Lírica de una Atlántida* presenta los versos de un descubridor fabuloso en la poesía; una lírica que, se dijo antes, ocurre adentro y afuera del poeta, para graficarse en los márgenes de un poetizar en la trascendencia. Valga subrayar que la trascendencia juanramoniana tiene siempre una dimensión ética, no solo estética. Lo exterior y lo interior representan los espacios donde vaga el espíritu del poeta. Las tierras de hemisferio occidental subyugaron la conciencia poética en la medida que la conciencia tomaba posesión poética de los lugares y fenómenos.

Vitier estaba convencido, hacia 1956, de esa gran transformación artística. Sorprendido de que el cambio poético comprometía esencialmente la persona del anciano maestro de la lírica hispánica, venerado en muchos países: “América y el sufrimiento hicieron de usted otro poeta, ejemplo áureo de vitalidad creadora, continuador diferente de

su único destino” (162). No es posible comentar aquí la totalidad de las implicaciones de la afirmación. Su lucidez sobrepasa los objetivos del epígrafe, por lo que, tras señalar que las ideas de América, sufrimiento y vitalidad conciertan la comprensión de un nuevo estadio en la espiritualidad poética de Jiménez, quedará aplazada la realización de un comentario amplio en las conclusiones.

La poética que llegó a ser intelectual en España terminó siendo suficiente y plenamente metafísica, verdadera, en el lado opuesto del Atlántico. Sucedió a la medida del desarrollo de su intelectualización, en su búsqueda de la esencia de lo poético, cuando se superó a sí misma haciéndose filosófica. Este discurso, a su vez, llegó a ser, en tierras americanas, mayormente estadounidenses, una poesía ontológica. La constatación de que la obra del exilio acogió una poesía sobre el acto mismo de existir ofrece la principal evidencia de que, también, la poética de lo intelectual se convirtió en poética de lo metafísico. De igual modo, la poética metafísica juanramoniana tributa a una poética gnoseológica, un lirismo de experimentación y conocimiento, que podría subdividirse en facetas. En lo adelante serán abordadas la faceta propiamente metafísica u ontológica, la antropológica y la política, por brindar una mayor integración de los temas.

Entonces, habría que aceptar que los nombres poética metafísica y poética americana son intercambiables en el caso de Juan Ramón Jiménez. La plenitud del cambio sucedió en América, por el influjo de las circunstancias vividas en América, ocupado de su tránsito por América y enfrentando el conocimiento y la celebración de ser y estar en América. Así fue como el Andaluz Universal, que tan español se sentía, creó una poesía y una poética americanas cristalizadas en un discurso directo y libre, apasionado y certero conceptualmente.

### III.3.1- Poética metafísica

La argumentación sobre el despliegue metafísico en la poética juanramoniana aparece en sus escritos de las décadas del 40 y del 50. Por tanto, no es algo que los investigadores tengan que escudriñar. Más bien constituye un tópico que los críticos deberían sondear, si fuera posible, desde el interior y el exterior del discurso lírico juanramoniano, sin olvidar que Jiménez no era filósofo ni quería serlo. Esto significa que no bastan las herramientas previamente seleccionadas y diseñadas por el autor a partir de cómo quería ser valorado por la posteridad. Por otra parte, suele analizarse la técnica lírica del moguereno, su horizonte estético y poco más, pasando por alto la posibilidad de que la urdimbre poética que nos legó sea, al mismo tiempo, la obra gnoseológica de un pensador desde la poesía, fuera de los tópicos regularmente atendidos. Al menos, el intelectualismo creciente, la autoconciencia de su discurso, deberían servir de indicadores vocingleros.

Al atender una obra de tal complejidad, el análisis debería incorporar elementos del saber metafísico, si es cierto que ontología y metafísica no son aquí palabras con más resonancia que sustancia, o si cumplen funciones analógicas. De ser así, el razonamiento correspondiente incorporaría en algún punto o empezaría en los predios del pensar filosófico. Aristóteles, Hegel, Heidegger, Zambrano, pensadores que atendieron la relación entre filosofía y poesía tendrían bastante que aportar a una discusión sobre trascendencia, ontología y teología en la poesía y la poética de Juan Ramón Jiménez.

Al principio del Libro IV de la *Metafísica*, Aristóteles dicta lo que la posteridad utiliza como sentencia imperecedera: “Hay una ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es, y los atributos que, por sí mismo, le pertenecen (161). La definición de la ciencia que “se ocupa universalmente de los que es” indica en ese “lo que es” la existencia

del ente. De hecho, otras traducciones utilizan el concepto “ente” aunque no aparezca formalmente debido a la clarificación que introduce la diferenciación del ente (y los entes) y el ser o causa primera, fundamento, origen intuido de cuanto existe. La intención de establecer la pertinencia de un saber metafísico queda expuesta de inmediato: “De ahí que también nosotros hayamos de alcanzar las causas primeras de lo que es, en tanto que algo que es” (162). Nótese que la afirmación del ente permanece conectada a presencia inmanente del ser.

Las inquisiciones alrededor del ente y del ser, ya se ha dicho, pueden rastrearse con menor o mayor claridad a lo largo de la obra poética de Jiménez. Pero está fuera de discusión que los textos ontológicos por excelencia son el poema “Espacio” y el poemario *Dios deseado y deseante. Animal de fondo*. El derrotero común de esos textos, una de sus principales coincidencias, sería la articulación de una teología en cuanto manifestación de una metafísica alrededor de la divinidad, además de compartir las dos décadas finales de creatividad tras los dos grandes raptos poéticos que tuvo el autor en América.

En ambos escritos, las formas del discurso teológico no entregan reflexiones sobre la cuestión de Dios, pues instituyen una teología invertida que, lejos de ejercer una ciencia humana sobre lo divino, construye una hipóstasis de la divinización humana referida a la existencia de un ser trascendente en la poesía, o en la conciencia de la existencia esencial de la poesía. Sin embargo, ambos discursos lírico-ontológicos se diferencian debido a la perspectiva de una teología poético-dogmática en “Espacio” y de una teología poético-moral en *Dios deseado y deseante*, según se explicó en el epígrafe sobre teología del capítulo II.

Sin embargo, el orden poético, arduo en los dos casos, justificó encabezar los textos con sendas reflexiones que discuten sus construcciones respectivas. Esos prólogos todavía hoy son fuentes privilegiadas, de primera mano, de las intenciones y tensiones que se avizoran en los planteamientos líricos. Son discusiones estéticas en el mejor estilo juanramoniano. Y en su mayoría discurren sobre la esencia de la poesía, la conciencia del sujeto lírico, la inteligencia creadora. A través de los planteamientos teóricos que acompañan a los versos, se aprecia un pensar metafísico en el arte. Una aseveración de este orden establece en el prólogo de “Espacio”:

Si yo dijera que “había intentado” tal poema en esta “estrofa” estaría mintiendo. Yo no he “intentado” ni quiero intentar como “empresa” cosa parecida. Lo que esta escritura sea ha venido libre a mi conciencia poética y a mi expresión relativa, a su debido tiempo, como una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida, por esta creación singular. (*Lírica* 96)

Jiménez no está presentando al que muchos, como Aurora de Albornoz, consideran “la cumbre de la obra juanramoniana y de una de las cimas indiscutibles de la poesía de nuestro tiempo” (72). Al contrario, él está posicionándose en los alrededores del poema. Semejante decisión le ubica en una zona parecida a la que tiene al interior de sus versos. Hace un abandono inquietante del estatus de creador, se aparta de la autoría y, por tanto, confirma la supremacía del sujeto lírico. A un tiempo, le adjudica al poema un dinamismo que lo reduce, hasta cierto punto, a la posición de amanuense, porque, sorprendiéndole, “ha venido libre” como “respuesta formada”, “creación singular”. Una vez más, deja que

el sujeto lírico ocupe su lugar debido a que él nada “ha intentado”, ni pretende “empresa” alguna.

También puede pensarse que el poeta y el sujeto lírico comparten la “conciencia poética” y la responsabilidad de una “expresión relativa”. Y, sin saber a quién corresponde, al autor o al sujeto que habla desde la lírica, reconoce en el poema un acceso del “ansia mía de buena parte de mi vida”. Esta respuesta tan radical de abandonarse, vencido ante el fluir creador del sujeto-dios-conciencia, legitima la lógica del hacerse a un lado, de no obstaculizar el cumplimiento del acontecimiento creador. A entender, el poeta reconoce quién es y cuál es su lugar frente al desencadenamiento del acto poético al cual sirve y obedece. Una primera conclusión sobre la poética de Jiménez estampa la idea de saberse habitado por otro ser creador que vive en el texto, en el interior del poeta y en su conciencia. Del tipo de relación que el poeta establece con el otro u otra fuerza poética dependen, en certera medida, los derroteros de la obra lírica.

Igual se declara en *Dios deseado y deseante*, un libro dedicado a esa relación con el otro trascendente, cuando un dios victorioso, repentino sujeto poético, asciende desde el prólogo para revelarse durante todo el poemario como una entidad dios, un dios-ente, comprensible y “conseguido” gracias a la ejecutoria de un sujeto lírico que oscila entre el mismo dios-ente y un dios-ser, incognoscible. Y en dicha ambigüedad se descubre uno de esos misterios de la poesía, en su acepción de *poiesis* u obrar en clave de construcción de humanidad, creadora de civilización. Un nuevo elemento salta a la vista. La poesía juanramoniana busca algo más que belleza, busca la belleza esencial donde anidan la sabiduría, el bien y el ser realizado en plenitud.

Otra concepción de la metafísica, distinta, aunque no opuesta a la de Aristóteles, aparece en la *Obra en Marcha* juanramoniana tras el anonadamiento del autor que se produce en América a beneficio del sujeto. Aquejado por sus enfermedades psiquiátricas y físicas, transido de emoción e inquietud por las realidades del continente americano, un cuerpo enorme contenido por el oleaje del Océano Atlántico, la inteligencia creadora de Juan Ramón transformó, acorde con el motivo anterior expuesto en *Dios deseado y deseante*, el sujeto-ente en sujeto-ser. La rareza de esta doble condición del sujeto debe sumarse a los aspectos peculiares de la obra. En tanto, el sujeto lírico asume sin reservas su divinización, se inviste de una otredad (tópico recurrente de Jiménez), devela su conversión en sujeto con dos sustancias, dos naturalezas pletóricas de omnisciencia y sapiencia entremezcladas con una fruición que no escapa al lector. La divinización del sujeto lírico juanramoniano es el giro metafísico verdadero, suficiente, definitivo, de la poética juanramoniana.

La ganancia artística que produce dicha trascendencia ilumina el “trasfondo metafísico”, lo saca a la superficie del texto y a la luz de la conciencia. Constituye el acto poético de una metafísica que reconoce la belleza del ser humano, ente por excelencia, en cuanto insinúa, si no muestra, la presencia del ser. La hermenéutica adecuada para discernir la imprevista sutileza del proceso antes descrito radica, quizás únicamente, en la filosofía de Martin Heidegger.

Aunque no existe constancia de que Jiménez conociera la obra del gran filósofo alemán, uno de los más influyentes desde la primera mitad del siglo XX hasta hoy, se conocen algunas lecturas filosóficas del Juan Ramón: Shopenhauer, Pascal, Marco Aurelio, Nietzsche (Gicovate 195-199) y de otros filósofos europeos y españoles, según se

expuso en el capítulo II. La información indica el impacto del existencialismo en su formación. A la vez, estos referentes elucidarían las coincidencias entre el pensamiento poético del español y el pensamiento metafísico del germano. Tomando en cuenta, además, que los dos autores pertenecieron a una misma generación histórica, cabe considerar, al menos, la posibilidad de que tales coincidencias sean, en realidad, congruencias intelectuales. Entonces, tal vez, Jiménez podría explicar a Heidegger, y este arrojar claridades sobre la puesta en marcha de un lirismo ontológico.

Un periplo rapidísimo por la filosofía heideggeriana resulta esclarecedor. En su tratado de 1927, *Ser y tiempo*, el pensador lanza una crítica a la tradición metafísica que había acumulado discursos sobre los entes descuidando el problema del ser, “el concepto más universal de los conceptos” (*El ser y el tiempo* 12), que sostiene a los entes. Reconoce que el ser es inabordable sino es a través del ente: “El concepto de «ser» es indefinible. Es lo que se concluyó de su suprema universalidad” (*El ser* 13). No obstante, el ser constituye un “trascendental” desde la filosofía del Medioevo (*El ser* 12), y su “indefinibilidad” no es óbice para preguntarse al respecto, incluso: “no dispensa de reiterar la pregunta que interroga por su sentido, sino que intima justamente a ello” (*El ser* 13). Porque el ser sería, paradójicamente, el concepto más comprensible debido a que se presenta en cada acto de conocimiento o enunciado, “en todo conducirse relativamente a un ente, en todo conducirse relativamente a sí mismo, se hace uso del término «ser», el término es comprensible «sin más»” (*El ser* 13). Y la aparente contradicción tiene una respuesta sencilla e incómoda: “El ser es en todo caso el ser de un ente” (*El ser* 18). Algo así arrojó el poeta intentando dilucidar su confrontación del ser-poesía siendo el sujeto lírico, apenas, un ente-poeta viviendo la intimidad de una consumación necesaria:

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. (*Lírica* 265)

A partir de las definiciones básicas, se comprende mejor las conexiones de la metafísica de Heidegger con la lírica ontológica de Jiménez. En relación con la poesía de Jiménez, destacan por su utilidad, en la obra filosófica, el concepto de ser humano y la operatividad metafísica del lenguaje, en especial de la poesía. El hombre como ente recibió en *Ser y tiempo* el apelativo de “ser ahí” o “*dasein*”, —término alemán que muchos traductores no traducen por considerarlo un concepto filosófico—, que indica un ente que tiene conciencia de su ser y de su existencia: “... el ser ahí, lo llamamos existencia...” (*El ser* 22). También es consciente de estar atado a “la «*temporiedad*» del ser”, esto es, de “ser relativamente a la muerte” (*El ser* 259), un ser para la muerte pese a sus ventajas sobre otros entes: El «ser ahí» tiene, en suma, una múltiple preeminencia sobre todos los demás entes” (*El ser* 23). Jiménez correspondería con unos versos, también de *Dios deseado y deseante. Animal de fondo*, puestos a desafiar las limitaciones de un humano que subsiste en el destierro, vigoroso y frágil, con una existencia dependiente, relativa en la cercanía del alumbramiento y el fenecer:

Por ti,  
desierto mar del río de mi vida,  
hago tierra mi mar  
me gozo en ese mar (que yo decía  
que no era de mi tierra);

por ti mi fondo de animal de aire  
más igual y la imagen  
de mi devenir fiel a la belleza  
se va igualando más hacia mi fin,  
fundiendo el dinamismo con el éstasis. (*Lírica* 299-300)

Respecto a la cuestión del lenguaje, la contribución del filósofo alemán a la cultura del siglo XX fue gigantesca. Y su reflexión podría iluminar para siempre la obra lírica del poeta español. Dicha noción de lenguaje, vinculada al *dasein* y al ser, se encuentra en una conocidísima aseveración al comienzo de su *Carta sobre el humanismo*:

El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian. (16)

Advierte Heidegger que el ser ahí solo puede entrever al ser en los albores del lenguaje donde el pensar vale como una *techné* en cuanto consiste en un “procedimiento de la reflexión al servicio del hacer y fabricar” (*El ser* 17). De lo cual se inferiría que, sobre la preeminencia del ser ahí, se establece la preeminencia de los poetas y pensadores, entes privilegiados en la medida de que rondan el ser en sus trabajos. Por ejemplo, dice en el ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía* que la poesía “es la instauración del ser con la palabra” (*El ser* 137). Palabras mayores en el razonamiento de un pensador que trató de explicar lo inexplicable y, sin embargo, apreció a los poetas pues lo que dicen, en cuanto discurso lírico, “es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en

sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser” (*Arte y poesía* 138).

En los versos de Jiménez la poesía como instauración del ser se aprecia en su aparente desorden. Los versos admiten una redacción que disloca el orden gramatical procurando expresar al otro que puja por manifestarse desde la conciencia del poeta. Lo otro manifiesto en la lírica del exilio es una de las huellas indiscutibles de un pensar poético-metafísico. Desorden sin caos, en realidad la extrañeza de la composición consiste en la aparición de un orden desconocido que se va revelando en el transcurso de la lectura como instauración de un ser por conocer: “¡Qué infancia universal, / qué yo de dios de todo el mundo en este niño! (*Lírica* 321).

Acuden al concierto de la experiencia metafísica, que a veces se confunde con una experiencia religiosa inexistente, un montón de neologismos, figuras retóricas y, especialmente, las contorciones de un lenguaje abierto a la manifestación irresistible, terrible, del ser anhelado por el ente. En palabras de Heidegger el asunto rezuma nitidez: “Liberar al lenguaje de la gramática para ganar un orden esencial más originario es algo reservado al pensar y poetizar.” (*Carta* 16-17). Pues Jiménez retuerce el lenguaje y el vocabulario como no lo había hecho antes. Para esta estrategia de escritura alucinada, tratando de expresar lo inexpresable de una vivencia personal en la poesía, tuvo la ayuda de su amadísimo San Juan de la Cruz, cuyos ecos se sienten al fondo de cada verso del curioso poema “Riomardesierto”:

Y el ultracielo estaba aquí  
con esta tierra, la ultratierra  
este ultramar con este mar;

y aquí, en este ultramar, mi hombre encontró  
norte y sur, su conciencia plenitente,  
porque esta le faltaba. (*Lírica* 302)

La formación de lo ontológico, que utiliza el misticismo, por tanto, se vale de la religiosidad para construir un discurso alrededor de la trascendencia, carece, en verdad, de sentido religioso a partir de la teología atea de Juan Ramón. Por lo tanto, el misticismo juanramoniano es un mecanismo expresivo, una representación metafórica, un recurso heredado de la poesía del Siglo Oro en la cual el poeta forjó su lira y luego le sirvió para expresar algo por otra vía inexpresable. Su intención es lograr una poetización como búsqueda de lo esencial que sea un pensar alrededor de un proceso espiritual que tuvo a su conciencia, a la belleza y a la poesía como entidades divinas. El sujeto poético tuvo urgencia de ese ir desde la otredad hasta la univocidad, y de esta a una totalidad deseada, intuida, al menos, desde la década del 20.

A estas exploraciones poéticas el autor consagró su vida. Su sacrificio tuvo la pretensión de encontrar algo perdido que María Zambrano fijó en *Filosofía y poesía*: “La poesía quiere la libertad para volver atrás, para reintegrarse al seno de donde saliera” (97). Consuela saber que el sujeto lírico alcanzó la meta de religarse a un origen sagrado, que encontró la esencia del ser-dios deseado, aunque sea posible que, de inmediato, el poeta se diera cuenta que este era otra entidad deseante. Zambrano pensó en la posibilidad de que la metafísica moderna no colme las expectativas e idolatrías contemporáneas. Y aparezca el hombre, “que esa metafísica diseña, un tanto vacío, un tanto deshumanizado, o, tal vez, desdivinizado a fuerza de querer divinizarse” (95). O, a lo mejor, al poeta le gratificó el hallazgo poético del sujeto, pero el agravamiento definitivo de la salud de su esposa causó

que el torrente creativo de principios de la década de los 50 en San Juan, Puerto Rico, se detuviera bruscamente en 1954 cuando dejó de escribir.

De todas formas, quedaron guardados en los textos los detonadores de su conversión metafísica, de los encuentros extraordinarios que experimentó: el arribo al país de refugio al perder el país de nacimiento (“He llegado a una tierra de llegada” *Lírica* 297), y los encontronazos con la poesía en las tierras de Florida y en el Océano que une a Nueva York con Buenos Aires, ciudad entrañable a la que acudió con lozana ilusión de un joven-dios-anciano-venerable, y donde tuvo meses de ensueño y felicidad:

Me esperaban los tuyos, deseado dios;  
me esperaban los míos  
que en mi anhelar de tantos años tuyos,  
me esperaron contigo,  
conmigo te esperaron. (*Lírica* 297)

En resumen, la poesía juanramoniana escrita en América acarrea posicionamientos metafísicos que atañen al pensamiento y al estilo de las obras. Las categorías de espacio, tiempo, ente y ser se mezclaron con pronunciamientos de la estrategia teológica que adoptó las formas de la comunicación mística. El producto es un poema ontológico que conllevó la dislocación de las categorías filosóficas y de la técnica poética donde coexisten versos libres y prosa rítmica cargados de belleza y de una conceptualización de una experiencia trascendental y del proceso creativo. Al fondo, permanece la imagen de un sujeto que, después de trabajar sobre sí mismo y en la depuración de su escritura, encuentra el tesoro durante tantos años buscado, realiza una obra sublime de ética y estética: “El todo eterno que es el todo interno” (*Lírica* 298).

La poética metafísica adquiere misterio y esplendor en *Dios deseado y deseante*. *Animal de fondo*. Ninguna obra de Jiménez supera en coherencia ontológica y la fascinación antropológica a este poemario. Y no se ha descubierto una dimensión artística superior al hallazgo humanista del dios de la conciencia y la creatividad poética, donde el *dasein* encuentra la plenitud de lo ente en el ser-dios-poesía-belleza. Por ende, si, como defiende una parte significativa de la crítica, “Espacio” es la culminación de la lírica juanramoniana, este estudio se une a ensayistas como Juan Carlos Rodríguez que consideran que *Dios deseado y deseante* es algo más: la cumbre de toda la obra poética juanramoniana.

### III.3.2- Poética antropológica

Lejos de hacer una interpretación antropológica de la poética o la poesía de Jiménez, el epígrafe propone una comprensión del funcionamiento de la lírica de Jiménez como artefacto antropológico. Su obra demostraría que la poesía, un poema, es un instrumento de preservación de la humanidad. Son las distintas huellas de su estado meditabundo, errante, angustiado exaltado, dolido y espiritualmente empoderado, preguntas certeras acerca de su cosmovisión y de la visión que el autor tiene de sí mismo y de lo humano. Su lírica, marcada por el esencialismo discursivo de la música y la poesía, artes en estrecha vinculación, dejan ver de manera arquetípica un desarrollo social y humano, un enjambre de pasiones y aspiraciones que remiten a su psique enrevesada y a otros delirios de la especie. Entiéndase que no solo de Juan Ramón ha logrado una dimensión antropológica de la poética, de hecho, él hereda corrientes literarias de renombrado prestigio, pero sí es de los creadores que configuró niveles extraordinarios de elaboración artística en flagrante desafío de la lógica común, de acuerdo con Juliá:

La creación poética se da en Jiménez como una fuerza misteriosa que le empuja a sentir lo que está vedado a la razón. El poeta se considera descubridor de misterios a los que dar forma con la sensibilidad de la inteligencia. (*El universo* 120)

La perplejidad que desata la poesía de Jiménez tiene que ver el misterio de la creación humana y con las sutilezas de la inteligencia creadora, capaz de articular una coherencia que no depende únicamente de operaciones racionales, lo cual deslumbraba a Lezama Lima en *La introducción a los vasos órficos*: “Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica” (163). Al menos, esta declaración del ensayo “A partir de la poesía” se verifica en el caso de Jiménez, uno de los grandes escritores de la lengua castellana. Su obra descubre hasta qué punto elementos comunes al género lírico como el ritmo, la eufonía, la rima, otros recursos fonológicos, son eficaces en la transmisión de su pensamiento enjundioso y original, por auténtico, no solo efectos y sensaciones.

Pero pensamiento juanramoniano, que no quiere decir ideología ni propia filosofía, se desgrana a favor del lector. Lo increpa, lo conmueve mientras suele ocurrir un encontronazo sembrado de meandros estructurales y discursivos. El lector tiene que solventarlos que es una forma de ir atando cabos hasta obtener un tejido en el cual sumergirse. Es la profundización humana en el texto de que hablaba Émile Zola: “Parece haber tomado la novela para demostrar el poder del método, la fuerza de lo verdadero, la novedad inextinguible de los documentos humanos” (153). El autor francés propugnó en aquel ensayo sobre “El Naturalismo en el teatro” la novedad del movimiento de vanguardia

que impulsaba y la aplicación de un procedimiento también novedoso para crear y entender su estética devota del saber científico.

La determinación hipotética de un documento de humanidad inauguró un proceso *sui generis* de recepción estética. De acuerdo con la metodología de Zola, por ejemplo, una vez comprendida, no entendida, la poesía meticulosa de Jiménez, se suscita un procedimiento de adentramiento, de intimación con la factura poética, que permitiría al lector unirse a la faena creativa convirtiéndose en coautor del discurso y de su pensamiento. El lector se convertiría en un poeta de la recepción estética. Y todo lo anterior sería posible a partir de la contemplación operativa de un documento en lo profundo de la obra que el autor, de alguna manera, cifró, dejó inacabado.

El co-protagonismo del lector juanramoniano en el acabamiento de la obra se debe a la recolección de informaciones abandonadas intencionalmente en el texto. La integración de esos fragmentos de un discurso podría ser un juego previsible o la solución de un enigma, un ejercicio distendido u horadar en un material resistente. En cualquier caso, la reunión de los factores arrojaría un producto. Los puntos, sin importar su número, encontrarían una zona de reunión que sería un punto de entrada a la dimensión misteriosa e inexplicable del texto, a la cual se accede mediante el gusto de la contemplación y sus previsiones, que Ernst Cassirer ha reconocido: “El placer es un dato inmediato de nuestra experiencia, pero al ser considerado como un principio psicológico, su sentido se hace vago y ambiguo en extremo” (354-355).

A esa área de acceso, punto colegido, irradiante, podríamos llamarle *datum*. La palabra nada tiene que ver con la poesía ni con la lírica. Es un concepto geodésico y cartográfico para conocer y medir la superficie de la Tierra. Inspirado en el prestigio de la

cartografía, cuando hoy se utiliza en disciplinas tan alejadas de su área científica como la sociedad, la espiritualidad, la cultura y las artes, parece pertinente identificar con una categoría científica un fenómeno estético, subjetivo.

Walter Zúñiga aporta una definición: “Para definir un Datum se requiere un elipsoide, un origen y una forma de alinear el elipsoide con el geoide en el origen” (39). Un manual de cartografía del Instituto Nacional de Recursos naturales de Perú ofrece una definición reducida: “Los Datum son puntos de coincidencia del Geoide con el Elipsoide” (8). Y de acuerdo con el *Dictionary GIS of Terminology*, geoide es “the exact figure of the earth considered as a mean as level extended continuously through the continents” (41), y elipsoide aplica “[w]hen used to represent the earth, an oblate ellipsoid of revolution, made by rotating an ellipse about its minor axis” (34). Por lo tanto, el concepto central queda develado: “In the most sense, any set of numeric or geometric constants from which other quantities, such as coordinate systems, can be defined” (25).

La importancia del *datum* en el estudio de la poesía de Jiménez tiende a ser imprescindible en la comprensión de una poética metafísica y de una consistencia espiritual. Primero, en cuanto punto de entrada en contacto con la sensibilidad creadora del autor y su poetizar. Segundo, brinda una herramienta para la concientización de un proceso de recepción que, si bien podría ocurrir espontáneamente, carece de hitos y abunda en zonas de indeterminación. Tercero, incluso aceptado que la ambigüedad es parte sustancial del recorrido poético, concientizar la presencia del *datum* aumenta el placer estético y gnoseológico que, en el caso de Jiménez no podría dejar fuera de la interpretación de la sobreabundancia del pensamiento juanramoniano, como suele hacerse. Cuarto, una consecuencia de lo anterior, evita tener siempre que recurrir a los recursos, marcas e

interpretaciones con las que le propio Juan Ramón empaquetó sus obras pretendiendo controlar su canon y la exégesis correspondiente en la posteridad, que es nuestra época. Y, quinto, facilita el adentramiento en una poesía exquisita que emanó desde las entrañas del poeta y ahora pretende que quien se le acerque, “la inmensa minoría”, haga el recorrido contrario, por placer, desde la interioridad personal de cada lector-poeta.

La presencia del *datum* estaría determinada por la construcción del texto que, a su vez, presupone un posicionamiento de la condición humana a través del sujeto poético. El *datum*, percibido en cuanto descentramiento y otredad, es reconocido en la recepción de la obra cuando el lector asume su condición de co-creador en el hecho artístico. La previa identificación del texto como un documento de humanidad, ubica el *datum* en un punto o conjunto de puntos, aspectos, planteamientos, interpretados en términos de cierta condición humana con la cual el lector se identifica, y cuya reconstrucción manifiesta una potencia escondida en la obra.

Modélicas en este sentido, la poética y la poesía de Jiménez ofrecen varias instancias de tal fenómeno exegético que parece tan personal que cada individuo encontraría una lectura diferente e igual especificidad en la recuperación del *datum*. Es debido a ello que la lectura que Ezra Pound debió hacer del libro *Animal de fondo*, que fue el primer título de *Dios deseado y deseante*. Jiménez le envió el libro a su encierro, mitad sanatorio, mitad cárcel donde cumplía una condena de 12 años por traición al país y propaganda fascista. Juan Ramón, compulsado por la admiración al escritor, dejó constancia escrita de su interés hacia las circunstancias en las que estaba quien vivía la poesía con el mismo fervor que él (*Guerra* 483). Tiempo después, el poeta estadounidense mostró simbólicamente el mismo acompañamiento felicitando al

escritor español por el otorgamiento del Premio Nobel y al citar a Jiménez en uno de sus versos. Tal vez hizo la mención después de aprovechar en extremo los siguientes versos de “Soy animal de fondo”, el poema cenital del Moguereño antes citado:

En el fondo de aire» (dije) «estoy»,  
(dije) «soy animal de fondo de aire» (sobre tierra),  
ahora sobre mar; pasado como el aire, por un sol  
que es carbón allá arriba, mí fuera y me ilumina  
con su carbón el ámbito segundo destinado. (*Lírica* 292)

El escritor nacido en Idaho y fallecido en Venecia parecía dialogar con Jiménez en el “Canto XC” de su majestuosa obra *The Cantos*:

And they take lights now down to the water  
the lamps float from the rowers  
the sea's claw drawing them outward  
"De fondo" said Juan Ramon,  
like a mermaid, upward,  
but the light perpendicular, upward  
and to Castalia,  
water jets from the rock  
and in the flat pool as Arethusa's  
a hush in papyri. (Pound 607)

Las referencias al mar, la sirena, la ninfa Aretusa, a la fuente Castalia y a las musas son algo más que expresiones de admiración a un poeta que, a la vez, admiraba su escritura amplia y enjundiosa. Pound pudo haber identificado uno de los momentos en el

cual la poesía de Jiménez tocó una cúspide de belleza e inteligencia. Posiblemente se encontró allí con la sensibilidad del poeta andaluz, diferente de la suya, aunque mucho menor que las diferencias políticas entre el escritor republicano de izquierdas y el defensor del fascismo italiano. Pero ambos tuvieron afinidad en ese registro donde la Antigüedad, la mitología clásica, el mundo bucólico, la mezcla cultural de occidente y oriente, la metafísica y la crítica a la Modernidad se funden. Debieron haber encontrado un fondo común en la actitud hacia la poesía como expresión de una esencia olvidada, que pudo permitirles reencontrar un sentido trascendente a la existencia, al menos durante ese instante de escritura y lectura.

La identificación de un documento de humanidad y la ubicación del *datum* prueban la potencia escondida en la poética de Jiménez. Así también, el resto de las dimensiones que subsisten dentro de este ideal de la poesía, muchas más que las que aquí pueden apuntarse, tienen en el plano antropológico su centro de imantación y proyección. Después, solo falta comentar la dimensión política debido a que, como acaba de demostrarse, la naturaleza social del ser humano impide una verdadera aproximación antropológica al margen de la cosa pública.

### III.3.3 Poética política

La dimensión política de la poética juanramoniana ha llegado a ser la zona más intrincada. Juan Ramón abominaba de la politización de la poesía que es uno de los resortes artísticos del siglo XX. Él pensaba que el poeta, como el chamán en los orígenes de la civilización, realizaba la función más necesaria y ejemplar, y la poesía debía mantenerse fuera de la influencia de las ideologías políticas y de cualquier otra bandería humana. Ya se ha descrito su poética, habitada por pensamientos elevado y principios trascendentes.

Pero, Juan Ramón vivió una época de grandes conflictos ideológicos, de gigantescas ambiciones que ocasionaron crímenes varios y holocaustos. Él tampoco fue una criatura despegada de su entorno y desinteresado por la vida pública, pese a su carácter muchas veces hosco y retraído.

En el ensayo “Unidad libre” descubre su definición de lo político: “Política entiendo que es administración material, total e ideal” (*Conferencia I 17*). A continuación, lanza un consejo, que ha de leerse entre líneas y como uno de sus grandes elogios al comparar una actividad social con la poesía, que para Jiménez era la máxima realización humana: “Y a la política se debe ir, por lo tanto, con vocación auténtica, como a la poesía, administración total y ejemplo de todas las otras actividades morales superiores” (17). Reclama su independencia, acorde a su trabajo poético tomando distancia de las diversas posiciones: Izquierdos, derechos y medios, grupos y más grupo, nombres y más nombre, jeroglíficos, etiquetas y estandartes que ya nadie sabe lo que significan y que en realidad no significan quizá nada. (*Conferencia I 49*)

Los aspectos políticos de su poética rara vez se encuentran en el plano temático de la escritura. Sus posicionamientos políticos, preocupado por los problemas sociales y culturales, adoptaron formas, estilos y estructuras, elementos compositivos alejados de la retórica. En ocasiones, la discusión de temas literarios dio paso a la discusión política desde lugares no partidistas y con perspectivas tremendamente personales.

El texto representativo donde Jiménez se entregó a la tematización de lo político no es lírico sino ensayístico. Sucedió en la conferencia “El trabajo gustoso” que impartió en Puerto Rico y Miami a poco tiempo del arribo. Ese mismo texto fue leído por un amigo en el Madrid convulso de 1936, semanas antes de abandonar España, en una presentación

pública a la cual el poeta no se presentó. El título original, que tuvo en aquella fecha, fue “Poética política”.

Esa obra ha llegado a la actualidad, revisada y arreglada como era su costumbre, puede leerse en la forma que se leen los tratados de doctrina: una pieza, en este caso asistemática, del pensamiento juanramoniano sobre la política. Y lo primero que se encuentra es la penetración en tema de la poesía haciendo una diatriba contra la poesía social que él denostaba con énfasis:

Al pensar en la poesía como paz corriente humana, no estoy pensando en esa literatura, torpe y feamente llamada “poesía social”, que tiene no sé qué oficiosa actividad docente, sino como con la misma paz, en la poesía visible, diaria, libre, la poesía de nuestra vida entera, poesía directa, la verdadera poesía, sin otra aplicación que la de su propia esencia y existencia . . . .

*(Conferencia I 26-27)*

A propósito de la crítica a esa tendencia poética, el andaluz menciona a Neruda en tono igual de cuestionador. Hizo fama el rechazo de Jiménez a la obra del poeta chileno, sobre todo la que atraviesa temas políticos y de la vida diaria. Su defensa apasionada de “la verdadera poesía” que opuso a la poesía social es, a un tiempo, una declaración política y una disertación estética. Al respecto la conclusión es que la poesía, la que él valoraba, es “el fin de la vida, de cualquier modo que la vida se considere. . .” (27).

Tras la declaración de principios, el poeta avanza en su doble disertación sobre la naturaleza de la poesía con argumentos que ya se han comentado en este capítulo, y acerca de sus opiniones sobre lo político en estrecha relación con la poesía, de acuerdo con su

concepción. En cuanto al segundo derrotero, el autor pondera una política que pueda acompañar a su poesía esencial y trascendente.

Discute con su comprensión del comunismo, al que separa de las concreciones históricas, elabora su idea sobre lo que es dicha corriente política e invoca otros pensamientos acerca de lo que el poeta considera que esa ideología debe ser. E incluso, fabula con un Estado proclive a la poesía como el Platón creyó en un gobierno de filósofos. Recupera de la poesía una solución para la sana acción pública porque: “la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia. . .” (147).

Más aún, el poeta está convencido que esta debe ser el modelo para el resto de las actividades humanas. Le llama “trabajo gustoso”, al esfuerzo ejecutado con una actitud poética. Y, si hubiera un gran partido político, piensa, debe ser uno fundado en la poesía: “Y este partido no sería parte, porque en él cabríamos todos, sería el “verdadero estado único”, estado de verdadera gracia, de verdadera gloria” (*Conferencia I* 49). El Estado juanramoniano podría estudiarse al nivel del resto del pensamiento utópico occidental, incluyendo a San Agustín, a Tomasso Campanella, a Santo Tomás Moro y tantos autores que continuaron esta tradición.

La política poética, en su confusión y lucidez, se comprende sin dificultades: “Trabajo gustoso, respeto al trabajo gustoso, grado sumo de la vida” (*Conferencia I* 51). La poética política no solo está en su obra en prosa sino en su lírica. Y solo será desenterrada a través del examen de los textos no poéticos en conjunción con el lirismo político encarnado en las relaciones del autor, el sujeto lírico y el lector. El poeta que, siendo un republicano convencido, no se sometió a ninguna ideología. Lo que sí hizo fue

infiltrar en sus versos una visión implícita de la sociedad y de los hombres que forman, deforman y reforman las sociedades en que viven.

Por último, la crítica debería reconocer que el aspecto político más relevante de su poética está en el interior de sus versos. La visión del autor sobre los asuntos de las relaciones sociales, el gobierno de las comunidades, las cuestiones legales y, en general, la organización de la sociedad política aguarda en la composición poética y sus propias reglamentaciones, aquellas que regulan la relación del autor con el lector, e inclinan hacia el sentido lúdico antes señalado en su poesía más experimental. Poemas como “Espacio”, ubicado en el centro de *En el otro costado*, llevan inscrita una poética política a lo largo de su belleza y de su complejidad; una inscripción que llega a ser elocuente y transgresiva más allá de lo artístico si se analiza, no desde el punto de vista ideológico o técnico, sino desde un amplio punto vista estético que siempre acogerá una dimensión ética. En tal sentido “Espacio” y varios poemas de *De ríos que se van*, por ejemplo, albergan un sentido renovación formal, conceptual y social.

Habría que entender que la posición del receptor de poesía, convocado a ser otro poeta en el proceso interpretativo, es tan poco ingenua como la del escritor. Si el primero puebla un discurso artístico con signos, metáforas y símbolos, el segundo tiene que reconocer que el texto una plataforma de encuentro mediante las emociones, el razonamiento y la voluntad, con repercusiones psicológicas y sociales de mayor o menor alcance. Debido a su rigurosa composición *Lírica de una Atlántida*, de principio a fin, ejemplifica la celebración de ese encuentro que ha ocurrido siempre, pero se vuelve nítido en los períodos de cambios formales.

Charles Bernstein comprendió el fenómeno de integración de lo estético y lo político. Su explicación del proceso apunta a la estrecha relación entre las convenciones y la política: “Conventions are made to be broken in that they are provisional rather than absolute, temporal rather than eternal” (253). Lo cual le llevó a distinguir lo que es político dentro del discurso o antes del discurso: “As we consider the conventions of writing, we are entering into the politics of language” (253). Del mismo modo que el lenguaje, en cuanto mecanismo social altamente sofisticado, posee un estamento político que heredará el discurso que de ese sistema de signos provenga. Por lo tanto, Bernstein pensó los cambios estilísticos y estéticos en estrecho vínculo con lo político “[b]y insisting that stylistic innovations be recognized not only as alternative aesthetic conventions but also as alternative social formations” (242). De lo cual se desprende una primera conclusión: “For every aspect of writing reflects its society’s politics and aesthetics; indeed the aesthetic and the political make an inseparable *poetics*” (243). Y la otra conclusión se adentra en la dimensión social de lo estético pues el receptor de la obra es también un ente social:

Poetry can bring to awareness questions of authority and conventionality, not to overthrow them, as in a certain reading of destructive intent, but to reconfigure: a necessary defiguration as prerequisite for refiguration, for the regeneration of the ability to figure — count — think figuratively, tropically. That poetry of which I speak is multidirectional and multivectoral; for while some vectors are undermining others just keep on mining. (243)

Pocas obras líricas pueden exhibir la riqueza multidireccional y los múltiples vectores de la poesía de Jiménez. Los libros del exilio, en específico, trazan senderos

asertivos e inciertos dentro de las necesidades expresivas de un escritor que sufría largos períodos de depresión e incapacidad para escribir, y vibrantes recuperaciones de la creatividad y la disposición para el trabajo. O que políticamente se orientaba a la izquierda en su época, pero su cosmovisión le impedía ser un revolucionario o un político radical como algunos de sus contemporáneos. Juan Ramón fue solo radical en la poesía, y allí codificó sus posicionamientos sociales a favor de un orden ligado al bien público, las libertades personales y la belleza.

## CONCLUSIONES

En este punto concluye una etapa de la investigación, pero no la investigación misma. El cierre completo no ocurrirá hasta que concluya el examen de los textos desde una perspectiva ideológica, quizá, filosófica, una mirada más allá de la obra de lírica. Esa perspectiva, aunque trabajada por algunos autores, es la menos abordada cuando se analiza la obra en cuestión, y, por ello, la presente investigación ha intentado, al menos, presentarla desde un punto de vista coherente con los postulados de la disertación. Pues el autor estudiado no pretendió ser pensador ni filósofo. Fue, quizá, lo primero en modo poético, obligado por las batallas ideológicas, culturales y artísticas de su época; las cuales, por otra parte, no desaparecieron después de la Segunda Guerra Mundial.

La tesis ha terminado siendo una valoración integral de la obra americana de Juan Ramón Jiménez, otra carencia en los estudios de su poesía. Partiendo de la revisión de un canon literario, la investigación derivó en una exégesis de esa producción específica y, por ende, se convirtió mayoritariamente en un ensayo de interpretación. Además, el ejercicio hermenéutico estuvo obligado a desarrollar una perspectiva donde cupiera toda la obra y fueran contrastadas varias interpretaciones. Pero, se evitó el precepto apuntado por Díez-Canedo cuando se aludió a un Juan Ramón Jiménez “crítico de sí mismo” (75). Esto también quedó estampado en una entusiasta afirmación de Palau de Nemes: “No hay mejor conocedor de la obra juanramoniana que el propio Juan Ramón” (*Vida y obra* 311). El enfoque de la tesis procuró, en la medida de lo posible, tomar rumbos propios también cuando se abordó el intimismo, la figura del yo y el dinamismo épico del sujeto lírico.

La principal contribución del estudio consistió en ofrecer una mirada de conjunto a la poesía americana, indicando un determinado vacío en la crítica que ha atendido estos

asuntos y sugerir posibles áreas de investigación. A partir del análisis general fueron hallados algunos elementos e ideas nucleares. Cada una de ellas podría tener su propio desarrollo en próximos acercamientos.

Una primera conclusión, basada en que la poesía americana fue la cumbre de la obra de Juan Ramón Jiménez, advierte que los textos concebidos en el hemisferio occidental son piezas fronterizas con una doble pertenencia. Pertenecen a la literatura española por la nacionalidad de su autor, y pertenecen a la literatura hispanoamericana por sus influencias, temas, desarrollos y perspectivas. Sin embargo, el autor, en textos ensayísticos manifestó su mirada de extranjero sobre las realidades americanas. En este punto cabe afirmar que Jiménez, respecto a los Estados Unidos, es un antecedente de la actual literatura en español de la Unión Americana, un fenómeno sobre el que habrá que insistir en los adelante.

Una segunda conclusión señala la naturaleza del lirismo juanramoniano en las Américas como una poesía ontológica. Más allá de la perspectiva metafísica que se remonta *Diario de un poeta recién casado*, la obra americana se entrega a un abordaje poético de cuestiones ontológicas. Lejos de un discurso categorial o sistémico, la contribución del poeta fue colocar al ser humano en el centro de la cuestión, y haberlo hecho alrededor de un yo único y múltiple: la voz del sujeto poético, en representación del autor, dentro de un discurso antropológico y metafísico al mismo tiempo. En síntesis, varios de sus textos pueden analizarse como poemas ontológicos sobre la condición del humano-ente, próximos a las preocupaciones de la ontología del siglo XX como sucede en la filosofía heideggeriana

La tercera conclusión apunta a la estética juanramoniana durante los años del exilio. Su poesía logró articular todos los derroteros estéticos que había recorrido antes, a veces

incorporándolos, en otras ocasiones discutiendo con ellos hasta forjar una especie de poética cumbre de la Modernidad colocada a las puertas de la Posmodernidad, gracias a una poesía fragmentada, plural e inmersa en las dinámicas complejas de un yo también fragmentado.

En última instancia, las conclusiones del estudio permiten asegurar que los aportes de Jiménez se encuentran en la poesía y en la poética. Y que esas contribuciones fijan la proyección en cadena de otras obras líricas, otros estilos, otras hornadas de escritores, movimientos poéticos y culturales. Esto indica que cohabitan muchas poéticas e ideas artísticas dentro de la poética juanramoniana, diversas formas de ejercer la poesía dentro de la unidad personal y esencial de su escritura.

Tal expansión, de la cual Juan Ramón fue causa pero no responsable, se adentra en los ambientes sociales de varios países hispanoamericanos, y, en ocasiones, ha recibido el nombre “juanramonismo” (Díez-Canedo 99). O, al menos, así se le ha llamado a la influencia directa de la obra de Jiménez sobre la escritura de ciertos autores. Empero, el fenómeno cultural al cual aquí se alude indica, en principio, un movimiento literario-cultural de mayor envergadura, fundamentalmente desarrollado en Hispanoamérica, surgido en los años 30, y cuyas repercusiones llegan hasta hoy. Según fue señalado en el capítulo II, este asunto merece un estudio detallado. Sin embargo, en una percepción más amplia del fenómeno, el Juanramonismo es otro puente privilegiado entre los países de habla castellana, e incluye a los lectores, críticos e investigadores que frecuentan la “Obra en Marcha” atlántica del gran poeta español.

Desde este enfoque, *Lírica de una Atlántida* entona el canto de un continente perdido y rescatado por el mito. Es la evocación e invocación de un territorio común,

legendario, entre las costas del Océano Atlántico, al cual pertenecerían pueblos distintos. El reencuentro de Jiménez con América tuvo la impronta de una recuperación que matizó los sufrimientos del exilio. Por eso pudo Jiménez intentar una re-creación poética de las Américas en lengua castellana sabiendo que su universo, en realidad, era el de la poesía que, una y otra vez, ascendía del fondo del mar. Y en aquella etapa al final de su vida, la lírica adquirió, para él y la posteridad, todo su sentido, belleza y trascendencia.

Igualmente, queda claro que la figura del Moguereño representa otro paradigma donde España y América encuentran un legado único. Avanzado ya el siglo XXI, tras décadas de extrema cercanía y de confusión, cuando vemos con nitidez sucesos de los siglos XIX, XX y otros eventos finiseculares que hasta hace poco no podían valorarse con suficiente serenidad ni justicia histórica, se aprecia mejor la figura del Andaluz Universal. Y se comprende hasta qué punto fue heredero, creador y promotor de tradiciones. Por eso, contemplamos con admiración a Juan Ramón Jiménez Mantecón, un clásico mundial todavía discutido, que puede considerarse el poeta hispano más relevante del siglo XX y uno de los autores imprescindibles de la literatura hispánica.

## OBRAS CITADAS

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Albornoz, Aurora de. “Estudio de la obra. Espacio: Culminación, recapitulación y crítica de la obra”. *Espacio*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Aurora de Albornoz. Editora Nacional, 1982
- . “Estudio preliminar”. *Nueva antología*, de Juan Ramón Jiménez. Ediciones Península, 1973.
- . *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Aurora de Albornoz. Taurus Ediciones, 1980.
- Alda Tesán, Jesús-Manel. “Introducción”. *Poesía*. Decimoséptima edición. Ediciones Cátedra, 1995.
- Alegre Heitzmann, Alfonso. “Introducción” y “Notas”. *Lírica de una Atlántida*, Edición de Alfonso Heitzmann Alegre, Galaxia Gutenberg, 1999.
- . “*Lírica de una Atlántida*: la plenitud poética de Juan Ramón Jiménez”. Centro Virtual Cervantes.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/jrj/acerca/alegre\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/jrj/acerca/alegre_01.htm). Consultado el 16 de marzo de 2022.
- Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Ediciones Cátedra, 1988.
- Anónimo. *Relatos de un peregrino ruso*. Décima edición. Buena prensa, 2015.
- Aristóteles. *Metafísica*. 2da reimpresión, Editorial Gredos, 1994.
- . *Poética*. 3ra edición, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.
- Azam, Gilbert. *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Editora Nacional, 1983.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Tercera edición, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Baquero, Gastón. *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*. Fierro Editores, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Séptima edición, Editorial Porrúa, 1995.
- Bernstein, Charles. “Comedy and the Poetics of Political Form”. *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. Edición de Charles Bernstein, Roof Books, 2008.

- Beuchot, Mauricio. *Belleza y analogía. Una introducción a la estética*. 1ra edición. Ediciones Paulinas, 2012.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Monte Ávila Editores, 1990.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- Blasco, Javier. “Biografía”. *Juan Ramón Jiménez. Album*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009.
- . “Introducción”. *Antología poética*. Ediciones Cátedra, 1995.
- Bloom, Harold. *The Art of Reading Poetry*. HarperCollings Publishers, 2005.
- Bueno, Gustavo. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. 2da edición, Pentalfa Ediciones, 1996.
- Bremond, Henri. *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Argos, 1947.
- Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Cuarta edición, Editorial Ariel, 1976.
- Campbell, Mary B. *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*. E-book ed., Cornell UP, 1991.
- . “Travel Writings and its Theory”. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Edición de Peter Hulme y Tim Youngs, Cambridge UP, 2002.
- Campoamor González, Antonio. *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*. Ediciones Sedmay, 1976.
- Camprubí, Zenobia. *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*. Alianza Editorial, 2006.
- Clarke, Robert. “Toward a Genealogy of Postcolonial Travel Writing: An Introduction”. *The Cambridge Companion to Postcolonial travel writing*. Ebook ed., Cambridge UP, 2018.
- Codoñer Nácher, Adela. *Creación lírica y cancionero amoroso. Una lectura de los Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*. Ebook ed., Universitat de València, 2016.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Editorial Gredos, 1974.
- Cuevas García, Cristóbal, editor. *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha: Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15, 16 de noviembre de 1990*. Editorial Anthropos, 1991.

- De Pablos, Basilio. *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Editorial Gredos, 1965.
- De Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Editorial Gredos, 1975.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Juan Ramón Jiménez en su poesía*. Aguilar, 1958.
- Díez-Canedo, Enrique. *Juan Ramón Jiménez en su obra. Correspondencia Juan Ramón Jiménez/Enrique Díez-Canedo (1907-1944)*. El Colegio de México, 2007.
- Environmental Research System Inc. *Dictionary GIS of Terminology*. Environmental Research System, 2000.
- “Evangelio según San Juan”. *Biblia de Jerusalén Latinoamericana*. Editorial Desclée de Brouwer, 2020.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. 5ta ed., vol. 2, Editorial Sudamericana, 1965.
- Freud, Sigmund. “Más allá del principio del placer”. *Obras completas*. Volumen XVIII. Cuarta reimpresión. Amorrortu Editores, 1994.
- Eseverri Hualde, Crisóstomo. *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Aldecoa, 1945.
- Florit, Eugenio. “Nota preliminar”. *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*. Notas preliminares y selección de Eugenio Florit, Editorial Biblioteca Nueva de Madrid, 1971.
- Font, María Teresa. *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Librería Ínsula, 1972.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral, 1974.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton UP, 1971.
- García, Miguel Ángel. *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*. Diputación de Granada, 2002.
- García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas*. Arco Libros, 2007.
- García Castro, Javier Andrés. *Psicopatología y espiritualidad en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. 2017. Universidad de Murcia, tesis doctoral.
- García de la Concha. Víctor. “La Generación del 14 y el Novecentismo. Los pensadores: José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, Manuel Azaña”. *Historia crítica de la literatura española*, Francisco Rico. *Época contemporánea: 1914-1939*. Víctor García de la Concha, vol. VII, Editorial Crítica, 1984.

- Gaos, Vicente. “Introducción”. *Antología poética*, Ediciones Cátedra, 1988.
- Garfías, Francisco. “Introducción”. *Primeros libros de poesía*, Aguilar, 1959.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. Primera reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Taurus Ediciones, 1958.
- . *El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*. Ediciones Alfaguara, 1968.
- . *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Editorial Losada, 1960.
- Harretche, María Estela. “La novedad de Estío, de Juan Ramón Jiménez: ¿conceptismo o desnudez?”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novedad-de-estio-1915-de-juan-ramon-jimenez-conceptismo-o-desnudez-/>. Consultado el 28 de julio de 2022.
- Herrera, M. Ali. *Juan Ramón Jiménez en la mar. Hinduismo y sufismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Rauda Editores, 2019.
- Instituto Cervantes. “Juan Ramón Jiménez. Biografía”. [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/nueva\\_d\\_elhi\\_juan\\_ramon\\_jimenez.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_d_elhi_juan_ramon_jimenez.htm). Consultado el 25 de julio de 2022.
- Jiménez, Juan Ramón. *Autobiografía y autocrítica*. Los Libros de Fausto, 1985.
- . *Cartas literarias*. Editorial Bruguera, 1977.
- . *Conferencias, I*. Visor Libros, 2012.
- . *Conferencias, II*. Visor Libros, 2010.
- . *Crítica paralela*, Narcea de Ediciones, 1975.
- . *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*. Taurus Ediciones, 1960.
- . *El ojo no visto del mundo. Antología de prosa y verso*. Antonio Orihuela, compilador, Ediciones Amargord, 2016.
- . *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. Aguilar, 1962.
- . *Guerra en España Prosa y verso (1936-1954)*. Editorial Point de Lunettes, 2009.
- . *Libros de amor*. Editorial Linteo, 2007.
- . *Libros de poesía*. 2da reimpresión, Aguilar de Ediciones, 1979.
- . *Lírica de una Atlántida*. Galaxia Gutenberg, 1999.

- . *Primeros libros de poesía*.
- . *Segunda Antología Poética*. Espasa-Calpe, 1969.
- . *Vida. Volumen I. Días de mi vida*. Editorial Pre-Textos, 2014.
- . *Voces de mi copla*. Editorial Niebla, 2018.
- Juliá, Mercedes. *El universo de Juan Ramón Jiménez*. Ediciones de La Torre, 1989.
- . “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”. *Centro Virtual Cervantes*,  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/julia\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/julia_01.htm). Consultado: 17 de julio de 2022.
- Juliá, Santos, et al. “El Discurso de La Modernidad.” *La España del Siglo XX*, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007, pp. 563–88. *JSTOR*,  
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wpttg.23>. Consultado el 4 de agosto de 2022.
- Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Instituto del Libro, 1970.
- Lacan, Jacques. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”. *Lacanterafreudiana*,  
<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf>. Consultado: 29 de agosto de 2022.
- Lanz, Juan José. *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*. Anthropos Editorial, 2017.
- Lezama Lima, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. *Querencia americana*, de Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, Ediciones Espuela de Plata, 2009.
- . *Introducción a los vasos órficos*. Primera edición, Barral Editores, 1971.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Ediciones Cátedra, 1985.
- León Liqueste, Carlos. *Dios deseado y deseante, de Juan Ramón Jiménez. Reconstrucción crítica e interpretación*. 2004. Universidad de Valladolid, tesis doctoral.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Bosch, Casa editorial, 1979.
- Liotard, Jean-Françoise. *La condición posmoderna*. Ediciones Cátedra, 1989.

- Maestro, Jesús G. *La filosofía de los poetas: (Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Borges, Salinas, Alexandre, Cernuda, Hardy, Siles, Fonte)*. Editorial Verbum, 2018.
- Manrique, Jorge. *Poesías*. Decimoséptima edición. Ediciones Cátedra, 1995.
- Martín Infante, Antonio. “Juan Ramón, las mujeres y el amor antes de Zenobia”. *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, de Emilia Cortés Ibáñez (Coord.), Universidad Internacional de Andalucía, 2010.
- Maurer, Christopher. *The Complete Perfectionist: A Poetics of Work*. Editado y traducido por Christopher Maurer, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1997.
- Navarro Tomás, Tomás. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Ediciones Ariel, 1973.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo. La rebelión de las masas*. Editorial Porrúa, 1992.
- Ortiz Aguirre, Enrique. “Una aproximación a la poética de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez: erótica poética, poética erótica.” *Philologia hispalensis*, vol. 2, no. 19, 2015, pp. 83–96. Consultado el 11 de junio de 2022.
- Parménides. *Poemas, fragmentos y tradición textual*. Ediciones Istmo, 2007.
- Palau de Nemes, Graciela. *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez en América*. Fundación Universitaria Española, 1982.
- . “La elegía desnuda de Juan Ramón Jiménez: «Ríos que se van»”. *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora de Albornoz. Taurus Ediciones, 1981.
- . *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Editorial Gredos, 1957.
- Paz, Octavio. “Advertencia”. *Obra poética*, Primera reimpresión, Editorial Seix Barral, 1991.
- . *El arco y la lira*. Decimoséptima reimpresión. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Editorial Seix Barral, 1990.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. Faber & Faber, 1975.
- Predmore, Michael P. *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El “Diario” como centro de su mundo poético*. Editorial Gredos, 1973.
- Pseudo-Longino. *Sobre lo sublime*. Ediciones/Metales Pesados, 2007.

- Rodríguez, Juan Carlos. “El compromiso y el Modernismo (La «conciencia absoluta» y el imaginario poético de Juan Ramón Jiménez)”. *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Edición de Arceli Iravedra, Ebook ed., Iberamericana-Vervuert, 2013.
- Ruano de la Iglesia, Lucinio. “Introducción”. *Obras completas de San Juan de la Cruz*. Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*. Ediciones Cátedra, 1981.
- Santos-Escudero, Ceferino. *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*. Editorial Gredos, 1975.
- Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayos*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sanz Manzano, Ma. Ángeles. *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez (Estudio de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*. Universidad de Alcalá, 2003.
- Sicot, Bernard. *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda /1938-1963*. Fondo de Cultura Económica de España, 2002.
- Silvera Guillén, Francisco. *El materialismo de Juan Ramón Jiménez. (JRJ excavado: alma y belleza, 1900-1949)*. Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Slawinski, Janusz. “Sobre la categoría del sujeto lírico”. *Textos y contextos*, selección de Desiderio Navarro, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, 1989.
- Spang, Kurt. *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*. EUNSA, 2009.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Ediciones RIALP, 1966.
- Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de términos literarios I*. Acento Editorial, 1998.
- The Cambridge Companion. *Postcolonial travel writing*. Edición de Robert Clarke, Ebook ed., Cambridge UP, 2018.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edición de Alex Preminger y T. V. Brogan. Princeton UP, 1993.
- Urbina, Pedro Antonio. *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*. EUNSA, 1994.
- Urrutia Cárdenas, Hernán. “La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)”. *Centro Virtual Cervantes*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_33.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf). Consultado el 11 de julio de 2022.
- Villar, Arturo del. “Juan Ramón en los espacios del tiempo”. *Tiempo y Espacio*, Editorial EDAF, 1986.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Cuarta edición, Instituto del Libro, 1969.

Young, Howard T. *Juan Ramón Jiménez*. Columbia UP, 1967.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Cuarta reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Zúñiga Díaz, Walter B. *Geodesia y cartografía matemática*. Grupo Universitario S.A.C., 2010.

## VITA

HABEY HECHAVARRIA

Born in La Habana, Cuba

- 1987-1992 B. A. in Performing Art. Specialization in Theatrology  
ISA-University of the Arts (Cuba)
- 1991-1993 Drama Teacher  
School of Dance VARIETUR (Cuba)
- 1998-2011 Professor of History of the Theater and Theater Theory  
ISA-University of the Arts (Cuba)
- 2001-2002 Drama Professor  
National School of Dance (ENA, Cuba)
- 2002 – 2005 Professor of Theater History  
National School of Arts Instructors (Cuba)
- 2004-2011 Professor of Drama Theory  
Center of Performing Arts Research (Cuba)
- 2014-2017 MSc. in Spanish Language Education  
Nova Southeastern University
- 2017-2022 PhD student  
Graduate Teaching Assistanship  
Department of Modern Languages  
Florida International University.
- 2020 PhD Candidate  
Florida International University.
- 2021 Pablo Ruiz-Orozco and Miguel Angel Quesada Memorial  
Scholarship  
Florida International University.
- 2021-2022 Dissertation Year Fellowships  
Florida International University.

## PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Anya, U., Baralt, M., Gómez, D., Hechavarria H., Hobbs, W., Robinson, A. “Improving Spanish-language teacher retention and success among black Spanish-language learners: An HSI-HBCU collaboration”. *Consortium of Latin America Studies Programs*, April 22, 2020, [http://claspprograms.org/uploads/CLASP\\_commissioned\\_paper\\_-\\_an\\_HSI-HBCU\\_collaboration-1588089744.pdf](http://claspprograms.org/uploads/CLASP_commissioned_paper_-_an_HSI-HBCU_collaboration-1588089744.pdf)

Hechavarria, H., and Mansur, N. “Cuba. Introducción histórico-cultural”, “Virgilio Piñera”, “Abelardo Estorino”, “Eugenio Hernández Espinosa”, “Albio Paz”. *Antología de teatro latinoamericano* (Tomo 2), by Lola Proaño & Gustavo Geirola. Editorial del Instituto Nacional de Teatro, 2010.

Hechavarria, H. “Ensayo para la ejecución de un crimen político”. *Habla Charlotte Corday por segunda vez*. Ebook. Ediciones sinsentido, 2019.

Hechavarria, H. “La fiesta del logos. Lo íntimo y lo público en la obra dramática de Nara Mansur Cao”. *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*, by Nara Mansur. Editorial Alarcos, 2009.

Hechavarria, H. “Mi revista Tablas”. *Revista Tablas*. No 3-4, vol. CXVIII, 2021.

Hechavarria, H., (February, 2019). “Cuba, Miami y Puerto Rico en la poesía de Juan Ramón Jiménez”. Paper presented at the *XI Conferencias on Cuban and Cuban-American Studies*, FIU, Miami, Florida.

Hechavarria, H., (October, 2021). “Juan Ramón Jiménez, poeta de tres mundos”. Paper presented at the *Taller Académico: Transformaciones de la cultura hispánica en las Américas*, FIU, Miami, Florida.

Hechavarria, H., (February, 2022). “El discurso neorrevolucionario en la música urbana de Cuba”. Paper presented at the *XIII Conferencias on Cuban and Cuban-American Studies*, FIU, Miami, Florida.