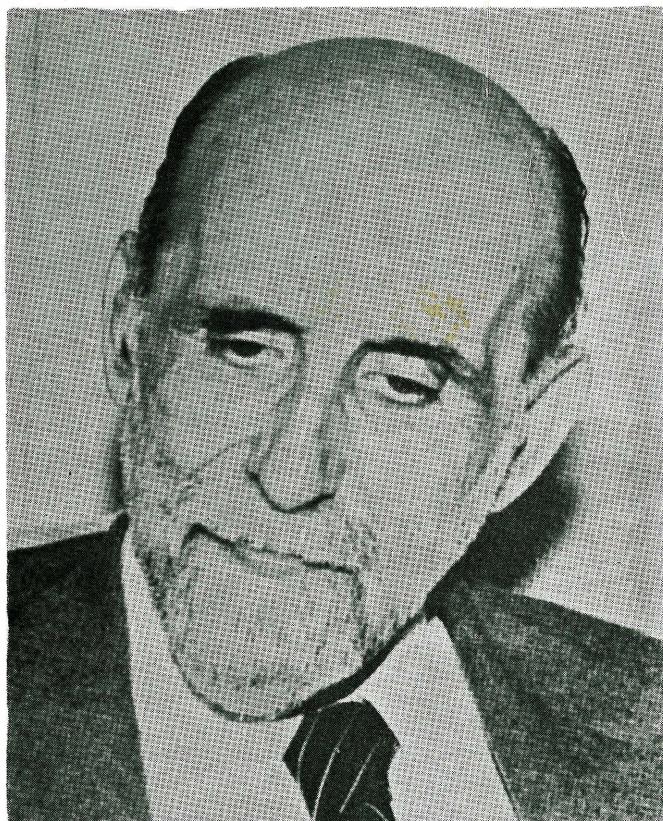


JUAN RAMON JIMENEZ

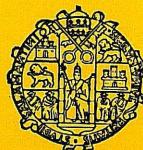
# ALEERTA

INTRODUCCION Y NOTAS

Francisco Javier Blasco Pascual



EDICIONES  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
1983



JUAN RAMON JIMENEZ

# A L E R T A

Introducción y notas  
Francisco Javier Blasco



SALAMANCA

1983

© EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
Y  
FRANCISCO JAVIER BLASCO

Ediciones Universidad de Salamanca  
Apartado de Correos, n.º 325 Salamanca (España)

*A don Francisco Hernández-  
Pinzón Jiménez*

## INTRODUCCION

Nos parece evidente que Juan Ramón hubiese sido tan gran historiador de la poesía como gran crítico [...] Juan Ramón se hallaba en posesión, por sus exhaustivas lecturas, de cuantos puntos de referencia y unidades de medida le pudieran interesar [...] y se dio perfecta cuenta del decisivo tránsito que significaba su generación, con sus inmediatas promociones de antes y después. Probablemente, nadie le habría aventajado en la tarea de fijar todas y cada una de aquellas con precisión y riqueza de datos [...].

(Melchor Fernández Almagro)

#### «ALERTA». SU GENESIS

Son muy pocas las referencias que la bibliografía juanramoniana ofrece sobre *Alerta*. Aunque en todas las antologías de la prosa de Juan Ramón preparadas por Francisco Garfias se recogen textos de la serie *Alerta*, sólo en el prólogo a *La corriente infinita*, y muy de pasada, se hace alusión a este título<sup>1</sup>. Más explícito es Antonio Campoamor González, quien informa de que en 1942 la Oficina del Coordinador de Asuntos Americanos en Washington contrató con nuestro autor una serie de retransmisiones radiofónicas sobre temas literarios, con la intención de «promover cooperación y buena voluntad» en la América hispana hacia la causa de los aliados. A pesar de la generosa remuneración que el poeta iba a recibir por cada una de sus intervenciones (75 dólares), éste rechazó la oferta por los problemas de censura militar que encontró en su camino y, quizá, porque lo que se le pedía era «propaganda política interamericana»<sup>2</sup>,

1 *La corriente infinita*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1961) 14; a partir de ahora las citas de Juan Ramón las haré directamente sobre el texto, abreviando los títulos según la siguiente tabla: (AO), *El andarín de su órbita*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Novelas y Cuentos, 1974); (CI), *La corriente infinita*, cit.; (CP), *Crítica paralela*, ed. de Arturo del Villar (Madrid, Narcea, 1975); (EEE), *Estética y ética estética*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1962); (LPr), *Libros de prosa*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1969); (SC), *Selección de cartas*, ed. de Francisco Garfias (Barcelona, Picazo, 1973); (TG), *El trabajo gustoso*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1961). Los textos de *Alerta* que hasta este momento se conocen se hallan diseminados en varias antologías: *El andarín de su órbita*, *La corriente infinita*, *El trabajo gustoso* y *Crítica paralela*, principalmente.

2 Antonio Campoamor González, *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Sedmay, 1976) 248.

y lo que él ofrecía era «exaltación de lo verdaderamente poético y crítica jeneral» (TG, 213). Arturo del Villar, a quien debemos la edición de algunos de los originales más valiosos de *Alerta*, sobre la información dada por Antonio Campoamor González, anota que alguno de los textos elaborados para ser emitidos radiofónicamente se dieron a conocer en revistas hispanoamericanas<sup>3</sup>. Nada nuevo añade Pilar Gómez Bedate en su prólogo a *Prosas críticas*, de Juan Ramón Jiménez, donde también se recoge alguno de los capítulos de *Alerta*<sup>4</sup>.

Hemos de recurrir a las cartas del propio Juan Ramón y a los prólogos mismos de *Alerta*, para encontrar nuevos datos y referencias sobre el proyecto. Sabemos, por varias cartas del poeta, que la idea de *Alerta* surgió de su ofrecimiento al «Department of State», en Washington, para «ayudar a defender los grandes ideales del espíritu, amenazados desde tan oscuros abismos» (SC, 133). Tal ofrecimiento fue aceptado, y, en agosto de 1943, tenía preparados ya Juan Ramón varios guiones de la serie, que empezaría a emitirse el primero de septiembre de ese mismo año. Pensaba Juan Ramón «agotar en lo posible» las figuras más representativas de las literaturas norteamericana, hispanoamericana y española, destacando, en cada uno de los autores tratados, todos aquellos rasgos que, a su juicio, tuviesen, en el contexto literario de 1943, vigencia y actualidad. Junto al estudio de autores concretos, había planeado tratar también diversos temas literarios, como «lo popular, lo moderno, la poesía social, lo bello, lo feo...». Sabemos que el proyecto englobaba 90 lecturas, de 13 minutos cada una, pero carecemos de un índice completo de contenidos<sup>5</sup>.

En octubre de 1943 habían surgido ya los citados problemas de censura (SC, 147-48) y Juan Ramón renuncia al proyecto, aunque no al título, cuya propiedad intelectual se reserva. Le servirán los guiones ya preparados para sus «conversaciones» en el Vassar College o en el College Park de la Universidad de Maryland, donde Juan Ramón dictó, después de 1944, varios seminarios con el mismo tema de *Alerta*. No se detiene aquí, sin embargo, la historia de *Alerta*.

Sin un programa definido todavía, en junio de 1944, le ofrece Juan Ramón a Germán Arciniegas el envío para su revista de 'Poe,

3 Para las referencias de Arturo del Villar al proyecto *Alerta*, véase su prólogo a *Crítica paralela*, cit., 98-99 y nota en la p. 288.

4 Madrid, Taurus, 1981, 23.

5 Entre los papeles inéditos del poeta que se encuentran en la «Sala de Zenobia y Juan Ramón», en la Universidad de Río Piedras, he encontrado un índice de *Alerta* que bien podría representar un estadio avanzado de su evolución, y que reproduzco a continuación:

«*Alerta*: 1. Prólogo jeneral (completo); 2. El modernismo en E. y en A. (completo); 3. El modernismo en los E. U. (casi completo); 4. Poe (completo); 5. Bécquer (completo); Larra (notas); 6. Precursores americanohispanos (casi); 7. Whitman (notas); Emily Dickinson (notas); 8. Lo popular (casi); 9. Poetas españoles del litoral (notas); 10. Poetas hispanoamericanos anteriores a Darío; 11. Parnasianismo; 12. Rubén Darío; 13. Simbolismo; 14. Unamuno; etc. y (todo lo demás que está en notas)». El manuscrito está registrado en la «Sala» con la signatura J-1/134(7)/61. Carece de referencia a fecha alguna.

romántico inteligente', uno de los capítulos del primitivo proyecto radiofónico (SC, 184). Al año siguiente, le propone el envío de «una de estas lecturas fracasadas, cada dos meses», para que el mismo Germán Arciniegas las vaya publicando en la *Revista de América*, «si cree que vale la pena darlas» (SC, 186). En febrero de 1946, existe ya un plan matizado para la publicación de *Alerta* en la citada revista:

Mi plan decidido ahora para *Alerta* es este: quiero ganar lo perdido desde agosto último, y voy a mandarle 10 lecturas para 10 meses seguidos, empezando a publicarlas en abril. En marzo habrá usted recibido 4, 2 en febrero. Tengo detenidas la 2 y la 3 por falta de datos que no sé cómo conseguir. Acaso prescinda de lo que exige tales datos, por ahora, y luego incorpore en otra lectura lo que falta. De todos modos, usted irá recibiendo desde la próxima semana las necesarias para que salga una cada mes.

Terminadas estas diez, las daremos con un ritmo de 6 al año (si existo todavía). Ya me he metido de veras en el asunto, que me fascina. Las 10 lecturas que vienen después del *Prólogo*, son: 1. Precedentes del Modernismo poético español e hispanoamericano; 2. Antecedentes de la Poesía moderna en los Estados Unidos; 3. Dos aspectos de Bécquer (crítico y poeta); 4. Poe, romántico intelectual; 5. Los precursores más naturales hispanoamericanos: Díaz Mirón, Silva, Martí; 6. Democracia y aristocracia; 7. El hábito de Whitman; 8. Otros precursores españoles popularistas; 9. Los Modernistas exóticos hispanoamericanos; 10. La amarga Emily Dickinson (SC, 188-89).

No pudo tampoco en esta ocasión desarrollarse completamente el índice programado<sup>6</sup>. Y el mismo título vuelve a aparecer al frente de escritos juanramonianos, encabezando algunas de las críticas y reflexiones que el poeta escribió para la revista *Universidad*, de la

6 En la *Revista de América*, que yo sepa, se publicaron el 'Prólogo jeneral' (agosto 1945) 177-84; 'Alerta (Lectura II)' (abril 1946); 'Dos aspectos de Bécquer: poeta y crítico' (mayo 1946); 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica' (1946). Véase al respecto Antonio Campoamor González, 'Bibliografía fundamental de Juan Ramón Jiménez', *LT* 62 (1968) 220-21. Reproduzco a continuación una nota en la que Juan Ramón explica alguna de las causas que impidieron el normal desarrollo de *Alerta* en la *Revista de América*:

«Cuando publiqué en esta revista [*Revista de América*] (agosto 1945) el prólogo a este *Alerta* mío creí que podría dar en orden cronológico exacto todas las lecturas siguientes.

Datos que entonces me faltaban y que consideré fácil tener para "Precedencias, etc." no los he podido todavía conseguir. Washington tiene una gran biblioteca pero yo no soy hombre de bibliotecas públicas. Lo que leo lo leo en libro o lugar propio o elegido y sólo voy a las bibliotecas para ver las ediciones bellas o raras. Toda mi hermosa biblioteca particular, tan bien surtida para mi gusto y mi propio trabajo, fue robada y dispersada en apropiación y venta (Madrid 1939), y no me ha sido posible improvisar otra.

He decidido en vista de esta dificultad, ir publicando las lecturas por orden posible, antes las más acabadas y luego las otras. Y al fin, si llego a este fin, daré un índice lógico caprichoso del conjunto.

No se tenga en cuenta para nada este orden de ahora como preferencia ni deferencia. Puedo empezar hoy con 'Bécquer', seguiré con 'Poe, romántico inte-

Universidad de Puerto Rico. En este caso, sin embargo, los textos que se acogen bajo el epígrafe de *Alerta* distan de convenir con los núcleos temáticos originarios de esta serie<sup>7</sup>.

Por todo lo dicho, es *Alerta* un proyecto en continua reelaboración que nunca, en vida de nuestro poeta, pudo alcanzar su forma definitiva y que ni siquiera cuenta con un índice fijo, pues las distintas propuestas, como acabamos de ver, fueron modificándose sucesivamente de 1942 a 1946. Sin embargo, los documentos de Juan Ramón<sup>8</sup> demuestran su gran interés por el «corpus» de *Alerta* y evidencian una atención y una dedicación que, hasta este momento, ha dado escasos frutos editoriales. Es cierto, como ya he anticipado, que algunos textos han sido recogidos —bien que anárquica y desordenadamente— en las varias antologías existentes de prosa del poeta. Reunidos todos los textos ya editados, éstos no dan una idea aproximada del relieve que el poeta, en los documentos citados, confiere a *Alerta*. Ello me animó a insistir en la búsqueda de nuevos textos y, como fruto de esta insistencia, hoy puedo ofrecer alrededor de una veintena de inéditos verdaderamente relevantes\*. Y, lo que es más importante, a la luz de estos textos desconocidos, los ya impresos alcanzan su dimensión auténtica. Sacados estos últimos de los lugares en que —por exigencias lógicas de toda ordenación antológica— arbitrariamente han sido colocados y reordenados de acuerdo con las nuevas

lectual' y los tres precursores menos exotistas del modernismo en Hispanoamérica: Díaz Mirón, Martí y Silva.

Esta lectura, segunda en el orden de publicación, es la cuarta en el orden verdadero de mi *Alerta*.

En el prólogo dije que daría por orden cronológico lo antecedente, los poetas ya muertos, y lo actual por orden caprichoso, y me veo obligado a dar los primeros en orden circunstancial ya que me han faltado, en el último momento, datos que tenía pedidos hace tiempo para mis dos lecturas que faltan y ésta ha sido la causa de mi retardo.

Pero no importa. Cada obligación deja también su ventaja. Y no hay forma mejor ni peor si se puede combinar bien la imprevista. Voy a ver si puedo oponer o imponer mi ventaja interior al inconveniente que el azar exterior me impone».

Se acompaña esta nota de una lista de autores hispanoamericanos que se desarrolla así: «I. Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal; Salvador Díaz Mirón, José Martí, José Asunción Silva; y II. Rubén Darío, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaime Freyre, Enrique González Martínez, Amado Nervo, Leopoldo Díaz, José Juan Tablada». Los primeros son considerados por Juan Ramón como precursores del modernismo hispanoamericano; los segundos como plenamente modernistas.

<sup>7</sup> Algunos de los textos escritos por Juan Ramón para la revista *Universidad* han sido recogidos por Francisco Garfias (*EEE*, 127 ss.). Además de lo ya dicho sobre *Alerta*, sabemos que su autor, en algún momento, incluyó este mismo título en la lista de sus «conferencias».

<sup>8</sup> Más referencias sobre *Alerta* pueden encontrarse en cartas del poeta a Gastón Figueira (*CL*, 101) y a Enrique Díez Canedo (*CL*, 64 ss.). Véase también 'Un buen tema' (*AO*, 229).

\* Estando en imprenta esta edición, ha aparecido en las librerías la edición de *Prosa* de Juan Ramón Jiménez, preparada por G. Bleiberg (Madrid, Alianza, 1982), que recoge alguno de los textos que aquí doy como inéditos; en concreto, los titulados 'Poesía' (p. 149), 'La profundidad poética' (pp. 150-51), 'La pintura' (p. 161) y 'Educación, no legislación' (p. 162).

aportaciones, forman un «corpus» unitario, rico, y coherente con las referencias que Juan Ramón hizo del mismo, aunque esta última afirmación deba matizarse diciendo que el conjunto final habrá de reflejar, necesariamente, las distintas etapas de redacción que los diferentes capítulos padecieron. Especialmente claras resultan las diferencias de estilo y textura surgidas a causa del particular y distinto destino que, en cada una de las etapas de *Alerta*, tuvo cada una de las lecturas. Tomemos, por ejemplo, el «Prólogo jeneral (notas)», el texto titulado «San Juan de la Cruz y Bécquer» y el titulado «Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)», cada uno de los cuales corresponde a una etapa distinta de *Alerta*. Los tres textos han sido concebidos desde perspectivas absolutamente diferentes: agilidad, esquematismo y exaltación son algunas de las marcas estilísticas de aquellos capítulos que quedaron tal y como fueron escritos para su divulgación radiofónica; los guiones académicos, a su vez, están jalonados de sugerencias múltiples que abren amplios espacios de discusión, suponiendo continuamente la intervención del auditorio en el desarrollo del discurso; finalmente, los textos reescritos para su publicación en la *Revista de América* ofrecen una mayor matización y profundidad crítica<sup>9</sup>. El acabado, en una palabra, ofrece distinto grado de perfección en cada una de las lecturas, siendo algunos textos simples borradores de otros muchos más completos y meditados. Esto último explica que, además de la variedad estilística, las reiteraciones de contenidos sean frecuentes.

A pesar de todo ello, la unidad del conjunto —basada en los contenidos— resulta indiscutible. Efectivamente, los documentos juanramonianos revelan que, por encima de alteraciones de matiz, absolutamente irrelevantes, los índices esbozados por Juan Ramón no sufren alteraciones esenciales y el plan general del *Alerta* radiofónico coincide, en esencia, con el del *Alerta* periodístico de la *Revista de América*. Más aún, la finalidad perseguida por Juan Ramón se conserva idéntica a lo largo de las distintas etapas de reelaboración por las que pasó el proyecto. Dos son, principalmente, las metas que Juan Ramón persigue con *Alerta*<sup>10</sup>: hacer la exaltación de las literaturas españolas e hispanoamericana, que, en su opinión, «padecen igual incompreensión jeneral»<sup>11</sup>; y ofrecer su peculiar visión de la literatura del siglo xx, porque le «parece que [ha] encontrado cosas

<sup>9</sup> Es Juan Ramón plenamente consciente de las imposiciones que el destinatario y el medio de transmisión ejercen sobre la escritura: «el libro y la revista son mejores, por diversos motivos, para el cauterio. El radio, por diversos motivos también —el primero por falta de permanencia en el oído del que lo escucha—, es más apropiado para la exaltación». Véase 'Prólogo jeneral', en *Alerta*, p. 52.

<sup>10</sup> Véase la carta que dirige nuestro poeta a Germán Arciniegas, con fecha de 14 de junio de 1945 (SC, 186).

<sup>11</sup> Véase lo que afirma Juan Ramón en 'La profundidad poética' (*Alerta*, p. 151); asimismo, en sus 'Palabras en la inauguración del Ateneo Americano en Washington' insiste el poeta en la incompreensión y desconocimiento que existe fuera de España para con nuestra literatura: «causa asombro escuchar, como se escucha diariamente en los Estados Unidos, grandes en tantas cosas, que la literatura española sólo ha dado un genio universal, Cervantes, que pueda ponerse con los más superiores de otros países» (TG, 196-97).

que no se habían visto antes o, por lo menos, que no se habían dicho o querido decir». Sobre estos dos propósitos existe todavía otro que los engloba a ambos: «ayudar a defender los grandes ideales del espíritu, amenazados hoy» (SC, 133); ayudar a enaltecer el espíritu humano a través de la inserción de la poesía en el sentido social de la vida<sup>12</sup>.

## «ALERTA» EN EL CONJUNTO DE LA CRÍTICA JUANRAMONIANA

### *La obra crítica de Juan Ramón Jiménez*

Creación y vigilancia crítica de lo creado resultan inseparables para nuestro autor, y así lo hace constar él en repetidas ocasiones. Basta remitir al texto que, con el título «Crítica», se recoge en la última sección de *Alerta* y que abunda en lo que ya había sido anticipado por Juan Ramón en carta a José Revueltas: «un poeta puede completarse a sí mismo, si quiere, porque es mitad creador y mitad crítico, las dos mitades del hombre auténtico que es el poeta» (CL, 49). Ahora bien, si la autovigilancia crítica es constante en la obra juanramoniana, constante es también la actividad crítica propiamente dicha, ejercida sobre obras ajenas. En otra parte, he elaborado una tabla cronológica que pretende abarcar toda la producción crítica de nuestro autor<sup>13</sup>. En ella puede observarse la amplitud y variedad del corpus constituido por la crítica de Juan Ramón Jiménez, así como la todavía importante cantidad de textos inéditos existentes.

No se ha hecho aún un estudio global organizado de esta faceta de la producción juanramoniana, y tampoco es este el lugar apropiado para ensayarlo. Remito, pues, a los trabajos parciales existentes<sup>14</sup>, citando tan sólo dos juicios que, aunque no fueron escritos para *Alerta* exclusivamente, definen bastante bien lo que es la crítica de Juan Ramón Jiménez en esta serie. Escribe Cernuda:

12 Idénticas serán las metas de la totalidad de las conferencias leídas por el poeta de Moguer en distintos países hispanoamericanos (SC, 203; TG, 255-59). Así lo señalan los críticos que han hecho la crónica de la labor desempeñada por Juan Ramón en la Argentina, por ejemplo. Véase Hebe N. Campanella, 'Presencia y palabra de Juan Ramón Jiménez en la Argentina', *Alaluz*, XII-XIII (1980-81) 31; y Angel M. Aguirre, 'Viaje de Juan Ramón Jiménez a la Argentina', *CHA* 231 (1969) 655-73.

13 *Poética de Juan Ramón* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981) 22 ss.

14 Enrique Díez Canedo, 'Juan Ramón Jiménez, crítico de sí mismo y de los demás', en *Juan Ramón Jiménez en su obra* (México, El Colegio de México, 1944) 89-105; Donald Fogelquist, 'Literary criticism', en *Juan Ramón Jiménez* (Boston, Twayne Publisher, 1976) 136-42; A. del Río, 'Notas sobre crítica y poesía en Juan Ramón Jiménez. El modernismo', en *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid, Gredos, 1966) 124-55; Arturo del Villar, 'El crítico literario', en el prólogo a *Crítica paralela* (Madrid, Narcea, 1975) 113-22; Pilar Gómez Bedate, 'Prólogo' a Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas* (Madrid, Taurus, 1981); Juan Montero Delgado, 'Un aspecto de Juan Ramón Jiménez crítico: el tema de las dos poesías en sus conferencias' (en prensa); Fernando Ortiz, 'Juan Ramón, crítico literario', *In* 416-17 (1981).

La crítica literaria de Juan Ramón [...] tiene a veces tal justeza que ningún otro crítico de su tiempo le alcanza [...] La crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto, en el tiempo o en el espacio, lo cual es en definitiva la misión de la crítica<sup>15</sup>.

Por su parte, añade Ricardo Gullón:

La lucidez de su mirada crítica es extraordinaria. No será exagerado considerar a Juan Ramón, cuando la pasión no interviene, como uno de los más agudos críticos de nuestra época, y un retrato suyo, que aspire a ser completo, deberá recoger este aspecto de su personalidad, disminuido por el valor de su lírica<sup>16</sup>.

Valoran con exactitud ambos juicios toda la labor crítica de nuestro autor; son, sin embargo, igualmente precisos referidos a *Alerta*, una de las muchas formas entre las adoptadas por él para plasmar sus reflexiones literarias<sup>17</sup>. Y, si es cierto que hay que hablar de variedad formal a la hora de examinar los cauces por los que discurre el pensamiento crítico de Juan Ramón, no menos cierto es que dicho pensamiento gira siempre, aunque irisándose y polarizándose en muchas direcciones<sup>18</sup>, en torno a un tema central: el modernismo. Es éste también el gran tema de *Alerta* y, por ello, puede resultar de interés trazar el recorrido de aquellos escritos que suponen un paso hacia la definición que de este movimiento el poeta nos ofrece en *Alerta*.

### *Primera revisión juanramoniana del modernismo*

Inicia Juan Ramón su labor de poeta y de crítico casi al mismo tiempo. De 1899 es su juicio 'Triunfos, crítica a *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa', cuando todavía no ha publicado ningún libro de poesía y tan sólo una veintena de poemas suyos han visto la luz en las páginas de los diarios andaluces de la época.

Tanto la crítica al libro de Villaespesa, como las que le siguen inmediatamente en el tiempo —un prólogo a *Nieblas*, de Tomás Domínguez Ortiz; un juicio sobre *Rejas de oro*, de Timoteo Orbe; una reseña a *Soledades*, de Antonio Machado; y una crítica sobre Manuel Palacios Olmedo, más las abundantes reseñas y textos varios de prosa aparecidos en *Helios*— revelan un tono polémico que no es ajeno al «debate modernista» en que se inscribe toda la literatura de la

15 'Juan Ramón Jiménez', BSS XIX (1942).

16 'Esbozo para un retrato de Juan Ramón', en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires, Losada, 1960).

17 Véase la clasificación que, siguiendo las pautas marcadas por Juan Ramón para *Destino*, propongo en *Poética de Juan Ramón*, cit., 32 ss.

18 Sólo las críticas a los libros de los jóvenes poetas del 27, escritas en los años veinte y treinta, quedan al margen del tema central del modernismo. Estos textos han sido recogidos, en su mayor parte, en *Estética y ética estética* (cit., 21 ss.) y en *Cuadernos*, ed. de Francisco Garfías (Madrid, Taurus, 1971).

época. Poseen estos textos un gran valor, de cara a apreciar hasta qué punto todo el clima espiritual de la época ha impregnado ya a nuestro autor <sup>19</sup>. Por razones obvias, carecen, sin embargo, de la perspectiva suficiente para valorar en profundidad los logros de la renovación literaria que se está operando <sup>20</sup>.

La primera revisión crítica de los años iniciales del modernismo, realizada ya con una cierta perspectiva, la encontramos en dos textos de 1905, aproximadamente, que poseen alto interés <sup>21</sup>. Me refiero a la 'Elejía accidental por don Manuel Reina' y a 'Alma y Capricho, de Manuel Machado' <sup>22</sup>. El juicio es en ambos artículos mucho más sereno. Ya no precisa el poeta romper lanza alguna en favor del «modernismo militante», y lo que hace ahora es deslindar, entre las varias corrientes emergentes de aquel, las que, en ese momento, cree definitivamente valiosas. Encontramos ya en estos textos una visión aguda, definida, inteligente y profunda, de lo que fue una parte importante en la renovación poética de principios de siglo. Es más, me atrevo a afirmar que, para una comprensión exacta de lo que fue el modernismo español, hay que saltar de estos textos a muy recientes estudios, tales como los de Aguirre <sup>23</sup> sobre Antonio Machado, los de Aguilar Piñal <sup>24</sup> sobre Reina, los de Richard A. Cardwell <sup>25</sup>

19 Véase Richard Cardwell 'Juan Ramón Jiménez, ¿noventayochista?', en *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (Budapest, Académiai Kiadó, 1976) 155 ss. I que ha rastreado en estos textos la activa presencia de las ideas noventayochistas en Juan Ramón Jiménez.

20 No puede discutirse, sin embargo, la justeza y acierto de los juicios del poeta muguereño. Refiriéndose a uno de los textos de *Helios* —el dedicado a Pablo Verlaine— R. Ferreres afirma que «es sin duda el mejor trabajo publicado sobre Verlaine entonces con validez hoy» [Cf. *Verlaine y los modernistas españoles* (Madrid, Gredos, 1975) 182]. De indudable acierto y de perspicacia crítica debe hablarse, igualmente, al hacer referencia a la valoración que Juan Ramón hace del *simbolismo* de Heine y de San Juan de la Cruz, simbolismo que juzga antecedente inmediato de la moderna poesía europea. Cf. 'Triunfos (Crítica a *La copa del rey de Thule*, por Francisco Villaespesa' (CP, 222).

21 Tal revisión primera del modernismo en Juan Ramón coincide, al menos cronológicamente, con el inicio de la verdadera crítica sobre la renovación poética de los años iniciales del siglo. Los dos textos a que ahora me estoy refiriendo surgen del mismo contexto que *La Corte de los poetas* (1906), de Emilio Carrere; *La musa nueva* (1908), de Eduardo de Ory; la encuesta promovida en *El Nuevo Mercurio* (1907), sobre el tema del modernismo, por Gómez Carrillo; el libro de Antonio de Valmala, *Los voceros del Modernismo* (1908). Cf. José María Martínez Cachero, 'Noticia de *La musa nueva / florilegio de rimas modernas* (1908), segunda antología del modernismo español', *Sociedad Española de Literatura General y comparada*, 1616 II (1979); y 'Noticia de la primera antología del Modernismo hispánico', *Archivum* XXVI (1976) 33-42. Queda perfectamente recogido el contexto al que me estoy refiriendo en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas* (Madrid, Guadarrama, 1980). Véase también María Pilar Celma Valero y Francisco Javier Blasco, 'Prólogo' a Manuel Machado, *La guerra literaria* (Madrid, Narcea, 1981) 75 ss.

22 Recogidos en *Libros de prosa*, ed. de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1969).

23 J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid, Taurus, 1973).

24 Francisco Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina* (Madrid, Editora Nacional, 1968).

25 Richard A. Cardwell, *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship* (Berlín, Colloquium Verlag, 1977).

sobre el propio Juan Ramón y los de Sánchez Trigueros<sup>26</sup> sobre Villaespesa. Entre unos y otros, salvando sin dudarlos las agudas intuiciones de los escritos de Ricardo Gullón<sup>27</sup>, todo lo hecho sobre el tema se resuelve en bellas, pero falsas, construcciones abstractas.

En líneas generales, 'La elejía' es un reconocimiento del valor que supone, frente a la retórica académica del funcionario y banquero Núñez de Arce, la opción elegida por don Manuel Reina, que supo, opina Juan Ramón, conectar con las corrientes renovadoras procedentes de Europa. No acertó éste, sin embargo, en la adecuada selección y asimilación de las mismas. Frente a la auténtica renovación simbolista, optó por un parnasianismo a «lo Leconte de Lisle» —«falsedad», «pseudoclasicismo», «decoración artificiosa», «exaltación exterior» vacía de alma a fuerza de suntuosidad— y, en esta dirección, casó con lo nuevo «los bandolines», «las espadas a la española, todo revuelto». «Fue —dice Juan Ramón de Reina— un ruseñor *retórico* que no estuvo enjaulado en la Academia» (LPr, 517-519). En una visión sintética y perfecta, con un acierto que hoy resulta indiscutible, Juan Ramón acaba definiendo el «colorismo» de Reina por la suma de elementos costumbristas —procedentes del romanticismo histórico (Zorrilla)— y elementos parnasianos. Frente a dicha suma, las corrientes del modernismo por él representado se decidieron por la fusión de tradición auténtica (Bécquer) y simbolismo: exaltación interior, y no exterior. La diferencia entre unos sumandos y otros revela la existencia de varias líneas —no reducibles a la uniformidad— dentro del primer modernismo español.

Con '*Alma y Capricho*' examina Juan Ramón, en la figura de Manuel Machado, otra de las direcciones erróneas, existentes en el seno de la renovación poética de fin de siglo. Manuel Machado, en *Alma*, supo aprovechar los valores del simbolismo y este libro —en palabras de Juan Ramón— revela «influencias bien aprovechadas de Verlaine y Albert Samain», pero —«con la coleta desrizada debajo del sombrero y embozado en una *capa andaluza* que quizá tiene *vuelatas de seda de París*— no acierta, luego, a desprenderse de un cierto costumbrismo andalucista y conservador, que limita el alcance de su poesía (LPr, 520-23).

Ante las direcciones marcadas por Manuel Reina y Manuel Machado, Juan Ramón —en un último texto de esta época, 'Joaquín Sorolla y sus retratos'— hace explícita su postura y sitúa en la elegida por Sorolla la única opción renovadora válida: la fusión de «la tradición de los viejos maestros y el espíritu joven de sus sueños

26 Antonio Sánchez Trigueros, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética, 1897-1900* (Universidad de Granada, 1974); y *El modernismo en la poesía andaluza* (Granada, Universidad de Granada, 1974).

27 Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid, Gredos, 1964); asimismo, es de gran interés el prólogo a *El modernismo visto por los modernistas*, cit., donde se traza una cabal panorámica de las corrientes que convergen en la configuración del modernismo español: erotismo, espiritualismo, romanticismo, simbolismo, universalismo, cosmopolitismo...

nacientes». Es ésta —continúa diciendo el poeta— la única forma de «romper con el convencionalismo de su tiempo y crear nuevo ambiente y nuevas armonías» (*LPr*, 509-12).

El límite de la crítica juanramoniana de esta época reside en la excasa amplitud de su foco de observación, necesariamente limitado a las figuras concretas de los autores, más que al contexto general.

### *El modernismo desde la perspectiva de los años treinta*

A partir de 1907, la crítica, en el conjunto de la obra de Juan Ramón, cede terreno ante el aforismo y ante otras formas de expresión más aptos para la reflexión teórica que para el juicio crítico; o se refugia, casi exclusivamente, en la carta<sup>28</sup>, hasta que, en los años treinta, aparecen en *El Sol* sus juicios sobre Salvador Rueda, Francisco Villaespesa y Ramón del Valle-Inclán<sup>29</sup>.

La perspectiva temporal es, ahora, suficiente y, al hilo de las evocaciones de las figuras de Villaespesa, Rueda y Valle, esboza nuestro poeta una visión global de la época que alumbró la renovación modernista. Los tres aspectos que Ángel del Río<sup>30</sup> juzga «esenciales» en la crítica de Juan Ramón Jiménez al modernismo aparecen ya juntos en los textos que acabo de citar: afán de extender los límites del movimiento y su significación; establecimiento de los lazos de continuidad que ligan el fenómeno modernista a las tradiciones poéticas del pasado y lo proyectan hacia el futuro; definición de los elementos constitutivos esenciales del modernismo, diferenciándolos de lo que accidental y superficialmente acompañó su nacimiento. En efecto, en 'El colorista nacional', por ejemplo, anticipa la permanencia que, a través de varias transformaciones, en su opinión, distintas corrientes del modernismo tendrán —Rueda, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti, José M.<sup>a</sup> Hinojosa— a lo largo del siglo xx<sup>31</sup>. Por debajo de las variantes que cada uno de los ismos incorpora, ve Juan Ramón una invariable que, desde el romanticismo, atraviesa el parnasianismo, el pre-rafaelismo, el naturalismo, el simbolismo, el impresionismo, el colorismo, el cubismo... (*CI*, 56). En 'Recuerdo al primer Villaespesa', explícitamente insiste en que «en

28 Véase para un mayor desarrollo de este tema mi *Poética de Juan Ramón*, cit., 35-37.

29 Tales críticas llevan, respectivamente, los títulos 'El colorista nacional' (publicada en *El Sol*, 9.IV.1933), 'Recuerdo al primer Villaespesa' (*El Sol*, 10.V.1936), 'Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)' (*El Sol*, 26.I.1936). Hoy se hallan recogidas íntegras en *La corriente infinita*, cit., 55-75 y 91-105.

30 'Notas sobre crítica y poesía en Juan Ramón Jiménez: El modernismo', cit., 137.

31 La continuidad del modernismo a lo largo de todo el siglo xx la expresa Juan Ramón en textos como el que sigue: «El momento actual de la poesía española —escribe en 1936— me recuerda a cada instante el momento del modernismo. Hoy, el colorismo y el modernismo son o acaban de ser el ultraísmo, el creacionismo, el sobrerrealismo, el jitanismo, el marinerismo...» (*CI*, 72). Sobre los límites cronológicos del modernismo, el estado actual de la crítica ha sido trazado y resumido por Ignacio Prat, *Poesía modernista española. Antología* (Madrid, Cupsa, 1978) IX-X.

el modernismo hubo muchas variantes», apuntándolas y añadiendo que Rubén Darío «era la cabeza evidente, el conjunto, la síntesis el *modernista ideal*» (CI, 70). En los tres textos citados, en definitiva, se esboza una visión global y amplia del modernismo. Pero una definición crítica de este movimiento no se encuentra todavía aquí y sí en otro texto de la misma época que los anteriores, una entrevista que publica *La voz* (18 de marzo de 1935), donde formula Juan Ramón lo que va a ser el núcleo ideológico central que, luego, desarrollará *Alerta*:

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria; el Modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento de tipo renovador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso este nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza.<sup>32</sup>

Crece la producción crítica juanramoniana en el exilio y, como consecuencia de tal crecimiento, el estudio del modernismo se concretará en un «corpus» extenso y autónomo, en el que se hace visible, cada vez más, un profundo intento de coherencia y de análisis. El primer logro, en este sentido, lo constituye el proyecto *Alerta*. No hemos de olvidar, con todo, que el propio poeta afirma en el 'Prólogo general' a *Alerta*, que lo que él pretende es «hacer crítica interior, prescindiendo de todos esos datos anecdóticos que tanto gustan a la mayoría de los críticos».

## EL MODERNISMO EN «ALERTA»

Es *Alerta*, en mi opinión, uno de los textos claves en la revisión crítica del modernismo. Desde Ricardo Gullón<sup>33</sup>, casi todos los críticos que han estudiado el tema del modernismo han coincidido en señalar el acierto de la mayor parte de los juicios e intuiciones expresadas por Juan Ramón, tanto en sus *Notas* para las clases de la Universidad de Puerto Rico<sup>34</sup>, como en sus *Conversaciones* con Ricardo Gullón<sup>35</sup>. Han contribuido ambos libros de forma extraordinaria a la construcción de la idea que actualmente tenemos acerca de la

<sup>32</sup> Aunque el influjo del modernismo religioso en el modernismo literario español resulta hoy indudable, Guillermo Díaz Plaja, en aras a la postura maniquea desde la que enfoca el tema del modernismo, sigue negando tajantemente tal influjo [*Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, Espasa-Calpe, 1979) 8]. Una revisión valiosa de la cuestión, que pone las cosas en su lugar, es la que emprende Gilbert Azam en *L'Oeuvre de J. R. Jiménez* (Paris-Lille, 1980) 249 ss.

<sup>33</sup> *Direcciones del modernismo*, cit.

<sup>34</sup> *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (México, Aguilar, 1962).

<sup>35</sup> Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, Taurus, 1958).

literatura de fin de siglo, dejando atrás definitivamente todos los tópicos que, desde los tiempos de *Gedeón* hasta hace muy poco, venían repitiendo todas las reconstrucciones del modernismo. Dicho esto, para valorar *Alerta* como se merece, basta añadir que sus textos anticipan en 10 años las intuiciones de *El modernismo. Notas de un curso*; que en *Alerta* se traza ya con claridad meridiana la idea de un arranque distinto, aunque simultáneo, del modernismo en España e Hispanoamérica, tema que sólo muy recientemente ha sido abordado en profundidad por la crítica universitaria<sup>36</sup>; que en estos textos se analizan detalladamente las distintas corrientes, definitivas o pasajeras, que vertebran la conformación de la citada estética y que aquí, en definitiva, se ensaya uno de los primeros intentos de comprender el modernismo no como una escuela literaria, y sí como una forma española de manifestarse la crisis fisecular, crisis que tuvo dimensiones universales.

#### *Definición del modernismo en «Alerta»*

Como acabo de señalar, el antecedente inmediato de la definición del modernismo que Juan Ramón propone en *Alerta* hay que buscarlo en las respuestas del poeta a Proel en 1935. Como ocurrió entonces, también se niega ahora a reducir al término *modernismo* a simple rótulo distintivo de una escuela literaria<sup>37</sup>, ampliando los límites cronológicos y semánticos de lo tradicionalmente entendido por modernismo, hasta el punto de poder abarcar con tal título el denominador común de la literatura de toda una «época»:

Si el siglo XIX —escribe Juan Ramón en «El siglo modernista es auténticamente español»— es el siglo romántico; el XVIII, el neoclásico; el XVII, el barroco; el XVI, el humanista [...]; el siglo XX, este siglo que vivimos y morimos tan plenamente, es para mí el siglo modernista.

Sobre esta base, señala, como ya hiciera para *La voz*, que «el modernismo fue una renovación de libertad hacia un futuro, que va siendo ya nuestro, más modernista cada vez»; fue una renovación que

no tocó sólo en sus comienzos a lo literario, como piensa la ignorancia colectiva, sino a lo religioso (Alfred Loisy), a lo filosófico (Nietzsche), a lo social (Ibsen), a lo pictórico (los impresionistas)<sup>38</sup>.

Es decir, que el modernismo representó un cambio total en la concepción de la vida. Hasta aquí, no obstante, repite Juan Ramón los

36 Próximamente verá la luz, de Richard A. Cardwell, 'Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?' (en prensa), donde cetera y perspicazmente se aborda la cuestión.

37 Se apoya el pensamiento de Juan Ramón, para este tema, en la base de que es imposible —contra lo que «viene repitiendo una crítica adocenada»— identificar modernismo con rubendarismo, o con lo que fueron los vicios del momento. Véase 'El siglo modernista es auténticamente español', *Alerta*, p. 66 ss.

38 *Ibid.*, 67.

presupuestos básicos de su definición de 1935. Será, sin embargo, mucho más claro a la hora de hacer explícito qué es lo que, en su definición, entiende por «renovación de libertad hacia el futuro», añadiendo nuevos factores de interés. Ahora le preocupa, sobre todo, exponer en qué consiste su «idea humanista» del modernismo<sup>39</sup>; en qué consiste la «concepción humanista» del arte que el modernismo incorpora: «mi libertad consiste», escribirá en el 'Prólogo jeneral' de *Alerta*, «en tomar de la vida [...] lo que me parece mejor para mí, para todos, con la idea fija de aumentar cada día la calidad jeneral humana». En el mismo 'Prólogo' expone cómo el modernismo inaugura una idea de modernidad que, asentada en la recuperación del equilibrio entre «progreso interior y progreso exterior, entre técnica y vida social», sitúa lo espiritual humano en el centro de toda evolución, centro del que, a finales del siglo XIX, había sido desplazado por el auge «sin límite» de las ciencias positivas y el avance técnico de la revolución industrial<sup>40</sup>.

Este mismo es el tema de 'Límite del progreso' (1937), pero, contra lo que alguien ha podido pensar, la valoración del modernismo que ahora —cuarenta y tantos años después del inicio del movimiento— emite Juan Ramón, no puede considerarse una extrapolación retrospectiva de la verdadera realidad modernista. Está reflejando, por el contrario, el clima puntual y exacto que sirve de caldo de cultivo a la literatura finisecular. Ya en 1900, en su crítica a *Rejas de oro*, de Timoteo Orbe, había expuesto Juan Ramón la misión que el arte había de cumplir de cara a «la regeneración espiritual» de una sociedad arrastrada por el materialismo ambiental (*LPr*, 218-19). Y es evi-

39 Véase 'Miguel de Unamuno', *Alerta*, p. 105 ss.

40 La preocupación por el desequilibrio entre el progreso material y el espiritual es constante a lo largo de todos los textos de *Alerta*. En el 'Prólogo jeneral (primera conversación)' se llega, incluso, a buscar la causa del fracaso político de la Segunda República en dicho desequilibrio. En el 'Prólogo (notas)', leemos: «Yo pregunté a Henry A. Wallace por qué aumenta el paganismo, y me dijo: es el automóvil». Véase, asimismo, el comentario que hace Juan Ramón del verso «Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!», de la «Oda a Roosevelt» [Cf. 'Otro lado de Rubén Darío', en *Alerta*, p. 119]. Este tema, su significado, permanencia y origen en nuestro autor, ha sido estudiado por el hispanista Richard A. Cardwell, en un trabajo ['Una página verdaderamente dolorosa', *El Ciervo* XXX, 364 (1981)], que aclara totalmente, más allá de distinciones artificiales entre modernismo y noventayochismo, la plena integración del poeta moguerense en el clima espiritual e intelectual de la época. Sabe Juan Ramón que el arte, al contrario que la ciencia, no es el lenguaje de las verdades rigurosas y exactas; puede, sin embargo, ofrecer «verdades suficientes» —o «mentiras bellas»— para aquellas cuestiones que, por su dimensión espiritual, quedan fuera del alcance de la ciencia. Para el libro que pensaba editar con el nombre de *El libro de los títulos*, guardaba Juan Ramón el siguiente texto: «El engaño consciente (la belleza) contra la ciencia» [A.H.N., caja 21/156/46]. La idea del «auto-engaño estético», como principio vital, ha sido estudiada también —en su doble vertiente: noventayochista y decadentista— por Richard A. Cardwell, 'Juan Ramón Jiménez, ¿noventayochista?', cit., 168; y 'Darío and *El arte puro*: The enigma of life and the beguilement of art', *BHS* 48 (1970) 37 ss. Véase también Lily Litvak, *Transformación industrial y literaria en España (1895-1905)* (Madrid, Taurus, 1980), el mejor estudio de conjunto sobre este tema.

dente que tal actitud no es, en los inicios del siglo xx, exclusiva de Juan Ramón. Impregnó, por el contrario, toda la literatura de la época. Así lo ha visto Richard A. Cardwell, quien apoya una posible consideración de Juan Ramón Jiménez como noventayochista, precisamente, en la insistencia con que éste se quejó de la «debilitación espiritual de España y del materialismo creciente de la época moderna»<sup>41</sup>. Como Ganivet, o como Unamuno, clamó Juan Ramón por el trabajo, desde la literatura, en la «regeneración espiritual» del país. Y, como todos los escritores «nuevos» o «modernos» del momento, pensó que tal regeneración pasaba por el reencuentro, en el pueblo, de la «conciencia colectiva». En lo popular se hallan conservadas y guardadas las esencias —«lo eterno» prefiere Juan Ramón— de todas las grandes creaciones individuales. La búsqueda, revisión y encuentro en lo popular de estas esencias —recorrido paralelo al del hallazgo de lo intrahistórico en Unamuno— nos remite a una ética, estética y metafísica que, a través del krausismo, hunde sus raíces en el idealismo germano y supone una reinterpretación de lo popular desde perspectivas totalmente distintas a las adoptadas por los eruditos del siglo xix<sup>42</sup>.

Ahora bien, Juan Ramón ofrece, dentro de este clima general diferencias de matiz que deben señalarse. Aunque insiste en múltiples ocasiones en que todos los escritores de principios de siglo —tanto los llamados modernistas, como los llamados noventayochistas— participan de este clima común heredado del krausismo, no mide a todos sus compañeros de letras por igual, estableciendo una diferencia que me parece importante tener en cuenta. En 'Precedentes del modernismo español e hispanoamericano', dice de Antonio Machado:

Antonio Machado al lado mío, aunque ocho años mayor, es un poeta muy español, muy nacional, *pero gusta situarse en lo arcaico*, en lo provinciano, y no espresa la España de su propia época. Cuando él hace poesía del campo, no es del campo vivo, sino del campo muerto, es decir, *del campo histórico tradicional. Unamuno [...] tampoco acierta del todo en lo actual [...]*.

41 Véase de Richard A. Cardwell, 'Juan Ramón Jiménez ¿noventayochista?', cit., 155-70.

42 El influjo del pensamiento krausista en la literatura de principios del siglo xx lo expresa Juan Ramón como sigue: «Como en el Renacimiento, hombres españoles inquietos, que buscaban aire más libre, los llamados denigrantemente krausistas, volvieron a España y reclamaron de los españoles esa acentuación del sentimiento del pueblo, iniciando un escape hacia la naturaleza, la poesía popular, las industrias y las artes populares [...] Surjió de este grupo la comprensión por la expresión espiritual más hermosa, lo aristocrático verdadero —el Greco, por ejemplo— que, con lo popular, dos extremos mejores, había estado en la indiferencia o el olvido desde el siglo xviii [...] La jeneración del 98 [...], entre burlas y veras, desarrollaba las ideas y los sentimientos de la Institución Libre de Enseñanza». Cf. 'A mi modo de ver', en *Alerta*, pp. 63-4. Sobre el desarrollo otorgado por la poesía a lo popular durante el siglo xix, véase Ignacio Prat [*Poesía modernista*, cit., XI ss.], quien sigue la huella de lo popular en V. Barrantes, A. Trueba, V. Ruiz Aquitera, J. Selgas, A. Arnao.

En el 'Prólogo jeneral (primera conversación)', haciendo ahora la salvedad de Unamuno, abunda en la misma idea y califica a algunos de sus compañeros de empresa de «soñadores del ayer». En este punto radica una de las causas determinantes del anti-castellanismo juanramoniano. Mientras que los llamados castellanistas vuelven sus ojos hacia el pueblo en busca de las «esencias nacionales», del «fondo eterno», de la «tradicción eterna», preferirá hablar Juan Ramón, casi siempre, del futuro, entendiendo lo popular como un campo que deberá ser cultivado, para que en él arraiguen y crezcan los valores del futuro, antes que como un depósito de las esencias nacionales del pasado. Al igual que Valle-Inclán, en *La Lámpara Maravillosa*, Juan Ramón entiende lo popular como esencia que contiene cifrado «el enigma que guarda el secreto del Porvenir». No le interesa el pueblo como expresión del *Volksgeist*, sino como «conciencia colectiva» que ha de ser completada y aumentada individualmente. Y es en esta necesidad de complemento donde Juan Ramón pone su acento. En 'Walt Whitman, aristócrata de intemperie', puede leerse:

¿Lo popular en Whitman? Para mí Whitman no es popular porque espese los sentimientos o las ideas de un pueblo más o menos verídico, ni porque se dirija en versos mayores o menores a un pueblo, sino porque *tiene la visión de un pueblo: Whitman es popular hacia el futuro.*

Cuando Juan Ramón habla de *pueblo*, se refiere —como él mismo dice que hace Whitman— al pueblo que él está contribuyendo a crear; a un pueblo que «aguarda la luz de la inteligencia amorosa de los artistas, científicos, poetas, políticos clarividentes, de los verdaderos *modernistas*, nombre que el pueblo ignora, pero que lo crea continuamente sin saberlo»<sup>43</sup>. En este sentido, el pensamiento de Juan Ramón responde, con mayor fidelidad que el del noventa y ocho, a la doctrina krausista, pues ésta valora toda actividad, y no sólo la artística<sup>44</sup>, en la medida que «coadyuva al avance irrevocable de la humanidad hacia su perfección terrenal»<sup>45</sup>. En definitiva, el modernismo se inicia y se desarrolla en la unión —y ésta es una idea central en todos los textos de *Alerta*<sup>46</sup>— de lo popular y de lo aristocrático: lo popular, como punto de partida; y lo aristocrático, como anhelo de *futuro mejor* que se pretende conseguir. Los modernistas son aristocráticos —había escrito Juan Ramón antes de *Alerta*— «por

43 'Prólogo jeneral (primera conversación)', en *Alerta*, p. 92.

44 Si la poesía es, en el pensamiento de Juan Ramón, la incorporación del espíritu en la vida social y en la idea de progreso, es fácil de entender ahora que juzgue de «poéticas» la labor del «regante granadino», del «jardinero sevillano», etc. (TG, 24 ss.).

45 Véase Juan López Morillas, *Krausismo: estética y literatura* (Barcelona, Labor, 1973) 15.

46 «A mi modo de ver, amigos dispersos, entre las procedencias más seguras del modernismo español e hispanoamericano está, en primer término, y paralelamente con la determinación del aristocratismo espiritual e intelectual (el Greco y Góngora, Gracián y la música gregoriana, por ejemplo), la exaltación de lo popular». Vid. 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 63.

ascender o querer ascender a un ser que todos debemos estar creando, porque estamos aspirando a crear y creando nuestro yo superior» (TG, 62). Son pueblo, porque, cuando miran hacia atrás —lo que hacen en busca de materiales para construir «su idea de futuro y de eternidad»<sup>47</sup>—, necesariamente se encuentran con el pueblo: porque, «cuando un hombre culto quiere aspirar, llegar a lo esencial, en todas las razas, épocas y civilizaciones, se *retira*, es decir, se va a la naturaleza [...] a quitarse todo lo superfluo, innecesario de la civilización [...]; se va a su principio y a su fin. El pueblo es principio y fin»<sup>48</sup>. Por eso los modernistas, cuando vuelven al pasado, van «por lo mejor», para «llevarlo al porvenir y divisar lo eterno»<sup>49</sup>.

Resumiendo con palabras del propio Juan Ramón, el modernismo es una forma de *humanismo*, porque intenta conseguir «una categoría de hombre superior»<sup>50</sup> —«no el superhombre, como quería Nietzsche», añade Juan Ramón—; es un movimiento de *libertad hacia el futuro*, porque incorpora, desde la literatura, una idea de progreso cifrada en la «modificación sucesiva de la idea de lo que es mejor»<sup>51</sup>, por la incorporación del espíritu humano, a través de la poesía, en el sentido social de la vida; finalmente, el modernismo no es una escuela literaria, porque no pretende poner en pie una estética, sino «arreglar el mundo [...] con la belleza»<sup>52</sup>. Además, el modernismo desborda todos los límites de escuela, porque se da a la vez, «con coincidencia de tiempo y tendencia» —y ésta es la tesis que se demostrará en *Alerta*— en España, Hispanoamérica y Estados Unidos. Así definido, el modernismo español es un rótulo que da nombre al contexto cultural anti-restauracionista, y que admite diferentes formas de renovación estética.

Con las palabras que siguen se inicia la serie de *Alerta*: «En dos lecturas siguientes fijaré los antecedentes del modernismo en España, Hispanoamérica y los Estados Unidos, y explicaré por qué voy a enlazar esta época de los tres países con sus coincidencias de tiempo y tendencia».

#### *Antecedentes del modernismo*

Propone Juan Ramón, sobre la definición del modernismo que acabo de reseñar, un desarrollo simultáneo en las tres áreas culturales objeto de su atención, cuidándose de determinar las influencias mutuas que, en un momento u otro de la evolución del modernismo, se perciben.

El origen de toda la poesía moderna en los países de habla his-

47 Ibid.

48 'Lo popular', en *Alerta*, p. 157-58. Véase el espléndido trabajo de M. Alvar, 'Tradicionalidad y populismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez', *CHA* 376-78 (1981) 518 ss.

49 'Prólogo jeneral (primera conversación)', en *Alerta*, p. 93.

50 Ibid., p. 94.

51 'Otro lado de Rubén Darío', en *Alerta*, p. 119.

52 'El problema poético', en *Alerta*, p. 141.

pana debe situarse, en su opinión, en Bécquer<sup>53</sup>, quien, rompiendo con el aristocratismo de escayola de la poesía del XVIII, funde lo popular y lo culto en una síntesis plenamente moderna ya; aúna creación y crítica; depura el «romanticismo de época» —como hicieron en Francia y en los Estados Unidos, respectivamente, Baudelaire y Poe— de su «magnitud inútil» y de su «esorbitancia charlatana»; abre el camino hacia una poesía de «época interior»<sup>54</sup> y sienta las bases, estableciendo una línea de continuidad con San Juan de la Cruz<sup>55</sup>, para el asentamiento del simbolismo. Por ello, cuando Francia haga del simbolismo el elemento caracterizador de toda la poesía moderna, la moderna poesía española no necesitará importarlo, como necesitó importar el parnasianismo; le bastará con volver los ojos a Bécquer y San Juan de la Cruz, donde aprenderá —«San Juan de la Cruz llena de humanidad lo divino, Bécquer llena de divinidad lo humano»<sup>56</sup>— la síntesis de lo divino y de lo humano<sup>57</sup>. En resumen. Bécquer inicia —San Juan es un antecedente lejano— nuestro modernismo, al situar lo espiritual en el centro de gravedad de la creación poética; al conferir a dicha creación una dimensión metafísica; al tratar lo popular, desde una perspectiva meliorista, como base de lo verdaderamente aristocrático; al dar funcionalidad práctica al misticismo que caracteriza al moderno simbolismo español; al liberar las sensaciones de su corsé racionalista y dotar a la poesía de un vehículo formal apropiado para ello<sup>58</sup>.

El correlato de Bécquer en la poesía norteamericana lo constituyen, salvando las diferencias que individualizan a cada uno de los citados: Poe, Emily Dickinson y Walt Whitman<sup>59</sup>:

53 La relación Bécquer-Juan Ramón ha sido estudiada por Hugh A. Harter, 'Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez', *Hispanófila*, III (1959-60).

54 'En casa de Poe', en *Alerta*, p. 131.

55 'Prólogo jeneral (primera conversación)', en *Alerta*, p. 93.

56 'San Juan de la Cruz y Bécquer', en *Alerta*, p. 95. Véase, sobre el influjo de Bécquer en el modernismo, C. F. Fraker, 'Gustavo Adolfo Bécquer and the modernistas', *HR* III (1935) 36-44.

57 Define el P. Ceferino Santos-Escudero el simbolismo como lenguaje que actúa de «vehículo de cambio y de contacto, de comunicación y transmisión entre dos polos o extremos de la realidad» [Cf. *Simbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Gredos, 1975) 29]. Este es el sentido, efectivamente, en que Juan Ramón, en su crítica, utiliza siempre el término *simbolismo*. Sobre la presencia del símbolo y, sobre todo de la alegoría, en la poesía de nuestro autor, véase Isabel Paraíso del Leal, 'Las alegorías de Juan Ramón Jiménez', *Alaluz* XII-XII (1980-81) 25-31.

58 Si San Juan de la Cruz, para referirse a esa realidad espiritual por él experimentada, habla de «un no sé qué que queda balbuciendo», Bécquer, por su parte, buscará también «un nombre» para «una cosa / que no sé cómo se llama». El paralelismo será recordado por Juan Ramón en 'Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)', en *Alerta*, p. 100; I. Prat [*Poesía modernista española*, cit., XIII ss.] señala cómo Bécquer, tal como afirma Juan Ramón, anticipa la «preocupación metafísica» de nuestros modernistas y, además, esboza, al mismo tiempo que Baudelaire, la teoría de las correspondencias.

59 Mucho se ha especulado sobre la profundidad del conocimiento que el poeta de Moguer pudiese tener de las poesías inglesa y norteamericana. Los estudios que hoy existen sobre el tema parece que no dejan lugar a dudas y demuestran que Juan Ramón conocía bastante bien, al menos, la obra de algunos

Cuando este innovador y creador [Bécquer] nació en Sevilla, 1836, Poe tenía veintisiete años, Whitman diecisiete, y seis Emily Dickinson [...] Cuando Bécquer muere [...], 1870, Poe es aún discutido; Whitman está señalado por el comprensivo y jerenoso Emerson [...] al desdén general; Emily Dickinson anda secreta, blanco fantasma, entre Amhrest y el Cosmos.

Y, un poco más adelante, subrayando el común fondo simbolista de todos los citados, añade:

Whitman canta una música dinámica, retórica a veces y discursiva, que con frecuencia se le mete muy *dentro*, para sus mejores poemas, los más breves; Poe piensa una música estética, más o menos que humana y divina, según y cómo (San Juan de la Cruz habló la música que es armonía de eternidad y vida, sustancia y esencia); Emily Dickinson escribe la disonancia de las estrellas sorprendidas en su vida *íntima* [...]; Bécquer emana una música divina y humana, anjelical a veces con lo mejor del ánjel, para eso era andaluz; otro ánjel que el demoníaco Poe (otra amada que San Juan), otras estrellas que Emily Dickinson y otras alas, cuerpos, frondas y nubes que Whitman<sup>60</sup>.

Unos y otros abren una «poesía de época interior» y de este modo, el simbolismo moderno —eje de toda la poesía del siglo xx, según Juan Ramón— es español y americano, tanto como francés<sup>61</sup>. «San Juan era conocido en Francia hacía mucho tiempo» y había determinado un fondo simbolista *inconsciente*; Poe, a su vez, «tuvo la predominancia *lógica* sabida [...] en los simbolistas franceses menos populares»<sup>62</sup>. Y, sin embargo, tanto Bécquer en España, como Poe en Estados Unidos, quedan en el olvido, sepultados y desplazados por el aluvión de poesía oficial de cada uno de sus países respectivos:

Se ha repetido por todos que los poetas de Nueva Inglaterra, en esa época, los llamados «bramines» (Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell, Thomas Bailey Aldrich, etc.) se apartaron de la realidad

de los poetas más próximos a su estética. Véase Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981); J. Wilcox, *W. B. Yeats and Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Michigan, 1980); Howard T. Young, *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley and Yeats* (Madison, University of Wisconsin Press, 1980); Ana María Fagundo, *The Influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez's Poetry* (University of Washington, 1967); Harriet S. Stevens, 'Emily Dickinson y Juan Ramón Jiménez', *CHA* LVI, 166 (1963) 29 ss.; José Luis Cano, 'Juan Ramón Jiménez y la poesía norteamericana', *Revista Shell* 7, 8 (1958); Luis Cernuda, 'Jiménez y Yeats', en *Poesía y literatura*, II (Barcelona, Seix-Barral, 1966) 251 ss.

60 'Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)', en *Alerta*, pp. 101-2.

61 En 'El siglo modernista es auténticamente español', (en *Alerta*, p. 67) leemos: «Y el simbolismo francés no es francés, sino una amalgama de la gran lírica inglesa con Poe americano; la música alemana y la mística castellana. ¿Y hay nada más simbolista que la poesía arábigoandaluza?». A. M. Aguirre, ['Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist poets: influences and similarities', *RHM* XXXVI, 4 (1970-71) 212 ss.] demuestra, efectivamente, que la influencia real de los simbolistas mayores franceses es bastante tardía, en nuestro autor.

62 'Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)', en *Alerta*, p. 102.

nueva que se imponía y se encerraron en sus bibliotecas a soñar las leyendas universales, espresándose luego en una literatura repetida de los temas y moldes ingleses, o con ecos y traducciones de los poetas clásicos de toda Europa y de todos los tiempos. (Estos poetas correspondían, poco más o menos, a los españoles Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor, Manuel del Palacio, Emilio Ferrari, Manuel Reina; y a los precursores hispanoamericanos más exotistas del modernismo [...])<sup>63</sup>.

El redescubrimiento de estos poetas era, sin embargo, inevitable y se produce, necesariamente, cuando surgen las circunstancias favorables para ello. El camino para este retorno se realiza a través de Francia. Poe, «por ellos [por los simbolistas franceses], no (dicen) por él, influye luego en su América»<sup>64</sup> y lo mismo ocurre con Bécquer, a quien regresan Antonio Machado y el propio Juan Ramón a través también del simbolismo francés.

### *El colorismo y el modernismo hispanoamericano*

Volviendo al contexto hispano y anticipándose a Luis Cernuda<sup>65</sup>, propone Juan Ramón la existencia de dos formas distintas, aunque simultáneas, de evolucionar la poesía moderna en España e Hispanoamérica. El núcleo inicial del desarrollo de ambas líneas se encuentra en Bécquer, pero los materiales que, con el tiempo, vienen a sumársele son diferentes, lo que determina —a partir de 1900— desarrollos también dispares en cada una de las dos líneas citadas.

En España, tras Bécquer, «el estado de la poesía española escrita era verdaderamente triste». El estilo burgués más mediocre la había sustituido con una escritura gris y estéril. Privaban algunos literatos con reputación de grandes poetas: los más aplaudidos eran Don Gaspar Núñez de Arce, Don Ramón de Campoamor y Don Emilio Ferrari<sup>66</sup>. Ante tal estado de cosas, sólo el colorismo representará, aunque de forma muy parcial, la nueva poesía española; sólo don Manuel Reina —«un poeta que había tenido cierto empaque parnasiano, que entonces pasaba por un revolucionario, innovador, inventor del colorismo, algo parecido, pero muy modestamente, al impresionismo de entonces»<sup>67</sup>— y «su discípulo» Salvador Rueda aportaban cierta luz al grisáceo panorama de la poesía española del momento. Es evidente, sin embargo, que las novedades importantes de fuera, sin un arraigo en lo propio, no podían dar frutos estimables. Reina y Rueda lo que nos dan es una «España con máscara francesa».

El *colorismo*, potenciado desde la peña literaria de don Juan

63 'Calidad poética moderna de los Estados Unidos', en *Alerta*, pp. 86-87.

64 Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)', en *Alerta*, p. 102.

65 *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid 1957) 73-75.

66 'Precedentes del modernismo español e hispanoamericano', en *Alerta*, p. 68.

67 *Ibid.*

Valera y protegido por los prólogos de Clarín<sup>68</sup> a Rueda, responde a un intento de crear, desde unas posiciones costumbristas remozadas, un parnasianismo que fuese la alternativa española al francés:

Parnasiano impecable —había escrito Juan Ramón de Reina en la citada «elegía» —[...] fue nuestro Leconte de Lisle, corazón de mármol y rosas —menos frondoso que el corazón del poeta francés—, alma vacía a fuerza de suntuosidad. Zorrilla le había dado un dejo romántico, que apareció siempre en el fondo de su palacio pseudoclásico, de su palabrería retórica [...] Estaba enamorado de los jardines fantásticos, del mes de mayo, del claro de luna, del ruiseñor oriental, de los *bando-lines*, de las *espadas a la española*, todo revuelto (LPr., p. 518).

La conjunción de estética pseudoclásica, retórica decimonónica, fenomenología de la restauración y colorismo es algo que todavía no se ha estudiado suficientemente. Juan Ramón, sin embargo, en su reconstrucción retrospectiva del movimiento modernista, incide en varias ocasiones sobre el tema. Es en este sentido muy importante una referencia suya a Menéndez Pelayo a quien culpa, junto con Valera, de «la absurda decoración de una Grecia de yeso» con que se viste el colorismo:

El parnasianismo en España fue más bien colorismo [...] Menéndez Pelayo viene de la poesía griega y latina; está empapado por la poesía clásica y él es un neo-clásico. Y neoclasicismo es parnasianismo; una forma de parnasianismo (CcJR., p. 105).

Para el poeta de Moguer, según testimonia su carta a Sánchez Rodríguez, el colorismo respondía, ya en 1900, a un empeño por ocultar y enmascarar, tras un fondo de postizos y huecos motivos castizos de la Restauración, un «alma vacía»<sup>69</sup>.

En gran parte, pueden hacerse al modernismo hispanoamericano, en sus orígenes, los mismos reproches que al colorismo: el acarreo de novedades francesas que, al carecer de arraigo autóctono, resultan postizas y «vacías de alma». Así describe Juan Ramón el proceso seguido por la poesía hispanoamericana:

Los hispanoamericanos más alertas no tenían bastante, naturalmente, con lo que Zorrilla, Núñez de Arce, Campoamor, Balart, Manuel del

68 Véase Fernando Ibarra, 'Clarín y Rubén Darío', *HR* 41 (1973) 526. Esencial para el estudio del antimodernismo, desde posiciones que no tienen problemas para defender el colorismo, son los trabajos de Lily Litvak, 'La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)', *HR* 45 (1977) 397 ss. La actitud general de la crítica en el momento a que me estoy refiriendo ha sido analizada por José María Martínez Cachero, 'Nota sobre el modernismo', *Archivum* I (1951) 151-65; 'Algunas referencias sobre el antimodernismo español', *Archivum* III (1953) 311-33; también Ignacio Prat, *Poesía modernista española*, cit., XXV ss.

69 Véase Antonio Sánchez Trigueros, *El modernismo en la poesía andaluza* (Universidad de Granada, 1974) 15. Sobre tratamiento «colorista» de elementos costumbristas, véase Richard A. Cardwell, 'Introducción' a Manuel Reina, *La vida inquieta* (Exeter 1978) XVII. Igualmente, véase este trabajo para el estudio de la ligazón del colorismo con el romanticismo y para la diferenciación del colorismo de Reina y Rueda (p. XXII).

Palacio..., les ofrecían. Y Francia era la Meca de la ilusión general, y todo esto va unido a las últimas guerras de independencia<sup>70</sup>.

Y en otro texto añade:

Por aquel tiempo, las familias pudientes hispanoamericanas viajaban mucho por Europa, Francia sobre todo. Algunas vivían casi en Francia y hasta olvidaban el español [...] La política ignorante y fácil de algunos españoles, entonces en el candelero del mando, desvió de España y de la cultura española la ilusión de muchos buenos hispanoamericanos [...] Toda Hispanoamérica, que había sorbido el siglo XVIII francés de Francia y de España, sorbía de Francia el siglo XIX, desde los románticos a los simbolistas<sup>71</sup>.

Hasta aquí el desarrollo simultáneo en ambas literaturas. Con su llegada a España, Rubén Darío, «síntesis de toda esta novedad poética de Francia»<sup>72</sup>, se encarga de equilibrar las diferencias. Pero ni una dirección ni otra podía satisfacer plenamente, y no satisficieron, a jóvenes poetas españoles como Juan Ramón y los hermanos Machado:

los mejores modernistas [...] creyeron que el modernismo no consistía en lo exótico ni en lo decadente, sino en lo vivo, en lo libre, en lo auténtico, en lo humano, esto es: en la mezcla de hermosa forma y espíritu grande<sup>73</sup>.

Es en esta renuncia al exotismo y decadentismo<sup>74</sup>, donde las dife-

70 'Segunda lectura', en *Alerta*, p. 84.

71 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 77.

72 Ibid. Sobre el mutuo influjo de lo español y lo hispanoamericano en la evolución de la poesía modernista, véase D. F. Fogelquist, *Españoles de América y americanos de España* (Madrid, Gredos, 1967); y muy recientemente Angel Crespo, 'Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez', en AA. VV., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Puerto Rico, Recinto Univ. Mayagüez, 1981).

73 'San Juan de la Cruz y Bécquer', en *Alerta*, p. 94-95.

74 Pocos testimonios críticos —muchos menos que poéticos— dejó Juan Ramón sobre el componente «decadentista» del primer modernismo. Sí que dejó, en cambio, referencias a otro componente, que apenas ha sido valorado en el estudio del clima poético del momento: la presencia activa de «lo social» en la poesía de los modernistas. En 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica' escribe: «Críticos de los periódicos donde yo colaboraba (...) habían escrito que yo era el más pensativo de los poetas jóvenes españoles, sentido y brillante, delicado y anárquico al mismo tiempo y como un arbusto que amenazara al cielo con sus flores. Fue en los tiempos del proceso famoso de los presos de Montjuich, cuando yo escribí con ese motivo varios poemas más o menos anarquistas» *Alerta*, p. 74). Véase también la información que Juan Ramón remite a Graciela Palau de Nemes sobre su inicio en el mundo de la poesía (C, 388-93); y Manuel García Blanco, 'Juan Ramón Jiménez y la revista *Vida Nueva*', en *Homenaje a Dámaso Alonso*, II (Madrid, Gredos, 1961) 31 ss.]

Casi siempre la vertiente social de esta poesía viene, en Juan Ramón, acompañada de notas decadentistas —'Las amantes del miserable' es un buen ejemplo de ello—, lo que nos remite de algún modo a Oscar Wilde [Cf. Lisa E. Davis, 'Oscar Wilde in Spain', *CL XXV* (1973) 136 ss.]; sin embargo, a Juan Ramón «lo social» le llega por el camino que señalan Enrique Redel y otros poetas andaluces del momento, quienes, a través de don Manuel Paso, están vinculados con Joaquín Dicenta y con el utopismo social del folletín. Cf. Melchor Fernández Almagro,

rencias cualitativas empiezan a manifestarse, rellenoando los dos modernismos —el exotista y el intimista— existentes.

«El modernismo triunfante»

Es verdad que, junto al «Darío parnasiano», reconoce nuestro autor la existencia del «Darío simbolista», que influye decisivamente en toda la literatura —modernista y noventayochista<sup>75</sup>— del inicio de siglo español, pero globalmente la literatura hispanoamericana se sitúa en la órbita que va del romanticismo al decadentismo, pasando por el parnasianismo. Los «verdaderos modernistas españoles», por el contrario,

buscábamos —escribe Juan Ramón— lo que en lo contemporáneo tuviese más novedad, más vida, más sentimiento y frescura; entonces fue el éxito momentáneo de los poetas regionales: Curros Enríquez y Rosalía de Castro, gallegos; Mosén Jacinto Verdaguer, catalán; y Vicente Medina, murciano que acababa de publicar sus primeros poemas. Siempre Bécquer presidiéndolo todo, como una estrella fija<sup>76</sup>.

El proceso evolutivo del modernismo español queda perfectamente diferenciado por una serie de influencias, que en el modernismo hispanoamericano no tendrán, apenas, operatividad. Una de estas influencias se concreta en el fondo popular propio que anima toda la evolución española. Lo popular, que le sirve a Bécquer para la depuración de su romanticismo de «esorbitancias chabacanas y magnitudes inútiles», sigue latiendo, bajo la capa de poesía oficial, a través de los poetas «regionales», de donde lo tomarán los «verdaderos modernistas» para que sirva a la depuración de las corrientes renovadoras de *fin de siglo*:

Estos poetas del litoral —escribe Juan Ramón— fueron la primera

'Juan Ramón Jiménez y algunos poetas andaluces de su juventud', en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I (Madrid, Gredos, 1960) 503.

Fue este componente social de la poesía modernista, tanto como el componente «decadentista», el que provocó muchos de los enconos suscitados en la crítica del momento. El tratamiento que la primera poesía de Juan Ramón recibió de parte de la crítica ha sido finamente analizado por Antonio Sánchez Trigueros, 'Testimonios críticos sobre el primer Juan Ramón', *In* 416-17 (1981) 19; y Jorge Campos, 'Cuando Juan Ramón empezaba', *In* 128-29 (1957) 9 y 21. Sobre el ingrediente decadentista del modernismo, véase Lily Litvak, 'La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España', cit.; también, Richard A. Cardwell, 'Darío and *El arte puro*: The enigma of life and the beguilement of art', cit.; Ignacio Prat, *Poesía modernista española*, cit., XXXVI ss.; A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature (1830-1900)* (University of Toronto, 1958); K. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth Century* (The Hague, 1964); P. Jullian, *Dreamers of Decadence* (London, 1971) y *The Symbolist* (London, 1973).

<sup>75</sup> Véase 'El modernismo poético en España e Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 78.

<sup>76</sup> 'Precedentes del modernismo español e hispanoamericano', en *Alerta*, p. 68-9. También Antonio Machado, en 1902, afirma que el parnasianismo es «en cierto modo extranjero al arte español y a la lengua española». Cf. José María Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid, Taurus, 1973) 188-89.

reacción española contra el latinismo de los parnasianos que fue lo peor del modernismo <sup>77</sup>.

Lo popular determina la dirección intimista de nuestros modernistas y su rechazo del exotismo externo, tan frecuente entre los modernistas americanos y coloristas españoles.

Una vez más, la reconstrucción crítica de Juan Ramón Jiménez es bastante exacta en la valoración de lo que ocurría en torno a 1900. Del día 8 de diciembre de 1900 es el siguiente texto, extraído de una carta de Juan Ramón al poeta Sánchez Rodríguez:

Tu libro es encantador. Tienes una «Copla triste», una «Cita del sueño», que son inmensas. Después «Bajo la parra», «Córdoba» y todos en fin, valen bien todo, todo, todo lo que han hecho Reina y Rueda. Reina no siente a Andalucía; su Andalucía es una odalisca, exhuberante de raso, de pedrería; la lira de Reina es una lira de brillantez, sobre un cojín de raso ducal; no es lira andaluza. Rueda tampoco siente a Andalucía; su Andalucía es una chula sobre un tablado; entre cañas de manzanilla y cantaores; su lira es una guitarra alegre, sobre un pañolón de Manila. El poeta andaluz eres tú y sólo tú; *tú no te has dejado cegar por colorines y músicas celestiales; tú has ido por dentro* y has arrancado del alma de Andalucía toda la dulce nostalgia, toda la melancolía de su luz, «la melancolía de su alegría» <sup>78</sup>.

En esa dirección intimista —«tú has ido por dentro»— que Juan Ramón, frente al exotismo y colorismo, señala como buena ya en 1900 <sup>79</sup>, encontramos uno de los rasgos diferenciadores del modernismo español.

Pero la importancia de «lo popular» en la configuración de nuestro modernismo no acaba aquí. Por los poetas del litoral, los regionales y dialectales, los poetas «modernos» van a Bécquer, y de él al simbolismo de los místicos, simbolismo que ya señala Juan Ramón en 1899, como elemento plenamente moderno y español, y como ejemplo que hay que seguir <sup>80</sup>. Por ello, el simbolismo —la corriente principal y más fecunda del modernismo español— es renovación de lo propio «sin máscara francesa». La corriente francesa, que también está «impregnada de popularismo», lo que hace es confirmar y «dar validez a este segundo renacimiento que fue el simbolismo» <sup>81</sup>.

<sup>77</sup> 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 64. En otra parte hablará Juan Ramón de la «decadencia estetizada», herencia del romanticismo; que también depura el modernismo en el agua fresca de lo popular. Cf. 'El siglo modernista es auténticamente español', en *Alerta*, p. 66 ss.

<sup>78</sup> Cita que tomo de Antonio Sánchez Trigueros, *El modernismo en la poesía andaluza* (Universidad de Granada, 1974) 15.

<sup>79</sup> Véase también, sobre este mismo tema, Guillermo de Torre, 'Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez', *LT* 19-20 (1957) 51-63.

<sup>80</sup> 'Triunfos (Crítica a *La copa del rey de Thule*), de Francisco Villaespesa' (*Lpr*, 211).

<sup>81</sup> 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 64. En 1943, en carta a Consuelo Trigo de Azuola, escribe: «El simbolismo, como *escuela poética con nombre*, se desarrolló en Francia, pero no fue auténticamente francés. El origen del simbolismo francés está en Inglaterra, Alemania y España (los místicos por un lado, Góngora por

Otro de los rasgos que diferencian nuestra literatura de principios de siglo reside en el sentido «ético» que preside la creación literaria y que hace del modernismo un movimiento de carácter «humanista», que se concreta en el ya citado proyecto de «regeneración espiritual»<sup>82</sup>. Este sentido «ético» es el que presidirá la atención de los modernistas hacia lo popular. En tal dirección, al menos, va la siguiente afirmación de Juan Ramón:

La vuelta a lo popular o de lo popular tenía no solamente un sentido poético ni artístico; estaba íntimamente relacionada con la subida del pueblo como clase social olvidada, comienzo de lo que significa hoy la clase más importante de nuestra época<sup>83</sup>.

El origen y la raíz de todos estos matices que distinguen al modernismo español —la dirección intimista, el gusto por lo popular, el sentido ético— hay que buscarlo en el influjo que sobre el pensamiento de la época ejerce la doctrina krausista<sup>84</sup>:

Como en el Renacimiento, hombres españoles inquietos que buscaban aire más libre, los llamados denigrantemente krausistas, volvieron a España y reclamaron de los españoles esa acentuación del sentimiento del pueblo, iniciando un escape hacia la naturaleza, la poesía popular, las industrias y las artes populares<sup>85</sup>.

El triunfo del modernismo español, con todos los caracteres peculiares que lo definen, se alcanza definitivamente con Unamuno, quien, aunque no descienda de Francia,

significa un modernismo ideológico libre, atrevido, protestante, herético y, a su modo, en la forma quiso renovar y renovó el verso español de su tiempo. El verso libre de Unamuno es en gran parte origen del mío y luego del de todos los que escribieron y escriben en verso libre en España y en Hispanoamérica. Y la reacción contra el modernismo

otro)» (CL, 61). En lo que se refiere a la identificación que Juan Ramón hace entre modernismo y humanismo, un apunte inédito desarrolla tal intuición en los siguientes términos: «Paralelo: Humanismo-Modernismo; Erasmismo-krausismo postkantiano (idealismo). Podríamos definirlo así: lo que cayó del modernismo fue lo aristocrático falso: las joyas materiales, la galantería literaria, la mujer vestida. Lo que quedó: lo aristocrático verdadero, la joya espiritual e ideal, el ánimo grande, la mujer desnuda. Cayó la aristocracia de salón. Quedó la aristocracia de intemperie. El modernismo es, amigos, aristocracia de intemperie». Esta nota, que Juan Ramón redacta como guión para sus clases, lleva la signatura J-1/134 (3)/171 de la «Sala de Zenobia y Juan Ramón», en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico).

<sup>82</sup> Véase Richard A. Cardwvll, 'Los albores del modernismo...', cit.

<sup>83</sup> 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 63.

<sup>84</sup> Sobre el influjo del krausismo en el pensamiento de Juan Ramón, véase Francisco Giner de los Ríos, 'Don Francisco y Juan Ramón', *CA* XXIV, 2 (1965) 124-45; también Angel González, *Juan Ramón Jiménez. Estudio* (Madrid, Júcar, 1973) 125-38. El influjo del pensamiento krausista en la atención a lo popular se estudia en J. G. Brotherton, 'Antonio Machado y Alvarez and Positivism', *BHS* XLI (1964).

<sup>85</sup> 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 63.

vicioso formal, que la crítica suele regalarme a mí, viene principalmente de Unamuno. Tan modernista como Rubén Darío fue Unamuno y tanta parte tiene en la renovación poética actual como Rubén Darío, y hoy más...<sup>86</sup>.

En Unamuno el simbolismo se hace *plenamente español*, y Unamuno es en nuestra literatura del siglo xx un místico que renueva el eterno misticismo español, haciéndolo *plenamente moderno*.

Desconoció el modernismo hispanoamericano tanto el «sentido ético», como las direcciones intimista y popularista, marcadas por el krausismo. Ni siquiera Darío, el más español entre los modernistas americanos, recibió las influencias antes citadas:

Nunca oí a Rubén Darío hablar de estos finos, profundos poetas regionales y dialectales tan importantes en la evolución de nuestra poesía española desde la Edad Media y a través del Renacimiento y el Neoclasicismo [...] Tampoco se asomó Rubén Darío a la Institución Libre de Enseñanza, donde se fraguó, antes que con la jeneración del 98, la unión entre lo popular y lo aristocrático: lo aristocrático de intemperie, no se olvide<sup>87</sup>.

Estas diferencias entre un modernismo y otro no significan la ausencia de influjos mutuos. En 'El modernísimo poético en España y en Hispanoamérica', señala Juan Ramón la extensión e intensidad con la que Darío influye en los escritores españoles —incluidos los del 98— de principios de siglo<sup>88</sup>; influencia que después, con su *Diario de un poeta recién casado* (cuyo verso libre aprende Juan Ramón en Unamuno), sería inversa. Especial repercusión tuvo la literatura hispanoamericana en la evolución del modernismo español, al servir de engarce con lo francés y, sobre todo, con lo de Estados Unidos:

Los Estados Unidos estaban encima, y Poe y Whitman vivían, en obra o en vida, ante Hispanoamérica. José Martí conoció a Whitman el día de su apoteosis y escribió sobre él; y Rubén Darío, tal vez a través de Martí, lo saludó en otro de los citados *Medallones*. Poe, muy traducido por poetas hispanoamericanos, influyó, con *El Cuervo*, en el *Nocturno* mayor de Silva, por ejemplo<sup>89</sup>.

El influjo de los Estados Unidos fue determinante, a su vez, en el encuentro del modernismo con la palabra y el sentimiento natural, sin imposiciones o prejuicios cultistas:

pasada la influencia francesa en España y en Hispanoamérica, el desarrollo natural de lo de esta época viene de los Estados Unidos,

86 Ibid., p. 65. Sobre la filiación modernista de Unamuno véase, en apoyo de la valoración juanramoniana, I. Prat, *Poesía modernista española*, cit., XXXVII.

87 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 76.

88 Pero advierte Juan Ramón: «Darío influye más por su mitad simbolista que por su mitad parnasiana». Cf. 'A mi modo de ver', en *Alerta*, p. 64.

89 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 77.

cuya poesía, desde Emily Dickinson y Whitman, aparte de Poe, es la más natural de su época<sup>90</sup>.

Y, además, la literatura norteamericana ofrecía un ejemplo muy actual del equilibrio «entre ideas y realidades», una forma de ese equilibrio entre espíritu y técnica que el modernismo, desde sus orígenes, quería conseguir: «Aquí [en los Estados Unidos] coinciden idea y realidades en una proporción y una posibilidad absolutamente incomparables. Otros países, modernos en técnica, en arte, en ciencia, no lo son en vida social»<sup>91</sup>. Esta fue la gran lección de equilibrio que el modernismo español, a través de formas aprendidas en los poetas hispanoamericanos, hereda de la literatura norteamericana.

### *Evolución posterior del modernismo*

A través de distintas transformaciones, pasando por el creacionismo y el ultraísmo —que es «otra reacción como la mía [en el *Diario*] contra lo más manoseado del modernismo [...] aunque, como la creacionista, se parece mucho más a él que lo mío, puesto que es predominio de forma»<sup>92</sup>— llega el verdadero modernismo al grupo del 27; a Pedro Salinas, que lo conjuga con el ultraísmo de *Hélices*; a Alberti, que suma el *Diario*, el creacionismo y el ultraísmo; a Jorge Guillén y, finalmente, al surrealismo<sup>93</sup>, que es modernismo con regreso al demonismo del romanticismo francés.

La misma evolución observa Juan Ramón en las otras literaturas objeto de su estudio. En la literatura hispanoamericana, también a través de varias transformaciones, el modernismo une a Rubén Darío con Macedonio Fernández, Sofía Azarello, César Vallejo, Neruda, Jorge Luis Borges... A la vez, en la poesía norteamericana, Edwin A. Robinson, Robert Frost, Amy Lowell, Egdar L. Masters, Vachel Lindsay..., descienden directamente de Poe, Whitman y Emily Dickinson. El simbolismo —eje de toda la poesía moderna<sup>94</sup>— los une a todos ellos, aunque algunos modernistas —el grupo del 27 en España y Pound o Eliot en la literatura norteamericana, por ejemplo— signifiquen la sustitución del espíritu por el ingenio.

90 'Precedentes del modernismo español e hispanoamericano', en *Alerta*, p. 69.

91 'Prólogo jeneral', en *Alerta*, p. 53.

92 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 81. Ricardo Gullón, ['Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*', *In* 416-17 (1981) 5] confirma el significado que nuestro autor otorga al *Diario* en la evolución de la poesía moderna española posterior.

93 En la misma línea que *Alerta*, unos apuntes inéditos de Juan Ramón valoran el surrealismo así: «Sobrerromanticismo, Nueva revista. Superrealismo, vanguardismo, Miró, Dalí, Alberti, Buñuel, etc., entre nosotros... expresionismo alemán. Cloaca, cementerio, laboratorio. Se da la mano con el satanismo de Ramón Gómez de la Serna, Lautreamont, Sade... No el de Goethe. Sobre o mejor Subromanticismo; cuando se quiere forzar la originalidad .... se cae en lo monstruoso. Espresionismo en estrecha relación con el satanismo falso...» (Caja 15/87).

94 Demuestra la certeza del juicio de Juan Ramón E. Inman Fox, ['Poesía social y tradición simbolista', *LT* 64 (1970)], quien rastrea la pervivencia del simbolismo incluso en el contexto de la llamada «poesía social».

Va más allá todavía Juan Ramón. Simbolista, es decir, modernista será el poeta del futuro, «que determine una poesía de verdad mayor». Así imagina nuestro autor el modernismo de tal poeta:

será un poeta libre, aislado, claro, de forma personal como la de los cuatro influyentes mayores [Darío, Juan Ramón Jiménez, Neruda, García Lorca]; de realismo mágico, pero transcendente; más sensual que Unamuno; más interior que Darío; más general que Antonio Machado; menos socorrido que Lugones; más optimista que Juan Ramón Jiménez; más sencillo que Gabriela Mistral; menos premioso que Guillén; más completo que García Lorca; más sano que Neruda; más unido que Alberti<sup>95</sup>.

## LA POÉTICA DE «ALERTA»

Dentro del marco configurado por Juan Ramón en su definición e historia del modernismo, ensaya el poeta, en la sección que al final de *Alerta* pensaba dedicar al desarrollo de «alguna idea general», una poética de este movimiento. Es, quizá, en este apartado donde la distancia entre el poeta-protagonista y el crítico resulta menor, pues la poética insinuada es la propia poética de Juan Ramón. Los textos recogidos en tal apartado encaran directamente las preguntas sobre qué es poesía; cuál es la concepción de la *belleza* a la que dicha poesía sirve; qué papel corresponde en la creación poética a lo *popular* y a lo *consciente*, etc. Muy brevemente, puesto que en otra parte me he ocupado ya del tema<sup>96</sup>, examinaré a continuación los distintos puntos de reflexión poética que los títulos mismos de la última sección de *Alerta* sugieren: la poesía, la belleza, defecto y perfección, cultura y cultivo, la conciencia, etc.

### *Una definición de la poesía*

En virtud de la definición de poesía que toma como punto de partida, la poética de Juan Ramón explícita en *Alerta* no es casi nunca una filosofía del poema. No toman sus reflexiones, como centro de atención, el producto de la creación sino su génesis y, sobre todo, sus efectos: la actividad que lo genera y el dinamismo espiritual que dicho producto, a su vez, es capaz de poner en movimiento.

En 'Poesía', texto que, en la ordenación por mí propuesta, ocupa el primer lugar en la última sección de *Alerta*, escribe Juan Ramón: «Poesía significa, no hay que olvidarlo, *contemplación* y *creación*. Así, todas las actividades grandes y pequeñas de nuestra vida, que es *crear* y *contemplar*, pueden y deben ser poéticas»<sup>97</sup>. He aquí ya los dos ejes de la poética juanramoniana: la creación poética es, a la

<sup>95</sup> 'El modernismo poético en España y en Hispanoamérica', en *Alerta*, p. 83.

<sup>96</sup> *Poética de Juan Ramón*, cit., 205 ss.

<sup>97</sup> *Alerta*, p. 149.

vez, *conocimiento y realización*, y sus efectos repercuten sobre el yo y sobre el *mundo exterior* que rodea a este yo. 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 el carácter dualista de casi todas las definiciones juanramonianas.

Así entendida y definida la poesía, los imperativos estéticos dejan de ser prioritarios y relevantes en la creación. En consecuencia, hay que tener en cuenta que el concepto de belleza, tan mal interpretada por gran parte de la crítica juanramoniana, exige una revisión desde este doble punto de vista.

### *El potencial estético del «defecto»*

Se justifica la existencia de la poesía en la belleza, pero hay que advertir que no es la belleza para Juan Ramón un concepto puramente estético, producto obtenido de la acertada aplicación de una serie de normas convencionales, ni tampoco una cualidad externa de la realidad ambiente<sup>98</sup>. En '¿Fealdad?' se hace claramente explícito este pensamiento:

En nuestro mundo —escribe Juan Ramón— no hay seres ni cosas bellas ni feas. Fealdad y belleza dependen sólo de las circunstancias en que *esté lo que se mira y el que mira, en el momento de mirar* [...] *No hay hermosura ordenada sino diferencia inquieta*<sup>99</sup>.

La belleza es para él, ya desde una época muy temprana, un concepto metafísico y ético, tanto como estético. El siguiente texto, fechado por Francisco Garfias entre 1907 y 1917, basta para convencernos de ello:

No me deleita —dice el poeta— la mujer llamada jeneralmente bella; en ese concepto de belleza se sobreentiende el prestigio [la convención] de la forma [...]. [En la belleza verdadera] se advierte *la lucha inquieta, constante y atormentada del espíritu* (LPr., 738)<sup>100</sup>.

«Lucha inquieta, constante y atormentada del espíritu» es la Belleza<sup>101</sup>. En otras palabras, belleza hay en todas las partes, donde

<sup>98</sup> En absoluto, puede identificarse la «Belleza» juanramoniana, como hace Graciela Palau de Nemes [Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Gredos, 1957) 273] con la belleza física de las cosas. Es más bien, como vamos a ver, un concepto metafísico.

<sup>99</sup> '¿Fealdad?', en *Alerta*, p. 152.

<sup>100</sup> Abundando en la misma idea dice uno de sus aforismos: «Hay defectos en la poesía, que son gracias casi siempre; como casi siempre es gracia en la mujer tener desiguales las sienes, las rodillas, los senos; o un hombro un poco caído, o un ojo esquisitamente cambiado. ¡Leonardo!» [recogido en 'Ideología lírica', *LT* II, V (1954) 58].

<sup>101</sup> Antes que la conformación del espíritu con lo convenido como bello, «la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo esquisito, lo

existe algo espiritual, absoluto, inefable, que anhela manifestarse y cobrar existencia histórica; la hay también en cada esfuerzo de la materia por encontrar «su otra forma», que le permita vencer y superar la destrucción de la muerte; en definitiva, «en todas partes hay belleza, porque en todas partes hay vida y muerte» (SC, 28). Por ello, «la *belleza verdadera* [...] está en lo llamado bello y lo llamado feo»<sup>102</sup>. Todos los entes que, de alguna forma, han participado en la revelación del *ser*, de lo desconocido, son bellos. La muerte podrá acabar con su existencia, pero *la revelación de lo absoluto*, a la que, durante su limitada vida, han contribuido, es belleza; y belleza permanente e irreversible. Por ello, «lo bello —dice Juan Ramón— da a la vida *una eternidad suficiente y verdadera* [...] que acaba bien con la muerte» (EEE, 270). En el concepto juanramoniano de belleza confluyen, en suma, los dos temas centrales en torno a los cuales gira toda su obra: ansia de eternidad y anhelo de conocimiento.

La búsqueda de lo desconocido le confiere a su poética una dimensión epistemológica, al mismo tiempo que su concepción de la vida como proceso y proyecto, en que el yo y el mundo que rodea a este yo aspiran a realizarse en plenitud, le confiere una dimensión *ética y ontológica*. La base de todo ello hay que buscarla en el concepto krausista de «perfectibilidad» del ser en la historia.

#### *El concepto de «Belleza» como absoluto ontológico*

Partiendo de la definición antes citada, donde apunta Juan Ramón la concepción de la poesía como forma de conocimiento, se hace necesario precisar que, como tal forma de conocimiento, la poesía difiere radicalmente del pensamiento racional, en la medida en que pretende ocuparse del *ser* y no de los *entes* concretos y físicos. Ahora bien, puesto que el *ser*, lo absoluto, sólo se manifiesta parcialmente en los *entes*,

estamos convencidos —dice Juan Ramón— de que *la verdad absoluta* no la podemos conseguir. [Sólo es posible llegar] a una *verdad circunstancial* suficiente, con arreglo a las condiciones de nuestro planeta, verdad que acaso no servirá para otro planeta de distintas condiciones [...] (AO, 233).

El objetivo de la poesía es lo real, y no lo verdadero. La verdad es un juicio circunstancial y suficiente, provisionalmente válido, cuando se aplica a lo conocido. Pero lo absoluto es inefable y no se puede definir. Cualquier afirmación acerca del *todo* carece de valor probatorio alguno. «Infinitos teólogos —dice el poeta— han dicho cosas infinitas de Dios, y *lo que han dicho puede, por lo tanto, ser verdad o no serlo* [...]; nada de ese dicho puede [...] sostenerse como verdadero ni desecharse como falso»<sup>103</sup>. Asentada la poesía —como hemos

indecible y la vago» (José Martí). Cf. Richard A. Cardwell, *Juan Ramón Jiménez: The Modernist...*, cit., 141.

<sup>102</sup> 'Prólogo jeneral', en *Alerta*, p. 51.

<sup>103</sup> 'Ideas críticas', *LT* II, 5 (1954) 60-61.

visto— en la realidad invisible, la *verdad* deja de ser para ella criterio suficiente de valoración. Esta realidad invisible sólo admite una lógica poética —«de distinta naturaleza que la filosófica»—, cuya piedra de toque está en la *belleza* y no en la *verdad*. No se propone el arte descubrir la verdad, sino configurarla: transferir a una esfera metafísica un modo estético de enfrentarse con la realidad, dotando de forma a lo que no la tiene. *La belleza*, así entendida, es una dimensión ontológica de la *verdad*. Ante el concepto juanramoniano de belleza, los valores éticos y lógicos descubren su provisionalidad histórica. «Por la belleza yo me uno —escribe— con la vida toda, más que con la llamada verdad. Quiero decir que estoy más seguro de lo que es la belleza que de lo que es la verdad, según las normas»<sup>104</sup>. En la medida en que la poesía parte de lo conquistado —añadiendo nuevas conquistas— hacia lo no alcanzado todavía, que es lo desconocido, anula la *verdad* comprendida como *juicio conveniente*, en favor de la *verdad*, como revelación o aparición del *ser*; es decir, de la *belleza*. La belleza es, para Juan Ramón, autorrevelación del Todo, un *dejar-ser* progresivo y enriquecedor. Escribe el poeta en 'La Belleza':

[...] el poeta, con su profunda, fija y feliz intuición, sabe seguro hoy como ayer, y no se le ocurre a él dudarlo ni discutirlo, [...] que en el principio era la belleza, aunque nadie la hubiera visto, oído, gustado ni tocado. Estaba sola, sin nombre y sin imagen de espejo alguno [...] En el principio era la Belleza, anterior por una eternidad a su nombre. Que le puso luego con acción y verbo el primer poeta [...] La belleza es un medio sucesivo (pasado, presente y porvenir), y en el fin será ya nombrada la Belleza por una eternidad. La belleza es el único todo verdadero<sup>105</sup>.

### *La perfección como exigencia ética y ontológica*

Ya hemos podido comprobar cómo Juan Ramón otorga al defecto, como «expresión distinta» que es de la realidad, alto valor y significado en la creación. Engloba su poética, por tanto, lo llamado convencionalmente feo, lo mismo que lo llamado, también convencional-

<sup>104</sup> Cita que tomo de Carlos del Saz-Orozco, *El concepto de Dios en Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Razón y Fe, 1966) 180. En la misma línea está el siguiente poema:

Es verdad y mentira,  
hija tan sólo del instante único,  
pero es verdad.

La hace

una armonía de la tarde  
y la ola,  
y nace, entre la espuma y las estrellas,  
como algo que no es, pero que quiere serlo  
o se quiere que sea,  
y sonríe ante el alma fascinada.

Es verdad y mentira,  
pero es verdad. (*Libros de poesía*, 464).

<sup>105</sup> 'La Belleza', en *Alerta*, p. 152.

mente bello. «Lo bello convencional —escribe Juan Ramón— o lo perfecto artístico sin espresión de carácter, estorba más bien que ayuda»<sup>106</sup>.

También en este caso, al hablar de la perfección en materia de arte, el pensamiento de Juan Ramón está en deuda con el krausismo. La perfección de una obra de arte no depende, en absoluto, del acierto técnico con que dicha obra realiza una serie de cualidades. No es un ideal estético resoluble en normas o en cánones de belleza.

Cree Juan Ramón firmemente en la capacidad, que toda obra artística posee de influir positivamente en la sucesiva evolución del autor hacia su «mejor yo». La perfección de la obra es la del ser. Así expresa Juan Ramón esta relación, en un tríptico perfecto: «Mi vida interior, la belleza eterna, mi obra» (CU, 237). Mientras viva el poeta, su obra ha de reflejar una mudanza constante y progresiva. Vida y obra responden a un mismo principio: la creación perenne.

No estamos aquí muy lejos del platonismo que alienta la fórmula de Estrabón: «Es imposible que alguien llegue a ser buen poeta, sin antes haber llegado a ser un hombre bueno». Sin duda Juan Ramón habría aceptado la relación *buen poeta = hombre bueno*, aunque, en su caso, habría sustituido, seguramente, el sintagma «hombre bueno» por «hombre pleno». La ética estética juanramoniana no se rige, en absoluto, por preceptos morales. Es una ética de signo amoral; es decir, una ética cuyas normas se sitúan «más allá del bien y del mal», «más allá de todo lo divino y lo humano». La meta de Juan Ramón está puesta en un perfeccionamiento entitativo y no en un perfeccionamiento moral. Incluso, cuando afirma «¡Qué lucha, en mí, entre mi bueno y mi mejor!» (CU, 236), a los términos «bueno» y «mejor» hemos de darles un significado óntico, antes que ético-moral.

Hay que acudir, para entender en este punto las ideas de Juan Ramón, al meliorismo de la filosofía krausista. Los discípulos de Krause —esto ha sido estudiado con exactitud y acierto por Juan López-Morillas<sup>107</sup>— conciben el discurrir de la humanidad por la vida como un progresivo, gradual e irrenunciable avance hacia la perfección ontológica. Puede, por ello, ser considerada la perfección como una meta, pero nunca como una cualidad históricamente concebida y realizada en el arte. En este sentido, será perfecta una creación estética, cuando «cumpla vivamente su fin» (EEE, 269); esto es, cuando coadyuve al ideal de progreso y perfeccionamiento entitativo, en que toda la humanidad está embarcada. Lo será, asimismo, cuando logre alcanzar la expresión fidedigna y exacta del *carácter* de su creador. Y lo será, finalmente, cuando acierte a conciliar, en positiva armonía, los dos factores que intervienen en todo acto de creación: el instinto y la conciencia; lo espontáneo y lo consciente, el dinamismo y el éxtasis.

106 '¿Fealdad?', en *Alerta*, p. 154.

107 *Krausismo: estética y literatura* (Barcelona, Labor, 1973) 15.

Participa, de este modo, Juan Ramón en la idea —muy de «fin de siglo»— de que, a medida que la humanidad avanzase, se concebiría la ley moral como una *estética de la conducta*. Sin imperativos extrínsecos, se huiría del mal como de una disonancia. Arranca esta idea de las tertulias krausistas y, arropada por varias doctrinas post-románticas, se difunde pronto en todo el ámbito del modernismo hispano.

### *Cultura y cultivo. Instinto y crítica*

Ya conocemos el dualismo en que se mueve la estética juanramoniana y ello es suficiente para explicar que toda su poética gire en torno a conceptos emparejados. Sencillez, espontaneidad, naturaleza, pueblo, son términos que expresan matices distintos de un mismo concepto. Según se examine uno de los elementos esenciales de la creación poética —el instinto— desde una perspectiva u otra, podrá hablarse de sencillez, de espontaneidad, etc. Del mismo modo, al examinar el otro —la conciencia— podremos hablar, según la perspectiva en que nos situemos, de artificiosidad, razón o cultura.

Es la *cultura*, para Juan Ramón —coincidente en este punto con el vitalismo de Ortega—, algo estático; algo que tiene estrechas vinculaciones con la razón, pero que deja fuera al instinto. Ve en la *cultura* algo dado, que se impone desde fuera al hombre; un conjunto de valores fijos que se administran desde una «verdad» que no es absoluta, sino perfectible. Rechaza, en consecuencia, toda configuración que parte de la verdad y se olvida de la vida. En 'Crítica' leemos:

La poesía verdadera se hace sola, como la flor o el fruto, luego, de una rama. El árbol da la flor y el fruto, pero no los hace; no tiene voluntad de hacerlos, sino que cada primavera y cada otoño su rama da otra flor y otro fruto que son los mismos y probablemente mejores.

Pero a continuación advierte:

Esto no quiere decir que el poeta no corrija, mejore y suceda su escritura. El poeta es fatalmente sucesivo y su papel [es] vijilar su creación emotiva súbita.

Y concluye:

Es decir, que el poeta es tan salvaje como el árbol, pero además un hombre civilizado, culto, cultivado por sí mismo, que vijila a su salvaje. Y esta posibilidad de que su inteligencia pueda vijilar a su instinto ha sido también sucesiva, como la flor del fruto y como debe ser la poesía<sup>108</sup>.

En el sentido que ofrecen las palabras del poeta, la poesía puede ser vista como la creación de objetos valiosos para la cultura; pero,

108 *Alerta*, p. 155.

sobre todo, está ligada a la vida; es un medio de cultivo, destinado a lograr el progresivo enriquecimiento entitativo y ético de creador y lector. El *cultivo* es un proceso y, en este sentido, guarda también Juan Ramón estrecha relación con el pensamiento krausista<sup>109</sup>: el *cultivo* consiste en ayudar a actualizar y desarrollar aquellos valores que son innatos, instintivos e inmanentes al hombre. La cultura, por el contrario, expresa un resultado que está en relación con lo racional, más que con lo instintivo. Y lo que Juan Ramón Jiménez pretende con su poesía no es contribuir al progreso científico del mundo, sino «aumentar cada día la calidad jeneral humana, sobre todo en la sensibilidad»<sup>110</sup>. La idea de progreso, que, como ya hemos visto, incorpora el modernismo, radica precisamente en la contribución al equilibrio integral del hombre, haciendo que el desarrollo espiritual se realice en paralelo con el desarrollo científico y material que impone la ciencia y la cultura. Escribe Juan Ramón:

Se reacciona más y mejor con un *cultivo de la sensibilidad* que con una *ahitez de cultura* más o menos demostrable. El verdadero progreso del mundo tiene que ser moral (AO, 234).

Así planteadas las cosas, el progreso se convierte en una cuestión de «Educación, no [de] legislación». Queda patente, una vez más, la dimensión ética que posee la estética juanramoniana; una ética absoluta que no tiene nada que ver con el llamado *bien* y sí, en cambio, está en relación evidente con el «proyecto de conciencia que es el yo». El *cultivo* juanramoniano describe el trayecto que media entre ese *instinto inicial*, del que se parte, y la *conciencia final*, que el poeta desea configurar. Cuando este trayecto se traslada de lo individual a lo social, lo *popular* y lo *aristocrático* darán nombre al punto de partida y al punto de llegada del mismo<sup>111</sup>.

### La conciencia

Dos textos últimos —'Por amor conciente' y 'Padre de conciencia'— desarrollan la noción de *conciencia* en nuestro poeta. Hasta 1943, ha utilizado este término en relación dialéctica con otro: instinto. Pero, a partir de este momento, lo usará de manera radicalmente nueva. Desde *Alerta*, cuando Juan Ramón habla de *conciencia* no se refiere ya a la capacidad crítica de vigilancia y corrección que «la mitad consciente» del poeta ejerce sobre la otra «mitad inconsciente» en la creación poética; sino que le otorga al término el significado —mucho más profundo— que luego vamos a encontrar en *Espacio* y en *Animal de fondo*. De ahí la radical importancia de *Alerta* en la evolución del pensamiento y de la poesía juanramoniana. Un doble sentido podemos apreciar ahora en el término *conciencia*.

109 Véase Juan López-Morillas, *Hacia el 98* (Barcelona, Ariel, 1972) 83.

110 'Prólogo jeneral', en *Alerta*, p. 51.

111 Véase un tratamiento más extenso de este mismo tema en mi *Poética de Juan Ramón*, cit., 319.

En 'Por amor consciente' escribe Juan Ramón:

Para mí, por el momento, y mientras no se me dé nombre mejor, el Principio de todo es la Conciencia, porque lo que sabemos lo sabemos por la Conciencia y porque la Conciencia es superior al Verbo y a la Acción. Por la Conciencia sabemos también lo que son el Verbo y la Acción y sabemos que dios, palabra, no significa nada superior a Acción, Verbo o Conciencia<sup>112</sup>.

La conciencia es principio y fin de todo. Como principio, la conciencia es el punto de partida de toda la creación y ello es lo que le permite a Juan Ramón identificar la Conciencia y *dios*. La conciencia del poeta es agente activo; el poeta ordena, añade su conciencia al universo y lo libera del caos. Tal como afirma Cernuda<sup>113</sup>, Juan Ramón enseñó a todos los poetas del 27 que «la creación sería ciega, hasta hallar su mirada en el poeta». Sólo en la conciencia del poeta las cosas son, además de «sustanciosas y sustanciales», «esenciales y esenciales», dice nuestro autor en un aforismo de su etapa puertorriqueña<sup>114</sup>, contraponiendo, así, «su» realismo al realismo del Arcipreste de Hita. Las cosas alcanzan su esencia al asumir las funciones vitales, los valores y los significados, que la conciencia del poeta les va confiriendo. La poesía, poniendo nombres a lo inefable, crea los entramados de sentido que posibilitan la proyección de la realidad invisible sobre la visible; perfecciona con ello la imagen del mundo; otorga en él un lugar a lo desconocido; y, finalmente, despierta de su sueño y su silencio a las cosas. Estas, que son tan sólo naturaleza muerta e inteligencia inmadura, alcanzan su plenitud de verdad cuando el poeta les aplica su conciencia.

A este movimiento activo de la conciencia sigue otro receptivo. Todo el dinamismo que el poeta ha aplicado en su contemplación del universo revierte luego, enriquecedoramente, sobre sí, ampliando su propia conciencia. El arte —la poesía— infunde la espiritualidad del poeta a todo lo que es objeto de su contemplación y, después de actuar enriquecedoramente sobre el entorno, repercute en la evolución del pensamiento de su creador. La realidad exterior al poeta, convertida en pensamiento y sentimiento, actúa como material —valor y significado— enriquecedor de su propia interioridad:

Todo lo que yo he pensado y sentido ya —dice uno de sus aforismos—, aunque no lo recuerde más, es tesoro mío, como lo no sentido ni pensado todavía (EEE, 383).

El poeta incorpora, así, a su vida —la realidad radical en la que deben hacerse presentes, o, al menos, anunciarse todas las demás realidades, si han de ser realidad para nosotros, dijo Ortega— las realidades invisibles con que su pensamiento ha ido iluminando y

112 *Alerta*, p. 160.

113 'Los dos Juan Ramón Jiménez', en *Poesía y literatura*, II (Barcelona, Seix-Barral, 1966) 105 ss.

114 'De mi diario poético. Isla de la simpatía', *Asomante* IX 1 (1953) 14.

ensanchando la realidad exterior. De ello resulta también un «agrandamiento de la frente».

En 'Padre de Conciencia', completa Juan Ramón su definición de lo que entiende por *conciencia*:

Creo que este es un ejemplo supremo de mi manera de considerar nuestro ideal de hombre, hombre que puede haber llegado a tanto que pueda ser considerado como Dios, sin ser Dios; es decir, una conciencia plena que sea progreso total, y que consigue lo sucesivo y siempre sigue igual en inmanencia sucesiva.

Yo no puedo imaginarme la progresión humana de modo mejor <sup>115</sup>.

Alcanzada la plenitud de lo real y construida la conciencia última del universo, todavía le era preciso a Juan Ramón poner un nombre a ese *ser*, que, a la vez, saciaba su hambre de *eternidad* y *totalidad*, y su sed de *conocimiento*. Tal *ser* había de cumplir, a la vez, como conciencia última conseguida, como plenitud de sentido otorgada a lo real y como encarnación de lo eterno. Sólo podía admitir un nombre: Dios <sup>116</sup>. Dios —el infinito, el todo, lo absoluto— es el nombre que conviene a esa realidad que, trascendiendo lo tangible y lo pensable, se encuentra, a la vez, dentro y fuera del individuo:

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única [...] que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo (LP, 1342).

En cada salida a lo ignoto, el poeta vuelve llenas las manos de «flores de lo alto». La realidad total y última adquiere su auténtico significado cuando el hombre puede conocerla. No afirma Juan Ramón que dicha totalidad exista sólo al ser conocida por un yo, sino que el constitutivo ontológico de la misma es su cognoscibilidad. Por eso Dios se identifica con la conciencia del hombre y por eso es inmanente, es decir, del tamaño de la conciencia.

## VIGENCIA DE «ALERTA»

A modo de conclusión, me limitaré a traer una cita del ilustre hispanista Richard A. Cardwell que resume la visión tópica del modernismo ofrecida por la crítica especializada sobre el tema:

hasta muy recientemente, la mayoría de la crítica literaria ha aceptado que el movimiento se arraigó en la América española durante los primeros años de la década de los ochenta. La crítica literaria también se conformó en que, bajo la influencia de los modelos franceses y cosmopolitas, el movimiento reaccionó en contra a las tradiciones y los cánones caducos de España; que el movimiento cristalizó en 1888

<sup>115</sup> *Alerta*, p. 161.

<sup>116</sup> Remito a mi *Poética de Juan Ramón*, cit., 241; especialmente véase la nota 78 en esa misma página. Estudio importante sobre el tema es el de Gustavo Correa, 'El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón', *CHA* 376-78 (1981) 241 ss.

con la publicación de *Azul...* y se hizo triunfante en España con las dos visitas de Darío en 1892 y 1899<sup>117</sup>.

Con lo dicho hasta aquí, no es preciso hacer más hincapié en lo original que resulta el pensamiento de Juan Ramón Jiménez, frente a la opinión más difundida por la crítica. Y en lo que al rigor y exactitud de las afirmaciones de nuestro autor se refiere, tampoco parece necesario insistir<sup>118</sup>. Aunque en muchas ocasiones sus juicios resulten, desde nuestra perspectiva actual, esquemáticos y aunque admitan diversas matizaciones a veces, el acierto global de la visión que ofrece del modernismo queda evidenciado por la crítica más reciente<sup>119</sup>. En el estado actual de la cuestión, para cualquier revisión del tema del modernismo, es imprescindible acudir a los juicios del poeta de Moguer, pues tras él —aunque no haya sido escuchado hasta hace muy poco— se han hecho intransitables casi todos los caminos tradicionales en el estudio del modernismo español: no es posible ya estudiar nuestra literatura de fin de siglo desde los dualismos maniqueos —modernismo/noventayocho— que han privado durante tanto tiempo; se impone una comprensión del fenómeno modernista que integre ese «sentido ético» que preside la creación literaria del momento; no se puede seguir olvidando, por más tiempo, que los logros del modernismo no acaban en los estrechos límites de una escuela literaria, sino que se prolongan y fecundan nuestra vanguardia<sup>120</sup>; es imposible ya una comprensión justa del modernismo sin valorar todas las corrientes que jalonan su recorrido: si el modernismo, en su primer momento, fue esteticismo en su vertiente más decadentista —el poeta como «miserable», versión juanramoniana del «poet maudit», por ejemplo—, tuvo un desarrollo posterior, por vías krausistas —el poeta como «héroe»<sup>121</sup>—, que responde a imperativos éticos principalmente; si fue parnasianismo, predominantemente en su vertiente americana, dominó el simbolismo en las

117 Véase Richard A. Cardwell, 'Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?', cit.

118 A pesar de lo que afirma Bernardo Gicovate, 'El modernismo y su historia', en *Ensayos sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia* (México, De Andrea, 1967) 5-13.

119 Véanse notas 23-27. Véase Ignacio Prat [*Poesía modernista española*, cit., XXXIV-XXXVIII], que, tras hacer la crítica de los trabajos tradicionales en el estudio del modernismo español, señala el acierto de Juan Ramón Jiménez, al negar la supuesta división y enfrentamiento entre noventayocho y modernismo. Asimismo, acierta también Juan Ramón al reservar la utilización del término «Generación del 98» para denominar aquellas posturas de significación sociopolítica adoptadas desde dentro de un ámbito cultural más amplio (modernismo), que admite formas paralelas de renovación estética (decadentismo, simbolismo...). Cf. José Luis Abellán, *Sociología del 98* (Barcelona, Península, 1973) 11-14; José Carlos Mainer, *La Edad de Plata* (Barcelona, De la Frontera, 1975) 23-63.

120 Véase Iván A. Schulman, ['Juan Ramón Jiménez y los fondos de la teoría modernista', *In* 416-17 (1981) 4], quien se refiere brevemente a la valoración que Juan Ramón, en su revisión del modernismo, hace de la «descendencia» de este movimiento.

121 Para Ignacio Prat [*Poesía modernista española*, cit., XV] juzga «aportación fundamental» de Bécquer al modernismo el «delineamiento del héroe nuevo».

manifestaciones peninsulares. Y, por último, hay que admitir que, si el modernismo da actualidad a una concepción de la literatura como alternativa espiritual, frente a la idea de progreso entendido sólo como avance técnico y científico, el modernismo tiene hoy plena vigencia.

A todo esto, para valorar en su justa medida la serie *Alerta*, hay que añadir la precisión, plena de aciertos intuitivos y de logros expresivos, con que Juan Ramón Jiménez «retrata» a los que, en su opinión, fueron las figuras centrales del modernismo en las tres literaturas. Los textos que se refieren a Eliot, el estudio sobre la «religiosidad de Unamuno» y el juicio sobre Emily Dickinson, hay que situarlos entre los más bellos y precisos de Juan Ramón Jiménez, por no decir nada de esas páginas finales de *Alerta*, donde los principales temas de la poética juanramoniana quedan apuntados.

#### NOTAS A LA SELECCION TEXTUAL PROPUESTA PARA «ALERTA»

He de repetir aquí, una vez más, que Juan Ramón nos legó con *Alerta* un proyecto que sólo parcialmente, en alguno de los textos que lo forman —los publicados en la *Revista de América*—, podía considerarse acabado. En consecuencia, debe saber el lector que la edición de *Alerta*, que ahora tiene en sus manos, es sólo una reconstrucción provisional, que pretende aproximarse lo más posible a la idea original de nuestro autor. Es provisional, porque, en tanto que no contemos con un catálogo completo de los fondos juanramonianos, la posibilidad de que aparezcan nuevos materiales nunca debe desecharse<sup>122</sup>. Y es aproximada, porque, como he señalado al hablar de su génesis, *Alerta* conoció tres etapas distintas de elaboración, en cada una de las cuales los materiales se concibieron y se trataron con el pensamiento puesto en públicos y en medios de expresión diferentes. Todo ello motivó alteraciones sucesivas en la ordenación de los textos, en el estilo e incluso en los contenidos, de manera que hoy carecemos tanto de un índice completo elaborado por el propio poeta, como de una selección que redujese a unidad las variantes surgidas en las distintas fases de reelaboración del proyecto. En consecuencia, para la configuración del índice que ahora ofrezco, he debido seguir mi propio criterio, procurando siempre dar la máxima unidad posible al conjunto de textos recogidos y siempre tratando de ser respetuoso con las sugerencias de ordenación que los «prólogos» de *Alerta* contienen.

<sup>122</sup> Disponemos hoy ya un catálogo completo y riguroso de los fondos que se encuentran en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Véase María Teresa de la Peña y Natividad Moreno, *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1979). Se sabe asimismo que Raquel Sagarra prepara desde hace años un catálogo de los fondos que se hallan en la «Sala de Zenobia y Juan Ramón» en la Universidad de Puerto Rico, pero éste último, que se encontraba muy avanzado en 1979, no ha aparecido, que yo sepa, todavía.

Todos los textos incluidos aquí tienen justificada su presencia bajo el título de *Alerta*, porque así se señala en el original juanramoniano de donde los he transcrito, o porque así se apunta en alguno de los textos, cuya pertenencia a *Alerta* no resulta discutible. Es verdad que textos como el titulado 'La Belleza' no fueron redactados para esta serie. Sabemos que 'La Belleza' se publicó en la revista *Presencia* (La Habana, enero 1938), pero ello nada dice contra su inclusión, ya que, como el propio poeta manifiesta en el 'Prólogo (notas)' <sup>123</sup>, iba a utilizar, para sus «lecturas», materiales de su obra anterior. Y éste, sin ninguna duda, era el texto en el que Juan Ramón pensaba, cuando en el 'Prólogo jeneral' anuncia que, de vez en cuando [hablaría] de una idea aislada: lo popular, lo moderno, la poesía social, lo bello y lo feo, la poesía de la guerra...». Mayores dudas me surgieron sobre si era oportuno, o no, dar los dos textos de «notas» a los prólogos de *Alerta*, pues, en este caso, era claro que tanto el 'Prólogo (notas)', como la 'Crítica (prólogo jeneral)' eran simples borradores del 'Prólogo segundo' y del 'Prólogo jeneral', respectivamente. Sin embargo, poseen ambos textos diferencias de matiz e información que, finalmente, me inclinaron a recogerlos.

Nuevos problemas se me plantearon a la hora de ordenar los materiales, pues las referencias dadas por Juan Ramón para este proyecto no pueden ser más imprecisas. En los prólogos a *Alerta*, por un lado, distingue temáticamente tres series: 1) España; 2) América española; 3) América inglesa <sup>124</sup>; por otro, puntualiza Juan Ramón: «el orden de mis lecturas será cronológico en jeneral, pero será el necesario, el caprichoso o el oportuno a juicio y gusto del lector» <sup>125</sup>. Atendiendo a esas sugerencias, he intentado conjugar ambos criterios, el temático y el cronológico, y he respetado las tres series a que aludía Juan Ramón en la primera referencia citada, recogiendo los textos que se refieren a autores españoles, hispanoamericanos y norteamericanos en apartados distintos y ordenándolos, en cada uno de estos apartados, según la cronología que establece la biografía de los propios autores. Precede a estas tres series un conjunto de textos en los que se enfoca globalmente el tema del modernismo y de sus precedentes en las tres literaturas; y les sigue otro bloque de textos que Juan Ramón dedica a abordar aquellas «ideas aisladas» a que se refería en el 'Prólogo jeneral'. Espero que no todo sean errores en esta ordenación. En todo caso, siguiendo al propio Juan Ramón, «el capricho o el oportuno juicio y gusto del lector» podrá enmendar mis fallos. Para ello, al lector pueden serle de utilidad los índices juanramonianos parciales que ofrezco en esta misma introducción.

123 «Voy a referirme —escribe el poeta—, de vez en cuando, a páginas mías de 1916. Y a mis conferencias "Aristocracia y democracia", "Poesía y literatura", etc. En este *radio* pudo insistir sobre mi obra anterior, comentarla o citarla. Esto va para públicos muy diferentes» (*Alerta*, p. 61).

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*, 62.