



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL:

**JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, TRADUCTOR DEL
MISTERIO: HACIA UNA TIPOLOGÍA DE
SÍMBOLOS POÉTICOS**

Presentada por Laia Olivé i Ràfols para optar al
grado de

Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

María Teresa Gómez Trueba

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

Antonio MACHADO: LXI, «Introducción» a *Galerías*. En Antonio MACHADO: *Poesías completas*. Edición de Manuel ALVAR. Madrid: Espasa Calpe, 1988, p. 132.

A Christian, por su paciencia agridulce y sus aportaciones filosóficas.

A l'Àngel i la Roser, per ser-hi sempre.

Índice

Índice	2
Agradecimientos	21
Resumen	22
Abstract.....	23
Introducción.....	25
Capítulo 1: El concepto de «lo misterioso» en relación con las teorías sobre «lo fantástico», «lo extraño» y «lo místico».....	31
1.1 La narrativa, «género» literario	34
1.1.1 Lo fantástico, «especie» narrativa	37
1.1.1.1 Aspectos formales	37
1.1.1.2 Aspectos terminológicos	41
1.1.1.3 Aspectos geográfico-temporales.....	46
1.1.1.4 Aproximación teórica a lo fantástico.....	52
1.1.2 Lo extraño, «especie» narrativa y lírica.....	56
1.1.2.1 Lo extraño según Todorov.....	57
1.1.2.2 Aproximación teórica a lo extraño	60
1.2 La lírica, «género» literario	63
1.2.1 Lo místico, «especie» lírica	67
1.2.2 Lo misterioso, «especie» lírica	71
1.3 Corolario.....	76
Capítulo 2: El misterio en la tradición literaria y artística del Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico	81
2.1 Romanticismo.....	83
2.2 Simbolismo.....	92
2.3 Modernismo hispánico	99
2.4 Corolario.....	108
Capítulo 3: Las reflexiones teóricas de Juan Ramón Jiménez sobre el misterio.....	110
3.1 Realidad visible y realidad invisible.....	110
3.1.1 El misterio de y en el mundo	110
3.1.2 El misterio en y de la poesía.....	114
3.2 Realidades intermedias	120
3.2.1 La muerte y el sueño.....	120

3.2.2 La Obra y el yo poéticos.....	123
3.3 Corolario.....	126
Capítulo 4: El misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez	129
4.1 Realidad visible y realidad invisible.....	130
4.2 Realidades intermedias	142
4.2.1 La muerte.....	143
4.2.2 El sueño	153
4.2.3 La Obra y el yo poéticos.....	163
4.3 Corolario.....	166
Capítulo 5: Hacia una tipología de símbolos del misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	167
5.1 Motivos.....	168
5.1.1 La soledad y el silencio	171
5.1.2 Las voces y la música	177
5.1.3 Los olores	183
5.1.4 La luz.....	188
5.1.4.1 El día.....	188
5.1.4.2 La noche	191
5.1.4.3 El amanecer y el anochecer	199
5.1.5 La naturaleza.....	204
5.1.5.1 El cielo.....	206
5.1.5.2 El mar	217
5.1.5.3 El campo	220
5.1.5.4 El bosque	222
5.1.5.5 Los árboles y las flores	223
5.1.6 La naturaleza artificial.....	228
5.1.6.1 El jardín	229
5.1.6.2 El parque.....	233
5.1.7 Las construcciones antiguas	236
5.1.7.1 El cementerio.....	238
5.1.7.2 Las ruinas.....	241
5.1.7.3 El castillo	242
5.1.7.4 El palacio	244
5.2 Seres	246

5.2.1 Seres religiosos	247
5.2.1.1 Los ángeles	247
5.2.1.2 La Virgen.....	248
5.2.1.3 Cristo	249
5.2.2 Seres mitológicos.....	250
5.2.2.1 Los gnomos, los sátiros y Ofelia	251
5.2.2.2 Los elfos y las ninfas	252
5.2.3 Fantasmas y apariciones	254
5.2.3.1 Fantasmas	255
5.2.3.2 Apariciones.....	257
5.2.4 Seres extraños	260
5.2.4.1 Los locos.....	261
5.2.4.2 Los enfermos	263
5.2.4.3 Los incomprensibles	265
5.2.4.4 Los «desconocidos conocidos»	269
5.2.4.5 Los forasteros	270
5.2.5 Los niños	273
5.2.6 La mujer.....	278
5.2.7 El doble.....	282
5.2.7.1 El doble objetivo.....	284
5.2.7.1.1 El doble objetivo externo.....	284
5.2.7.1.2 El doble objetivo interno	285
5.2.7.2 El doble subjetivo	286
5.2.7.2.1 El doble subjetivo externo	287
5.2.7.2.2 El doble subjetivo interno.....	289
5.3 Corolario.....	293
Capítulo 6: Evolución histórica del misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	295
6.1 Primera etapa poética: sensitiva (1898-1916)	296
6.2 Segunda etapa poética: intelectual (1916-1936).....	317
6.3 Tercera etapa poética: suficiente o verdadera (1937-1958).....	330
6.4 Corolario.....	338
Capítulo 7: «Lo fantástico», «lo extraño» y «lo misterioso» en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	340
7.1 Lo fantástico en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	343

7.2 Lo extraño en la obra de Juan Ramón Jiménez	347
7.3 Lo misterioso en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	351
7.4 Corolario.....	357
Conclusiones.....	360
Bibliografía.....	367
Bibliografía primaria	367
De Juan Ramón Jiménez.....	367
Bibliografía secundaria.....	369
Sobre Juan Ramón Jiménez.....	369
Sobre la literatura fantástica y la literatura extraña	382
Sobre el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico.....	392
Otros títulos citados	396
Apéndice I. Cronología de las obras de Juan Ramón Jiménez.....	408
Obra en verso.....	409
Etapa sensitiva (1898-1916).....	409
Sevilla, Moguer y Madrid (Modernismo) (1898-1900).....	409
Sanatorios de Francia y Madrid (La desunión de cuerpo y alma) (1902-1905) ...	409
Moguer (1906-1913)	409
Residencia de Estudiantes en Madrid (El intento de unión de cuerpo y alma) (1913-1916).....	409
Segunda etapa (1916-1936).....	410
Nueva York (1916).....	410
Madrid (1916-1936)	410
Tercera etapa (1937-1958).....	410
La unión encontrada (1939-1948)	410
La unión celebrada (1948-1949)	410
Obra en prosa.....	411
Etapa sensitiva (1898-1916).....	411
Primeras prosas (Modernismo y desunión de cuerpo y alma) (1898-1907).....	411
Poemas en prosa I (1901-1913).....	411
Residencia de Estudiantes en Madrid (El intento de unión de cuerpo y alma) (1913-1916).....	411
Segunda etapa (1916-1936).....	411
Libros de Moguer (1906-1958)	411

<i>Libros de Madrid</i> (1916-1936).....	412
<i>Espanoles de tres mundos</i> (1914-1940)	412
Libros de Andalucía (1915-1924)	412
Puerto Rico (1936-1954)	413
Viajes, sueños y recuerdos (1903-1949)	413
Libros compasivos (1906-1944).....	413
Tercera etapa (1937-1958).....	413
Viajes, sueños y recuerdos (1903-1949)	413
Homenaje recopilatorio (1912-1927)	413
La unión encontrada, celebrada y perdida (1941-1954).....	413
Apéndice II. Corpus de textos de Juan Ramón Jiménez sobre el misterio ordenado por símbolos.....	414
Motivos.....	417
El misterio	417
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	417
XXXIV.	417
LXXIII. «Ello»	417
LXXVIII. «Ellos».....	417
<i>Animal de fondo</i> (escritura 1948-1949, publicación 1949)	418
XXI. «El todo interno»	418
<i>Glosario de Helios</i> (escritura 1903-1904).....	419
XIV.	419
<i>Paisajes líricos</i> (escritura 1907-1908).....	420
IX. «Desvelado» (También XXIV de <i>Odas libres</i>).....	420
<i>Colina del alto chopo</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973)	420
LXXIII. «Se oyen más en el agua».....	420
<i>Viajes y sueños</i> (escritura 1899-1949).....	421
XI.	421
<i>Cuentos largos</i> (escritura 1906 y 1913-1949).....	421
LVI. «La cara secreta» (También IV de <i>Crímenes naturales</i>)	421
<i>Recuerdos</i> (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912).....	422
XIII. «Lo universal»	422
LXXIX. «El secreto».....	422

La muerte.....	423
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	423
LVI. «En la aurora».....	423
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903).....	424
IX.....	424
XXVI.....	425
XLIX. (También VI de <i>Vida y muerte de Mamá Pura</i>).....	426
<i>Eternidades</i> (escritura 1916-1917, publicación 1918).....	428
CXII.....	428
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	428
LXI.....	428
CXXIX.....	428
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	429
CXVIII. «Cenit».....	429
<i>La estación total con las canciones de la nueva luz</i> (escritura 1923-1936, publicación 1946).....	429
XXX. «III. Vida, gracias, muerte».....	429
<i>Un león andaluz</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973).....	430
LIII. «Ideal de vida y muerte y a la muerte de un hombre».....	430
<i>Vida y muerte de Mamá Pura</i> ([recopilación], escritura 1912-1927, anunciación 1931).....	430
II. «La niña muerta. 8».....	430
El sueño.....	431
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	431
XXXIV.....	431
<i>Laberinto</i> (escritura 1909-1911, publicación 1913).....	431
LXVI.....	431
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917).....	432
LXXVI. «Orillas del sueño».....	432
XCII.....	433
CX. «Desvelo».....	433
<i>Eternidades</i> (escritura 1916-1917, publicación 1918).....	434
XV. «Rocío. I».....	434

XVII.....	434
XLI.	434
LII.	435
CII.....	435
CXV.....	436
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	436
XXII. «El nuevo día	436
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	437
XXII.....	437
LXXXII. «Los tres».....	437
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	437
XXXV. «El sueño».....	437
<i>La estación total con las canciones de la nueva luz</i> (escritura 1923-1936, publicación 1946).....	438
XXXVI. III. «Mi reino»	438
<i>Baladas para después</i> (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en <i>Baladas de primavera</i> 1910)	439
XV. «Balada de la duda».....	439
XCIII. «Balada de la mujer de ensueño».....	439
<i>El pastor herido</i> (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920).....	440
LVII. «Madrugada abajo» (También XXIII de <i>Viajes y sueños</i>	440
<i>Ayeres para después</i> (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920).....	440
LXXX. «Debajo y encima de nuestra muerte» (También XV de <i>Viajes y sueños</i>)	440
[<i>Poemas en prosa sin clasificar</i>] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920)	441
CX. «Río y sueño» (También XXXI de <i>Viajes y sueños</i>	441
<i>Entes y sombras de mi infancia</i> (escritura 1927-1958)	441
XI. «Fernandillo»	441
<i>Viajes y sueños</i> (escritura 1899-1949).....	442
V.	442
VIII.	442
X.	442
<i>Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)</i> (escritura 1936-1954, publicación fragmentada 1961 y 1973).....	442

XLI. «La quinta capa»	442
La soledad y el silencio	444
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	444
XXXV.....	444
<i>Poemas mágicos y dolientes</i> (escritura 1909, publicación 1911).....	446
XXVI.	446
XLVI.....	447
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	447
LXXXIX.....	447
<i>Estío (A punta de espina)</i> (escritura 1913-1915, publicación 1916).....	448
CVI. «¡Silencio!»	448
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	448
CVIII. «¿...?».....	448
Las voces y la música	450
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	450
XXXV.....	450
<i>Jardines lejanos</i> (escritura 1903-1904, publicación 1904).....	451
LXXX.....	451
<i>Pastorales</i> (escritura 1903-1905, publicación 1911).....	452
VII.....	452
<i>Laberinto</i> (escritura 1909-1911, publicación 1913).....	453
XXXVIII.....	453
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	454
XXVII.....	454
LV.....	455
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	455
CXIII.....	455
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	456
XLVIII. «La música»	456
CXIX.	456
<i>Animal de fondo</i> (escritura 1948-1949, publicación 1949)	456
XXVI. «En país de países».....	456
Los olores	458
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	458

LXXXVI. «Amor»	458
<i>La estación total con las canciones de la nueva luz</i> (escritura 1923-1936, publicación 1946).....	458
LXXXVII. 23. «¡Y alerta!»	458
<i>Baladas para después</i> (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en <i>Baladas de primavera</i> 1910)	459
XCIX. «Balada del sueño»	459
<i>Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)</i> (escritura 1936-1954, publicación fragmentada 1961 y 1973).....	460
XIV. «Un ojo no visto del mundo»	460
La luz	461
El día.....	461
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	461
LX.....	461
<i>Paisajes líricos</i> (escritura 1907-1908).....	462
XXVIII. «Descubierto a la inmensidad» (También con modificaciones III de <i>Hojas doloridas</i>)	462
La noche	463
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	463
XX. «Nocturno»	463
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	465
XXIX.	465
XXXIV.	466
<i>Elegías</i> (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910).....	467
LXXXVIII.	467
<i>Pastorales</i> (escritura 1903-1905, publicación 1911).....	467
XLIX.....	467
<i>Poemas mágicos y dolientes</i> (escritura 1909, publicación 1911).....	468
III. «La luna velada».....	468
<i>Laberinto</i> (escritura 1909-1911, publicación 1913).....	470
LV.....	470
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	471
XXXIII. «¡Estrellas!»	471

<i>Eternidades</i> (escritura 1916-1917, publicación 1918)	472
CXX. «Sueño».....	472
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	473
XVI.....	473
XXXVII. «Orillas».....	473
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	474
XXXIII. «Ante la sombra virjen».....	474
XCVIII.....	474
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	475
LI. «Sombra».....	475
XC.....	475
<i>Paisajes líricos</i> (escritura 1907-1908).....	476
XIX. «Insomnio».....	476
El amanecer y el anochecer	476
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	476
XIII. «Primavera y sentimiento»	476
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	479
V.	479
<i>Elegías</i> (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910).....	481
LXX.....	481
<i>La soledad sonora</i> (escritura 1908, publicación 1911.....	482
LXXIII.....	482
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	482
XXXVII.....	482
<i>Laberinto</i> (escritura 1909-1911, publicación 1913).....	483
XLVI.....	483
<i>Estío (A punta de espina)</i> (escritura 1913-1915, publicación 1916).....	484
XCVI. «Crepúsculo»	484
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	485
XVI. «Amanecer».....	485
CXXII. «Prolongación de paisaje».....	485
<i>Eternidades</i> (escritura 1916-1917, publicación 1918)	486
LXV. «Rocío. y II».....	486

<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	486
XXXV.....	486
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	487
LXXVIII. «Auroras de Moguer».....	487
<i>Romances de Coral Gables</i> (escritura 1939-1942, publicación algunos poemas 1939, 1941, 1944 y 1946 y completa 1948)	488
VII. «Más allá que yo»	488
La naturaleza.....	489
El cielo.....	489
<i>Estío (A punta de espina)</i> (escritura 1913-1915, publicación 1916)	489
XCVIII.....	489
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	489
XXVIII. «Nube».....	489
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	490
VIII. «Ponientes».....	490
XXXVIII.....	490
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923)	490
XXII. «Invierno»	490
<i>Animal de fondo</i> (escritura 1948-1949, publicación 1949)	491
XXXVI. «En orden de hermosura»	491
[<i>Poemas en prosa sin clasificar</i>] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920)	492
XCIII. «Humo».....	492
<i>Olvidos de Granada</i> (¿escritura 1924?, publicación fragmentada 1925, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958).....	492
II. «El cielo bajo»	492
El mar	493
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	493
LIX. «Golfo»	493
CLXXIX. «Iris de la tarde»	494
IX. «Elejía alegre» (También XXXV de <i>Viajes y sueños</i>	495
El campo	496
<i>Sonetos espirituales</i> (escritura 1913-1915, publicación 1917).....	496
XLVIII. «Hombre solo»	496
<i>Platero y yo</i> (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917)	496

XXIII. «La verja cerrada»	496
El bosque	497
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	497
XCV.....	497
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	498
XXV. «Corazones».....	498
Los árboles y las flores	498
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	498
LXXIV.....	498
<i>Sonetos espirituales</i> (escritura 1913-1915, publicación 1917).....	499
XII. «Nostalgia»	499
XXXIX. «Árboles altos»	500
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	500
LI.	500
LXII.	501
<i>Laberinto</i> (escritura 1909-1911, publicación 1913).....	502
LIV.	502
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	502
XXXIII. «Rosas».....	502
LIX. «Posprimavera»	503
<i>Romances de Coral Gables</i> (escritura 1939-1942, publicación algunos poemas 1939, 1941, 1944 y 1946 y completa 1948)	503
XIV. «Árboles hombres».....	503
<i>Soledades madrileñas</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973)	505
XIX. «La mano en el árbol»	505
La naturaleza artificial.....	507
El jardín	507
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	507
XLIII.....	507
<i>Baladas para después</i> (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en <i>Baladas de primavera</i> 1910)	508
CXIII. «Balada del jardín eterno»	508

<i>Colina del alto chopo</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973)	508
LXXI. «El otro jardín»	508
El parque.....	509
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	509
XVIII.	509
<i>Jardines lejanos</i> (escritura 1903-1904, publicación 1904)	511
XXXVI.	511
LI.	513
<i>Melancolía</i> (escritura 1909-1911, publicación 1912).....	514
XLVIII.....	514
<i>Platero y yo</i> (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917)	515
LII. «El pozo».....	515
Las construcciones antiguas	516
El cementerio.....	516
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	516
LXI. «Visión».....	516
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	516
Apéndice II. II. «Como un detenido incendio»	516
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	518
XCIV. «Cementerio en Broadway».....	518
Las ruinas.....	518
<i>Elegías</i> (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910).....	518
LXVII.	518
<i>Madrid posible e imposible</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973)	519
XL. «Apunte de invierno en el Retiro»	519
<i>Viajes y sueños</i> (escritura 1899-1949).....	519
XCI. «Sueño de tipo neutro»	519
El castillo	520
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	520
XXIV. «El castillo»	520
<i>Pastorales</i> (escritura 1903-1905, publicación 1911).....	523

XV.	523
<i>Poemas mágicos y dolientes</i> (escritura 1909, publicación 1911).....	524
LIX.	524
El palacio	525
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	525
XIV. «El palacio viejo».....	525
Seres	527
Seres religiosos	527
Los ángeles	527
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	527
XXXIV. «Alborada ideal».....	527
La Virgen.....	528
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	528
LXX. «Solo».....	528
Cristo	531
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	531
XXXV. «Vidriera»	531
Seres mitológicos.....	533
Los gnomos, los sátiros y Ofelia	533
<i>Jardines lejanos</i> (escritura 1903-1904, publicación 1904)	533
LXIII.....	533
Los elfos y las ninfas	535
<i>Pastorales</i> (escritura 1903-1905, publicación 1911).....	535
XIV.....	535
<i>Poemas mágicos y dolientes</i> (escritura 1909, publicación 1911).....	536
XXII. «Paisaje a lo Böcklin».....	536
Fantasmas y apariciones	537
Fantasmas	537
<i>Jardines lejanos</i> (escritura 1903-1904, publicación 1904)	537
XLII.....	537
<i>La soledad sonora</i> (escritura 1908, publicación 1911)	539
LXXII.....	539
Apariciones.....	539
<i>Arias tristes</i> (escritura 1902-1903, publicación 1903)	539

XLII.	539
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	540
CXVIII. «Alta noche»	540
<i>Sevilla</i> (escritura junto con <i>Diario de un poeta recién casado</i> , anunciación 1915 y 1916).....	541
XXII. (También LXXXVIII de <i>Recuerdos</i>	541
Seres extraños	542
Los locos.....	542
<i>Hojas doloridas</i> (escritura 1898-1904)	542
IV. «La corneja» (También CVII de <i>Recuerdos</i>)	542
V. «Los locos».....	546
Los enfermos	548
<i>Platero y yo</i> (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917)	548
XLVI. «La tísica».....	548
<i>Entes y sombras de mi infancia</i> (escritura 1927-1958)	549
VI. «La cojita».....	549
<i>Ala compasiva</i> (¿escritura 1916-1935?, publicación como <i>Hombre compasivo</i> 1994 y con modificaciones 2000).....	550
XXXII. «La vieja».....	550
Los incomprensibles	550
Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911).....	550
XVIII.	550
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	551
XXXV (También XLVIII de <i>Viajes y sueños</i>	551
<i>Entes y sombras de mi infancia</i> (escritura 1927-1958)	552
XXVIII. «El Quemado» (También en dos partes: XII. «El Quemado» y XIII. «Los burros del Quemado» de <i>Platero y yo</i>	552
<i>Un león andaluz</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973).....	552
IV. «El ladrón de agua» (También XXVI de <i>Olvidos de Granada</i>).....	552
<i>Cerro del viento</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973).....	553
XV. «Paisaje de ventana».....	553

<i>Olvidos de Granada</i> (¿escritura 1924?, publicación fragmentada 1925, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958).....	554
VIII. «El regante del Generalife»	554
<i>Ala compasiva</i> (¿escritura 1916-1935?, publicación como <i>Hombre compasivo</i> 1994 y con modificaciones 2000).....	555
I. «Jentes raras de verano».....	555
XXXVI. «El estrañista».....	556
XLIV. «El ente de un perfil»	556
<i>Edad de Oro</i> (¿escritura 1913-1935?, publicación fragmentada 1920, 1932, 1933, 1948, 1994 y 1999).....	557
XXII.....	557
Los «desconocidos conocidos»	558
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	558
IX.....	558
<i>[Poemas en prosa sin clasificar]</i> (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920)	558
CVII. «Estrañeza» (También LXXI de <i>Viajes y sueños</i>)	558
CXIV. «Las palabras» (También XXXII de <i>Cuentos largos</i>).....	559
<i>Ala compasiva</i> (¿escritura 1916-1935?, publicación como <i>Hombre compasivo</i> 1994 y con modificaciones 2000).....	560
VIII. «El desconocido conocido»	560
<i>Recuerdos</i> (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912).....	560
LXXVII. «Amaneceres».....	560
Los forasteros	561
<i>Baladas para después</i> (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en <i>Baladas de primavera</i> 1910)	561
L. «Balada de la mujer estraña»	561
Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958)	561
XXV. «La forastera del baño».....	561
XXVI. «El relojero portugués»	562
Apéndice II. IV. «Pepita Gonzalo» (También en versión reducida, variada y en dos partes: XXIV y LVIII de <i>Recuerdos</i>)	562
<i>Piedras, flores y bestias de Moguer</i> (escritura 1906-1915, publicación parcial 1961 y anunciación 1916).....	563
XLVI. «La niña forastera».....	563

<i>Ala compasiva</i> (¿escritura 1916-1935?, publicación como <i>Hombre compasivo</i> 1994 y con modificaciones 2000).....	563
III. «El griego triste»	563
XII. «La inglesa enamorada».....	564
<i>Cuentos largos</i> (escritura 1906 y 1913-1949)	564
XXII.....	564
Los niños	565
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	565
XXI. «Los niños abandonados».....	565
XXII. «Remembranzas»	566
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	567
VI. «Soñando».....	567
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	568
XXXIII. «Cristales. I»	568
<i>Platero y yo</i> (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917)	569
XVIII. «La fantasma».....	569
LXVII. «El arroyo»	569
<i>Entes y sombras de mi infancia</i> (escritura 1927-1958)	570
XI. «“Los caballeros”»	570
<i>Isla de la simpatía</i> (¿escritura 1936-1954?, publicación suelta 1937, 1941, 1953 y 1954 y completa 1981)	571
II. «El niño luego»	571
<i>Cuentos largos</i> (escritura 1906 y 1913-1949)	572
XLVI. «Basilio»	572
<i>Recuerdos</i> (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912).....	572
III. «El tesoro».....	572
XXXVI.	572
La mujer.....	573
<i>Paisajes líricos</i> (escritura 1907-1908).....	573
XXV. «La mujer» (También CIII de <i>Baladas para después</i>	573
<i>Baladas para después</i> (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en <i>Baladas de primavera</i> 1910)	573
XXV. «Balada del amor desnudo»	573
XXXIV. «Balada de la amada desnuda»	574

CLXVII. «Balada de la dulzura del sueño».....	574
[<i>Poemas en prosa sin clasificar</i>] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920)	575
C. «En mi sueño» (También XXII de <i>Viajes y sueños</i>).....	575
<i>Viajes y sueños</i> (escritura 1899-1949)	575
LXXXVIII. «Sueño de tipo neutro».....	575
El doble.....	577
El doble objetivo.....	577
El doble objetivo externo.....	577
<i>Cuentos largos</i> (escritura 1906 y 1913-1949).....	577
XLIX. «La nueva».....	577
L. «El jesto».....	577
El doble objetivo interno	577
<i>Viajes y sueños</i> (escritura 1899-1949).....	577
XXXIV. «Sueño»	577
<i>Ala compasiva</i> (¿escritura 1916-1935?, publicación como <i>Hombre compasivo</i> 1994 y con modificaciones 2000).....	578
XXVIII. «El otro él».....	578
XLVII. «El hombre doble» (También LII de <i>Cuentos largos</i>).....	578
El doble subjetivo	579
El doble subjetivo externo	579
<i>Rimas</i> (escritura 1900-1902, publicación 1902).....	579
LII.	579
<i>Jardines lejanos</i> (escritura 1903-1904, publicación 1904)	580
XL.	580
El doble subjetivo interno.....	581
<i>Diario de un poeta recién casado</i> (escritura 1916, publicación 1917)	581
CXXI. «Amor»	581
<i>Eternidades</i> (escritura 1916-1917, publicación 1918)	582
CXXV.....	582
<i>Piedra y cielo</i> (escritura 1917-1918, publicación 1919)	582
LII. «Descanso».....	582
<i>Poesía (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	582
LXIII.....	582
<i>Belleza (En verso)</i> (escritura 1917-1923, publicación 1923).....	583

XLVI.....	583
<i>Platero y yo</i> (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917)	583
LXXXIV. «La colina».....	583
<i>Cerro del viento</i> (dentro de los <i>Libros de Madrid</i> , ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973).....	584
XXXI. «Hora apagada»	584

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera dar las gracias a la tutora y directora de mi tesis, la profesora María Teresa Gómez Trueba, por la confianza depositada en mi trabajo, los ánimos constantes y las correcciones y sugerencias. También agradezco a la coordinación del Programa de Español: Lingüística, Literatura y Comunicación y de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Valladolid haberme brindado la posibilidad de llevar a cabo mi doctorado en su institución, así como las actividades académicas que han ofrecido a lo largo de los cuatro cursos en los que he sido estudiante de esta universidad.

Especial mención merecen los profesores Ana Casas Janices, de la Universidad de Alcalá de Henares, y David Roas Deus, de la Universidad Autónoma de Barcelona, que me recibieron en la Universidad de Alcalá de Henares durante mi estancia de investigación doctoral del 15 de marzo al 15 de junio de 2021. De esta universidad, le estoy agradecida también al profesor Óscar Curieses de las Heras por haberme invitado a impartir un seminario sobre Juan Ramón Jiménez en su asignatura «Análisis y comentario de textos literarios», perteneciente al tercer curso de Grado en Estudios Hispánicos, el 10 de mayo de 2021, así como al profesor Fernando Gómez Redondo por sus consejos en cuestiones juanramonianas.

Gracias, asimismo, a los organizadores de las VII Jornadas de Creación y Crítica Literarias miembros de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, quienes me posibilitaron exponer una parte de la propuesta teórica de mi tesis, y a los profesores de la Asociación Europea de Profesores de Español que coordinaron y/o asistieron a su LVI Congreso, celebrado en Úbeda el pasado julio, donde tuve la oportunidad de presentar un breve apartado de mi trabajo. Agradezco también a los editores y revisores de las revistas *Actio Nova*, *Letras (Lima)*, *Hispanic Review* y *Atlantis* la confianza que han depositado en algunos de mis artículos, que han publicado o publicarán y que forman parte de la investigación que presento.

Con agradecimiento quisiera mencionar también los nombres de los profesores Camilo Rubén Fernández Cozman, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ricardo Silva-Santisteban Ubillús, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Renato Guizado Yampi y Enrique Sánchez Costa, ambos de la Universidad de Piura, por su acogida durante mi estancia en Lima. De gran ayuda han sido, asimismo, las correcciones de mis escritos en inglés por parte de Sandra Hurtle. Finalmente, agradezco el apoyo filosófico del profesor Christian Ivanoff Sabogal de la Universidad del Pacífico.

Resumen

Pese a los cuantiosos y muchas veces valiosos estudios dedicados a la obra de Juan Ramón Jiménez, aquellos pocos que lo hacen desde el misterio no ofrecen resultados consistentes ni un corpus de textos que giren alrededor de esta cuestión. El presente trabajo se propone hacerlo partiendo, además, de la teoría sobre la literatura fantástica, que radica también en la pregunta por lo desconocido.

Para ello, se presentan, primero, algunas de las propuestas teóricas más influyentes en el ámbito académico sobre lo fantástico. A partir de ellas, tomamos posición al respecto y la comparamos con nuestras proposiciones de lo extraño (remodelado desde Todorov) y lo misterioso, término que acuñamos. La literatura fantástica, habitualmente en el género narrativo, crea una realidad intratextual que copia la extratextual y es desestabilizada por un fenómeno extraordinario. Esto causa una duda en los personajes y/o el lector de las leyes físicas en las que confiaban y una inseguridad respecto a su entorno cotidiano —experiencia que se conoce como el *Unheimliches* freudiano—. Lo extraño, que surge sobre todo en la narrativa y en la lírica, pone de manifiesto ciertos personajes o voces que no encajan con su entorno debido a su carácter y/o aspecto peculiar y cuya presencia puede desencadenar el *Unheimliches* o, al contrario, lo que llamamos *Heimliches*: el encontrarse como en casa en el mundo a pesar de que todavía no conozcamos muchos de sus secretos. Por último, lo misterioso se dirige al misterio desde la lírica y sus símbolos, que interpretamos de manera figurada, y tiende a despertar el *Heimliches* en el sujeto lírico y, tal vez, en el lector.

Con tal de llegar a un mayor entendimiento del misterio en la obra de Jiménez, estudiamos a continuación cómo se trata lo ignoto en los movimientos artísticos que circundan al poeta (el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo), así como en su producción teórica y artística. Dentro de esta última presentamos un abanico de símbolos relacionados con lo secreto, los cuales dividimos en motivos (la muerte, el sueño, la Obra y el yo poético, la soledad y el silencio, las voces y la música, los olores, la luz, la naturaleza, la naturaleza artificial y las construcciones antiguas) y seres (religiosos y mitológicos, fantasmas y apariciones, seres extraños, niños, la mujer y el doble). Asimismo, observamos el desarrollo del misterio a lo largo de las tres etapas juanramonianas (la sensitiva, de 1898 a 1916; la intelectual, de 1916 a 1936; y la suficiente o verdadera, de 1937 a 1958). Por último, aplicamos nuestro planteamiento teórico de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en Jiménez con tal de averiguar si estas

tres manifestaciones tienen cabida dentro de su obra. Incluimos un apéndice con la datación de las publicaciones de Juan Ramón y el corpus de textos sobre el misterio en el que se basa esta tesis ordenado por símbolos.

PALABRAS CLAVE: Juan Ramón Jiménez. Realidad invisible. Lo fantástico. Lo extraño. Lo misterioso. Tipología de símbolos.

Abstract

Despite the considerable and often valuable studies devoted to the work of Juan Ramón Jiménez, there are only a few on the element of mystery and they do not offer firm results or a corpus of texts on this element. The present work aims to provide this based on the theory of the fantastic, which focuses on the unknown.

To do so, it starts by presenting some of the most influential theoretical approaches to the fantastic in the academic field. From them, a position is taken on this, and it is compared with our proposals of the strange (revising the Todorov model) and the term mysterious that we coin here. Fantastic literature, which is often to be found in prose fiction, creates an intratextual reality that copies the extratextual and is destabilised by an extraordinary phenomenon. This makes the characters and/or the reader doubt the physical laws they had trusted. Consequently, they feel insecure in their everyday lives—an experience that is known as the Freudian *Unheimliches*. In the narrative and lyrical genres, the strange puts certain characters or voices that fail in adapting to their surroundings because of their odd personality and/or appearance in the spotlight. Their presence may provoke the *Unheimliches* or, conversely, what we call the *Heimliches*—the feeling of being at home in our world despite its secrets. Lastly, the mysterious approaches the mystery from the lyrical poetry and its symbols, which we read metaphorically, and tends to unleash the *Heimliches* in the lyrical subject, and perhaps in the reader, too.

To come to a better understanding of the mystery in Jiménez's work, a study is carried out on the poet's theoretical and artistic texts and on how the artistic movements surrounding him (Romanticism, Symbolism and Modernism) deal with the unknown. In an examination of the former, a series of symbols related to mystery are provided, which are separated into two groups: motifs (death, dreams, the Work and the poetic self,

solitude and silence, voices and music, scents, light, nature, artificial nature, and old buildings) and beings (religious and mythological, ghosts and apparitions, strange beings, children, women, and the double). Moreover, the development of the treatment of mystery in the three periods of Juan Ramón (the sensitive, from 1898 to 1916; the intellectual, from 1916 to 1936; and the sufficient or true, from 1937 to 1958) are examined. Finally, our theoretical approach to the fantastic, the strange and the mysterious is applied to Jiménez to find out if these three manifestations are present in his work. An appendix with the dates of Juan Ramón's publications and the corpus of texts that has served as the basis of this thesis is included and it is organised considering the symbols analysed.

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez. Invisible Reality. The Fantastic. The Strange. The Mysterious. Typology of Symbols.

Introducción

Desde sus primeras publicaciones, la complejidad y la riqueza evolutivas de la poesía de Juan Ramón Jiménez han sido motivo de interés entre los lectores, especialmente entre los estudiosos. Fruto de la dedicación de estos últimos son las numerosas ediciones de su obra¹, la cual todavía no ha visto la luz por completo, así como los también cuantiosos estudios al respecto desde variadas perspectivas. Si bien existen trabajos precisos y detallados sobre cuestiones generales y concretas en la producción artística y teórica de Juan Ramón, quedan en ella aspectos aún por explorar capaces de ofrecer una visión novedosa de sus textos, considerados tanto en particular como en conjunto.

Así sucede en cuanto a su tratamiento del misterio. Ya en 1982 advirtió Blasco en su elaborado estudio sobre la *Poética de Juan Ramón Jiménez* de la falta de investigaciones alrededor de este tema en Jiménez y de su llamada «realidad invisible» (1982: 227), a la cual solo pueden ir intuitivamente los sentidos del espíritu y no los de la razón ni los del cuerpo. Los estudios posteriores sobre la obra del de Moguer de los que hemos podido disponer para la elaboración de esta tesis nos llevan a la conclusión de que, cuarenta años después de la afirmación de Blasco, pocos cambios han sucedido. Aunque algunos académicos hayan mencionado e incluso notado el peso de esta cuestión en la poesía del andaluz (como de Albornoz en su prólogo a la *Nueva antología* ya en 1972, Amigo en su *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez* publicado en 1987 o Celma Valero en su artículo de 1991 sobre el primer Juan Ramón) y otros hayan dedicado incluso tratados completos al respecto (por ejemplo, Figueira con *Juan Ramón Jiménez, poeta de lo inefable* de 1948 o Previtali y su artículo «Lo inefable en la poesía de Juan Ramón Jiménez» de 1960) hasta el momento no hemos hallado ninguno que, como nota Blasco, ofrezca unos resultados firmes y convincentes obtenidos a partir de un corpus de textos amplio y acertado (1982: 228). Si bien puede resultar arriesgado trabajar sobre una base con apenas solidez, este hecho pone precisamente de relieve la necesidad de indagar en el acercamiento juanramoniano a lo secreto. A ello se le suma la falta de escritos filológicos sobre este poeta en vinculación a lo fantástico, que se aproxima también a lo desconocido. Sin duda, unos estudios de estas características podrían dar a luz descubrimientos altamente interesantes y esclarecedores para la comprensión de la

¹ Escribimos «obra», en minúscula, cuando hacemos referencia a la producción en tanto que conjunto textual, sea como libro individual o como la agrupación de todos los de un autor. La mayúscula, en cambio, la usamos siguiendo a Juan Ramón al apelar a la entidad creada por el poeta, que a la vez se puede comprender como su doble, lo cual desarrollamos más detalladamente en el apartado 2.3 del cuarto capítulo.

relación entre la poesía del andaluz y la literatura fantástica, al igual que de ambas por separado.

Tales han sido las razones que nos han movido a llevar a cabo este trabajo, el cual parte de dos preguntas: ¿cómo trata el misterio la poesía de Jiménez? Y ¿tiene cabida lo fantástico dentro de ella? Ambas cuestiones hacen necesario resolver, en primer lugar, qué entendemos por misterio. El misterio (del griego antiguo *μυστήριον*, “secreto revelado” [Liddell & Scott, 1940]) es aquello que no comprendemos del todo, que se nos muestra a medias y que, por ello, nos despierta atracción y miedo por igual, pues queremos descubrirlo, pero, al no saber qué esconde, nos infunde temor. Secreto se nos presenta todo aquello que, incluso con los avances científicos, aún no podemos resolver: como nuestra identidad, nuestro origen y nuestro futuro inminente. De entre lo que ignoramos destaca la muerte, ya que jamás la puede conocer el hombre vivo. Con la progresiva sustitución de la religión y las supersticiones por el racionalismo de la ciencia y la filosofía de la Ilustración a partir del siglo XVII, el ser humano empieza a abordar estos puntos de forma menos emocional y subjetiva. El arte, por su lado, se convierte en morada para los que siguen estas corrientes, pero también para los que nadan en contra de ellas. A este segundo caso pertenecen el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, expresiones artísticas que dan lugar a la literatura fantástica y de las que bebe, de una manera u otra, la poesía de Juan Ramón. Estas tres expresiones vuelven a las preguntas esenciales que el hombre se hace sobre sí y el mundo desde el sentimiento, ensalzando el pasado propio y el de la humanidad, momento en el que nacieron el lenguaje y la poesía y en el que, según los preceptos de estos movimientos artísticos, estábamos más cerca de lo ignoto. De ello nos aleja el conocimiento lógico para llevarnos a desvelar lo que es perceptible mediante los sentidos corporales y/o la lógica. Los románticos, los simbolistas y los modernistas hispánicos, empero, hacen notar que una aproximación a lo desconocido, origen del misterio, solo resulta posible a través de la poesía y de la música, puesto que son ambas lenguaje de lo irracional, lo cual denominamos así no porque carezca de sentido, sino porque no es captable por vía de la razón. De esta manera, los seguidores de estos movimientos proyectan el arte como un medio para acercarse al misterio y el artista, sobre todo el poeta, como un descubridor o intermediario entre el plano de lo desconocido y lo conocido.

En este margen se encuadra, venimos diciendo, lo fantástico, que surge en el seno del Romanticismo y tiene vigencia aún en nuestros días. Cabe apuntar, primeramente, la falta de consenso que todavía rige entre sus estudiosos, quienes apelan a una dificultad,

si no imposibilidad intrínseca de su definición. Siguiendo la línea de un buen puñado de académicos, contemplamos aquí lo fantástico como la representación artística del choque entre *dos* realidades: una (la intratextual) que espejea la nuestra (la extratextual) y otra con distintas leyes físicas. Esta confrontación desemboca en un sentimiento de extrañeza (*das Unheimliche* freudiano, el no sentirse en casa a pesar de estarlo) que puede despertar el miedo y la duda en los personajes y/o en el lector respecto a su propio mundo. Y es que quien lee un texto fantástico, al hallar en un mundo tan parecido al suyo un suceso que no se puede explicar, se pregunta si algo así podría darse en su realidad, y ve temblar su confianza en los fundamentos que creía que bastían lo cotidiano. Nacida en la narrativa, la literatura fantástica muestra una preferencia por este género (particularmente por el cuento, aunque también se da en la novela o el microrrelato) debido a su carácter temporal: el o los fenómenos inexplicables incluidos en estos textos se van desarrollando (si bien no siempre de manera lineal, como demuestra un buen número de narrativas de los siglos XX y XXI), lo cual hace necesaria cierta extensión y, sobre todo, la inclusión de espacios y personajes *ficticios* (es decir, no reales) que reaccionen e interactúen con lo ocurrido. También en ciertos textos narrativos, numerosos en el caso de Juan Ramón, hallamos una variedad de figuras que resultan extrañas debido a su apariencia y/o modo de comportarse, lo cual les imposibilita cuajar con su entorno. Hablamos aquí de personajes y no de sucesos que, por añadidura, no problematizan las leyes físicas, sino sociales de la realidad del texto y, por reflejo, de la del lector. Dado que todos estos puntos difieren con lo fantástico, hemos optado por encuadrar a tales figuras dentro de lo que llamamos «literatura extraña», cuya teoría desarrollamos a partir de la todoroviana *Introduction à la littérature fantastique (Introducción a la literatura fantástica)* de 1970 (2001a: 46-62; 2001c: 65-81).

Existe, aparte, una cantidad generosa de poemas líricos dentro de las expresiones mencionadas y sus épocas correspondientes —el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico y los siglos XVIII a XX—, así como contemporáneamente, que abordan el misterio y reúnen características muy semejantes a lo fantástico. Teniendo en cuenta que entendemos aquí por lírica aquello que trae a la presencia la esencia de las cosas desde la emotividad expresada por el yo poético y desde la metáfora que leemos de manera simbólica y no literal, suponemos en esta poesía una exclusión de la ficción. Así, la lírica parecería resistirse a abrazar lo fantástico, tal y como sostenía ya Todorov en su pionero estudio (2001a: 66-67). Los investigadores que postulan por tal conjunción apelan, de modo contrario, a una ficcionalidad inherente a la lírica (véase Pozuelo

Yvancos, 1997; Aguinaga, 2004; Ema Llorente, 2010; Reisz, 2014: 175). Si volvemos a Juan Ramón, la incertidumbre sobre la cabida o no de lo fantástico en la lírica se hace todavía más grande, dado que una parte constitutiva de su producción se enmarca en ella —incluso el mismo moguerense concebía toda su escritura como poesía, con la problemática de definición que tal noción implica—, y a lo largo de su obra artística observamos indagaciones en el misterio y coincidencias con lo fantástico. Así las cosas, esta reflexión nos remite a las dos preguntas que han dado comienzo a esta introducción y a este trabajo: ¿cómo se acerca la poesía juanramoniana al misterio? Y ¿hay en ella ejemplos de lo fantástico?

Para resolver estas cuestiones, hemos acudido, en cuanto a la obra poética de Juan Ramón, a los escritos que la componen, pero también a los textos teóricos del andaluz, además de haber consultado estudios sobre su poesía de manera omniabarcante y sobre algún tema en particular relacionado, a nuestro modo de ver, con el nuestro. Dada la gran extensión de la obra del de Moguer, nuestro análisis se basa en un corpus de textos seleccionados por su relación con el misterio. Para lo fantástico, nos hemos atenido a las teorías al respecto a partir de su aparición, observando luego al detalle el auge de estudiosos en Francia durante la segunda mitad del siglo pasado y alcanzando la actualidad. En todo momento, hemos tomado en especial consideración las indagaciones sobre la literatura y la poesía en lengua española en el siglo XX por ser el ámbito y la época de Jiménez.

Con tal fin, dividimos nuestro trabajo en siete capítulos, cuyos contenidos exponemos de manera resumida en lo que sigue. El primero ofrece una mirada a las teorías de lo fantástico existentes y un planteamiento propio al respecto, así como una comparación con lo místico y la presentación de lo extraño, que remodelamos a partir de Todorov, y lo misterioso, término de acuñación nuestra. Todos estos puntos son estudiados por su vínculo con el misterio y la poesía juanramoniana, tal y como analizaremos después.

En el segundo capítulo, nos adentramos en el misterio desde el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, expresiones artísticas presentes, de una u otra manera, en la poesía del moguerense.

En aras de una mayor comprensión del misterio en la poesía de Jiménez, estudiamos su acercamiento dentro de la teoría elaborada por el poeta en el capítulo tercero. Allí, se incluyen tres categorías desde las cuales se comprende el mundo: la

realidad visible y la invisible, por un lado, y las realidades intermedias (la muerte y el sueño, la Obra y el yo poético), por el otro.

El cuarto capítulo, por su parte, explora la manifestación de lo secreto en la obra poética del moguerense. Para ello, volvemos a presentar las distintas realidades que, según los textos del andaluz, componen el mundo, planteándolas esta vez a partir de sus escritos artísticos. Nos referimos, de nuevo, a la realidad visible e invisible y a las realidades intermedias, las cuales incluyen, repetimos, la muerte, el sueño, la Obra y el yo poético.

El capítulo quinto y de mayor extensión brinda un repertorio de símbolos alrededor de lo secreto, que dividimos a su vez en dos grandes categorías según su esencia: motivos, por un lado, que recogen aquellos lugares y entes no racionales e inanimados que rodean al yo poético; y seres, por otro lado, dentro de los cuales incluimos los racionales, sean de naturaleza posible o imposible. Entre los ambientes y elementos contamos con la soledad y el silencio, la música, los olores, la luz (con los ambientes del día, la noche, el amanecer y el anochecer y los elementos del sol, la luna y las estrellas), la naturaleza (con los ambientes del cielo, el mar, el campo y el bosque y los elementos de los árboles y las flores), la naturaleza artificial (el jardín y el parque) y las construcciones antiguas (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio). Dentro de los seres incluimos los religiosos (los ángeles, la Virgen y Cristo), los mitológicos (los gnomos, los sátiros, Ofelia, los elfos y las ninfas), los fantasmas y las apariciones, los personajes extraños (los locos, los incomprensibles y los «desconocidos conocidos», término que adoptamos del mismo Jiménez [2005d: 750]), los forasteros, los niños, la mujer y el doble.

Seguimos la evolución del tratamiento del misterio a lo largo de la obra del andaluz en el capítulo sexto. En él, tomamos como referencia las tres etapas ya bien establecidas de la mano del poeta (Jiménez, 2005b: 1197-1198) entre la crítica (véase, por ejemplo, de Albornoz, 1972: 21-22) y según las cuales se estructura el desarrollo poético de Juan Ramón: la etapa sensitiva (1898-1916), la intelectual (1916-1936) y la suficiente o verdadera (1936-1958). Puesto que esta tripartición se basa principalmente en la producción lírica de Jiménez, ponemos como punto de partida sus libros en verso, aunque también apelamos a su prosa siempre que nos parezca conveniente.

El séptimo capítulo analiza el surgimiento de las manifestaciones presentadas en el primer apartado de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en la poesía de Jiménez.

Finalmente, cerramos el trabajo con las conclusiones extraídas de esta tesis y con una propuesta de seguimiento de investigación que espera instar a futuros estudios sobre el misterio, lo fantástico y Juan Ramón, tanto en su conjunción como por separado.

Capítulo 1: El concepto de «lo misterioso» en relación con las teorías sobre «lo fantástico», «lo extraño» y «lo místico»²

φύσις δὲ καθ' Ἡράκλειτον κρύπτεσθαι φιλεῖ.
Según Heráclito, gusta a la naturaleza de esconderse³.

HERÁCLITO, *Fragments*, DK22B 123.

En M. Laura GEMELLI MARCIANO (ed.): *Die Vorsokratiker*. Band I. Griechisch-Lateinisch-Deutsch. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007, p. 300.

El campo de la filología fue especialmente fértil en el siglo XX, dejando brotar en él investigaciones antes apenas cultivadas, como las que conciernen a lo fantástico y lo místico⁴. A pesar de los esfuerzos que se han dedicado a tratar de establecer los parámetros de la fantasía en la literatura y la mística en la poesía, parecen estas resilientes a ellos. Cabría preguntarse entonces si no es parte de su naturaleza el escurrirse de las manos que intentan solidificarlas y estudiarlas para ir (o volver), especialmente la primera, a los ámbitos donde no se las espera, para colarse en los huecos que se forman entre nuestros desempeños y pensamientos cotidianos. No obstante, al mezclarse con el lenguaje común, su fondo se confunde, como cuando se remueve un río y se ve solo su superficie difusa. Ambos términos, sobre todo en sus formas adjetivadas, «fantástico» y «místico», se asocian en nuestros días a las más variadas acepciones y resultan muy habituales en la lengua cotidiana; son algo así como comodines que podemos sacar para referirnos a lo que encierra misterio, a lo que no se encuentra en las cosas entre las que nos movemos, es decir, en la realidad, sino en otro plano, como el de la imaginación. Nadie sabe muy bien qué son, los rodea una especie de neblina (*mist*, diríamos en inglés) que impide verlos en su claridad; todos, en nuestra ceguera a medias, andamos a tientas sin aprehenderlos. Y si nos ponemos los guantes de filólogos e intentamos agarrar su esencia o verla a través de otros, corremos parecida suerte: se nos escapan, como el agua.

² La introducción y los apartados 1.1.4, 1.2.1 y 1.2.2 de este capítulo se basan en nuestro artículo «Entre lo fantástico y lo místico: lo misterioso», publicado en la revista *Letras (Lima)* en junio de 2022.

³ La traducción del griego antiguo es nuestra.

⁴ Las investigaciones académicas sobre lo fantástico, como veremos a continuación, germinan a mediados de siglo con Penzoldt (1952), Castex (1971 [publicado originalmente en 1951]), Vax (1960, 1965 y 1979) y Caillois (1975 [editado por primera vez en 1967]), y su crecimiento avanza a pasos de gigante a partir de Todorov (2001a [con la primera publicación en 1970]). La mística en tanto que experiencia y aprehensión religiosa es también estudiada por la filosofía, la teología o la psicología. Como manifestación poética, la filología empieza a dedicarle sus cuidados ya desde principios de siglo, por ejemplo, con Bremond y su influyente comparación entre el místico y el poeta en *Prière et Poésie (Plegaria y poesía)*, 1926). En nuestra lengua destacan los *Estudios literarios sobre mística española* de Hatzfeld (1955).

Quizás atinaremos mejor yendo a sus fundamentos. Refresquemos su etimología para esclarecerlo —no olvidemos que la tarea de la etimología es poner a la luz “lo verdadero”, *ἔτυμος*, de “la palabra”, *λόγος*⁵—. Por un lado, la fantasía nace del verbo *φαίνειν*, “brillar, llevar a la luz”, es decir, dejarse ver (cuya primera descendencia es lo que se muestra: *el fenómeno, φαινόμενον*). En griego antiguo contamos también con *φαντασία*, “el poder mediante el cual se *re-presenta* un objeto”. En su origen, pues, la fantasía es aquello que *se vuelve* a mostrar —con lo que necesariamente parte de lo ya visto— por lo general en la mente. Se la traduce en latín como *phantasia* o *imaginatio*, “la imaginación”, que trabaja con “la imagen”, *imago*. El hecho de que todos estos términos giren alrededor de la visión se fundamenta en la comparación de esta con el entendimiento, siendo ella el sentido y él la capacidad más destacadas del hombre. Tal asociación pasó de los griegos a toda la civilización occidental, en la cual se deja ver aún a través de palabras en nuestra lengua como “des-velar” o “des-cubrir”: quitar aquello que tapa la verdad (*ἀλήθεια*, “lo que no se esconde”). Por otro lado, la mística, de *μυστικός* (“conectado con los misterios”) nos remite al misterio, cuyo origen es *μυστήριον*, el “secreto revelado”. Entendemos que el misterio es, entonces, aquello que se muestra escondiéndose. Se deja ver solo a medias, se nos presenta como algo que no conocemos del todo y, por ende, nos genera atracción y pavor a un tiempo.

Los términos «misterio» y «místico» parten probablemente de la raíz *muṣ*, que todavía se conserva en sánscrito y significa “oculto, secreto” (véase Otto, 2014: 31). Pues el místico es el que, por su unión con Dios, trasciende lo humano y lo que humanamente se conoce (*sale* de sí en su *éx-tasis*) y visita, sin dejar de ser hombre —sin morir—, el más allá. Podríamos decir que él es quizás el único que va, aún sin quedarse en ella, a la muerte, el mayor secreto para el hombre vivo. «[T]anto bolar me convino / que de vista me perdiese», canta San Juan de la Cruz (2015: 270); la vista humana queda rebasada ante la luz divina, como el preso de la alegoría de la caverna de Platón al exponerse a la verdad: el conocimiento toca lo desconocido, y se conmueve. Y cuando vuelve de tal experiencia la poetiza, da imagen a lo que carece de ella. El escritor de lo fantástico, por su parte, es buen observador de las incongruencias que ramifican silenciosamente en nuestro quehacer diario y que no se dejan explicar por sus leyes, de esas grietas que surgen en la realidad, quizás, al chocar con otra cual dos placas tectónicas —esos agujeros que menciona Cortázar en su relato «El perseguidor» y que lo llenan (o vacían) todo,

⁵ Para las definiciones de los términos griegos véase Liddell y Scott (1996). Para las de los latinos, véase Lewis y Short (1879).

volviéndolo «como un colador colándose a sí mismo» (1986: 173)⁶—. Algo se nos escurre y percibimos un escalofrío, un «extrañamiento» (Cortázar, 1967: 25; Campra, 1991: 56; Roas, 2011: 36); no nos sentimos en casa estándolo —igual que en *das Unheimliche* según Freud (1919), que veremos luego—. Para proporcionarle forma, aunque sea vaga, recurre el escritor a la narración, dejando infiltrar gota a gota lo fantástico en nuestra supuestamente hogareña cotidianeidad hasta llegar a inundar y estropear sus fundamentos a través de sus ficciones. Además del místico y del escritor de lo fantástico, contamos con el autor de la literatura extraña, el cual, con sus textos, pone en el punto de mira aquellos personajes marginados entre los parámetros de la sociedad. Se trata de figuras que no encajan con lo establecido moral y socialmente, pero que, sin embargo, forman parte de nuestra comunidad humana. Ocupados con quehaceres habituales, no solemos percatarnos de ellos hasta que el escritor de lo extraño los pone con sus textos a la vista del lector.

Pero hay un cuarto caso. Existe un punto en que lo fantástico, lo extraño y lo místico, brevemente, se miran. O, más bien, otros ojos, no los del escritor ni los del místico, dan cuenta de este fenómeno. Hablamos del poeta, quien vive «ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte» (Cortázar, 1982); quien también ve que hay algo más allá de lo aparente, e incluso anhela ser uno con eso. No obstante, para él no se trata necesariamente de algo divino y, muchas veces, parece encontrarse en su sitio allí, en la «realidad invisible» a la que apela Juan Ramón Jiménez (por ejemplo, en su libro así titulado y publicado por primera vez en 1983 [1999c]⁷), que halla en la nuestra y que puede hacerle tocar el éxtasis («ínstasis», como veremos). Al volver de su unión con lo invisible, como el místico, tras haber mirado lo bello y quizás también lo verdadero, lo canta. No puede narrarlo como ficción, ya que, por su naturaleza, necesita decirlo a través del lenguaje que más se acerque a la belleza y sea capaz de contener la verdad: la poesía lírica. Dado que enraíza entre lo fantástico y lo místico y, como ellos, surge del misterio, hemos decidido llamar a tal fenómeno «lo misterioso»⁸, con la voluntad de conservar la

⁶ El protagonista del relato afirma que «tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros» que estaban por doquier (Cortázar, 1986: 173).

⁷ Aunque citamos la edición de 1999 de Martínez Torrón (Jiménez, 1999c), este libro dejó de ser inédito gracias a Sánchez Romeralo y la editorial Tamesis Books Ltd. en 1983 (Jiménez, 1983).

⁸ Somos conscientes de la amplitud que conlleva el término acuñado «lo misterioso», pues son muchos los textos, líricos o no, que incluyen manifestaciones del misterio. Sin embargo, creemos que es la denominación que más se acerca a este fenómeno poético, el cual gira alrededor del misterio en tanto que aquello que nos resulta desconocido a medias, mientras que otros escritos que también tratan esta cuestión

tradición de adjetivos sustantivados. Con tal de esclarecer esta noción, revisaremos en este capítulo los aspectos más significativos de lo fantástico, lo extraño y lo místico, haciendo mención a algunas de las teorías de más caudal al respecto, para desembocar en lo misterioso, anotando las características que comparte y que la distinguen de las tres manifestaciones mencionadas. Teniendo este objetivo presente, proyectaremos, a modo de base teórica, nuestra comprensión de la narrativa, dentro de la cual se enmarcan lo fantástico y habitualmente lo extraño; y la lírica, donde tienen cabida lo místico y lo misterioso. Para una mayor comprensión de todos estos aspectos, citaremos fragmentos de Julio Cortázar en cuanto a lo fantástico, de San Juan de la Cruz para lo místico y de Juan Ramón por lo que hace a lo extraño y a lo misterioso.

1.1 La narrativa, «género» literario

Estudiar las manifestaciones de lo fantástico, lo extraño, lo místico y lo misterioso implica, como hemos esbozado en la introducción de este capítulo, preguntarse por los géneros literarios en los que se encuadran: la narrativa, que abraza lo fantástico y lo extraño; y la lírica, bajo cuya ala reposan lo místico y lo misterioso. La diferenciación entre ambas lleva, a su vez, a las siguientes preguntas: ¿cuál es la diferencia entre «lírica» y «poesía»? ¿Y entre estas dos y «narrativa» y «literatura»?⁹ Si nos remontamos a la Grecia antigua, de donde surgen los dos primeros conceptos, hallaremos las reflexiones al respecto de Platón y Aristóteles, que enmarcaban la «lírica» dentro de la «poesía». La poesía o *ποίησις* (de *ποιεῖν*, “hacer”) era referida como el arte de la creación escrita, lo que ahora entendemos comúnmente por literatura —es decir, la producción escrita artística—¹⁰, y comprendía los géneros de la épica, el drama (la tragedia y la comedia) y la lírica. Platón plantea en *Πολιτεία* (*La república*, libro III, 392d-394c) estos tres tipos

no la tienen como foco o la abordan junto con otros temas, como sucede, por ejemplo, en la literatura fantástica o la de terror. Es más: consideramos positivo el hecho de que «lo misterioso» pueda abrazar una generosa variedad de poemas. Cabe resaltar, asimismo, que los escritos narrativos y líricos tienden a ser difíciles de clasificar en definiciones expuestas por la teoría, porque esta última siempre los precede y, por ello, solo puede intentar analizarlos adaptándose a toda nueva aparición artística y también teórica.

⁹ Jiménez tiene su propia concepción respecto a la poesía y la literatura. Dado que este capítulo pretende ofrecer una propuesta teórica propia basada en algunas teorías caudales de filólogos y filósofos, no incluimos aquí la posición del moguereño. Sí lo hacemos en el capítulo siete, al analizar la cabida de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en la poesía juanramoniana.

¹⁰ No nos detendremos en la pregunta por la esencia misma de la literatura, pues, a pesar de la relevancia y el interés que tiene en el ámbito de la filología, supondría alejarnos en demasía del tema principal que nos ocupa aquí (el misterio y sus manifestaciones en los géneros literarios afines o paralelos a Juan Ramón).

de poesía según se muestre el poeta (*ποιητής*, “el hacedor”) respecto a lo que escribe. En contraposición a la épica y al drama, la lírica tendría carácter de narración simple *libre de imitación* (Platón, 1988a: 163)¹¹. La distinción que hace luego Aristóteles en su *Περὶ ποιητικῆς* (*Poética*, 1448a20-24) tiene puntos en común con la platónica, si bien parte de que toda la poesía se basa en la imitación excepto, de nuevo, la lírica, en la cual el poeta habla «como uno mismo y sin cambiar» (2017: 133)¹². Podríamos afirmar con Hegel que la lírica presenta al «sujeto como sujeto» (1986: 431)¹³.

Es en el Renacimiento y sobre todo en el Romanticismo, con la tripartición hegeliana pareja a la de los griegos, cuando se consolida esta agrupación que, si bien resulta de gran ayuda para comprender los principales rasgos de y diferencias entre los géneros literarios, ha llevado a la confusión de un buen número de estudiosos a la hora de clasificar otros conceptos dentro de ellos, como el realismo o lo fantástico. A modo de propuesta esclarecedora nos acogemos al término de «género» (del griego *γένος*, “tipo”, “lo que genera”, de la raíz indoeuropea **gen-*, “dar a luz”) para los grupos literarios más omniabarcantes, esto es, narrativa, lírica y drama, que constituyen los géneros literarios. En cuanto a los subgrupos que aparecen dentro de estos, descartamos el término habitual «subgénero» porque algunos de ellos pueden aparecer en distintos géneros literarios o en otras artes (como lo fantástico). Por el contrario, seguimos el término que Aristóteles emplea no en la *Poética*, sino en *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (la *Metafísica*), de «especie»¹⁴ (proveniente del latín *species*, “aspecto característico” a partir de la raíz **spek-*, “ver”)¹⁵

¹¹ En el original: «[“Ο]τι ταύτης αὐτῆς ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξύ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη», «ὅτι τῆς ποιησεώς τε καὶ μυθολογίας» y «ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἢ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὗροις δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα που ἐν διθυράμβοις—» (Platón, 1903d).

¹² En el original: «[“Η] ἕτερόν τι γιγνόμενον», «ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους» y «ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα».

¹³ «Pues en la lírica no es la totalidad objetiva ni el desarrollo individual lo que le da la forma y el contenido, sino el sujeto como sujeto». En el original: «Denn in der Lyrik ist eben nicht die objektive Gesamtheit und individuelle Handlung, sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt». La traducción es nuestra.

¹⁴ Cabe remarcar que ni Platón ni Aristóteles hacen uso de los términos «género» o «subgénero» con referencia a la poesía. Luzán lo menciona, pero para aludir a «género» (1977 [1737 y 1789]). Aguinaga lo utiliza vinculándolo a lo fantástico (2004).

¹⁵ «[L]amo género», afirma Aristóteles en el libro X, 8 (1057b39-40 y 1058a1-5), «a aquello en relación con lo cual ambos se dicen una misma cosa, que tiene diferencia no accidentalmente, ya sea como materia ya de otro modo. Pues no solo es preciso que se dé lo común, por ejemplo, que ambos sean animales, sino que, además, esta misma animalidad debe ser otra para cada uno de los dos, de modo que uno sea, por ejemplo, caballo, y el otro, hombre, por lo cual este elemento común es recíprocamente otro en cuanto a la especie». En el original: «[Τ]ὸ γὰρ τοιοῦτο γένος καλῶ ὁ ἄμφω ἐν ταῦτο λέγεται, μὴ κατὰ συμβεβηκὸς ἔχον διαφορὰν, εἴτε ὡς ὕλη ὃν εἴτε ἄλλως. οὐ μόνον γὰρ δεῖ τὸ κοινὸν ὑπάρχειν, οἷον ἄμφω ζῆα, ἀλλὰ καὶ ἕτερον ἐκατέρῳ τοῦτο αὐτὸ τὸ ζῆον, οἷον τὸ μὲν ἵππον τὸ δὲ ἄνθρωπον, διὸ τοῦτο τὸ κοινὸν ἕτερον ἀλλήλων ἐστὶ τῷ εἶδει» (Aristóteles, 1998: 520-521).

por la concreción que implica y que permite diferenciar las distintas especies de un mismo género (por ejemplo, las especies narrativas de realismo y lo fantástico pertenecen ambas a la narrativa, pero difieren entre sí). Dada su condición de especificidad, creemos pertinente este término por posibilitar que especies como lo fantástico tengan cabida en varios géneros literarios e incluso artísticos¹⁶.

Los dos pilares de teoría poética platónica y aristotélica, claramente enfocados hacia la verdad dada su raigambre filosófica, nos llevan a través de la imitación a la pregunta por la ficción en la literatura y la lírica. Creemos necesario hacer una distinción entre ambas, pues, como hemos visto, los dos filósofos citados diferencian esta última de los demás géneros por su falta de imitación. Lo que nosotros entendemos por literatura (esto es, drama, narrativa y poesía épica) crea, a partir del mundo extratextual (la realidad), el intratextual (o ficticio). Cabe remarcar el origen de «ficción» en *fingere*, que en latín significa “fingir”; es decir, que la literatura espejea algo que no es cierto, algo que no se da realmente. El plano que ofrece puede ser parecido al del lector contemporáneo (como en el realismo) o no (por ejemplo, en la reciente *fantasy*, ambientada en lugares de aspecto medieval y poblados por seres mágicos) y constituye el hábitat de unos personajes que, si bien pueden estar basados en personas reales, nunca *existen* (“están allí fuera”; de *ex*, “fuera” y *sistere*, “estar presente o de pie” en latín) como tales. Las interacciones de estas figuras entre ellas y con su entorno dan lugar a una serie de eventos que, por su naturaleza, se suceden (de forma cronológica o no)¹⁷ generando la *narratividad* (véase Greimas, 1966), condición esencial de la literatura. La misma palabra muestra el desarrollo implícito en los textos literarios: una de las acepciones del término original *narrare* en latín es “contar”, esto es, enumerar, nombrar una serie de cosas. No sucede lo mismo en la lírica, la cual, si bien puede reflejar una historia, no tiende a ello, sino más bien a proyectar imágenes.

¹⁶ Así, nos distanciamos de otros términos como «tipo» o «categoría». En cuanto a lo fantástico, la inclinación hacia «categoría estética», por ejemplo, de Roas (2011: 10), aunque resulta interesante por su capacidad de adaptación a distintos géneros, no nos parece adecuada porque el adjetivo «estética» remite solo a la forma y no al contenido de dicha literatura.

¹⁷ La narrativa de nuestro siglo y el anterior muestra una tendencia a romper la linealidad de los hechos, proporcionando, así, nuevas formas artísticas.

1.1.1 Lo fantástico, «especie» narrativa

A pesar de algunos acercamientos anteriores, la investigación de lo fantástico en la literatura empezó a tomar fuerza en los años cincuenta del siglo pasado con Castex y su *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (El cuento fantástico en Francia de Nodier a Maupassant, 1971 [publicado originalmente en 1951])*. Si nos fijamos solamente en el título del libro, veremos ya algunas de las cuestiones que se tratarán en los estudios posteriores: en primer lugar, (1) *el cuento*, forma narrativa preferida a la hora de examinar lo fantástico en la literatura; luego, (2) *lo fantástico* por oposición a *la fantasía*, cuestión todavía discutida; y, por último, Francia como punto de partida teniendo en cuenta unos años determinados —lo que se conoce como (3) *le fantastique* y que, junto con otros términos (por ejemplo, *fantasy*, *fantastika* o *neofantástico*), también presentará diferencias con *lo fantástico* en algunos análisis—. En estos tres aspectos nos basaremos para recorrer, no cronológica sino aspectualmente, los caminos que ha seguido la filología hacia el entendimiento de la literatura fantástica. Todo ello nos llevará a tomar nuestra propia aproximación a la cuestión, que desarrollaremos en el cuarto subapartado.

1.1.1.1 Aspectos formales

En su comentario sobre Hawthorne, Poe, caudal autor de literatura fantástica, reconoce la composición en verso como la mayor demostración de ingenio escrito por encima de la composición en prosa. En ambas, sin embargo, se produce el «sentimiento poético» («poetic sentiment»), encargado de exaltar el alma. Dada la necesaria «unidad de impresión» («unity of impression») que provoca tal sentimiento, se hace imprescindible que la lectura de los textos tenga la duración de una sesión: una hora en el caso del verso y de media a dos horas en la prosa. Así, descarta, en la primera forma, tanto la épica como el poema demasiado breve, y la novela en la segunda, pues, unos por demasiada extensión, la otra por brevedad, rompen la «continuidad de esfuerzo» («continuity of effort»). Paralelo al verso, en extensión justa, está el cuento, que se deja tejer por el autor hacia un *efecto* concreto y envuelve al lector por completo durante su lectura, general y preferentemente sin interrupciones. Si bien el primero logra una mayor expresión de la belleza, la rima se le impondría como un obstáculo ante el afán de suscitar otros afectos como el humor o el miedo, y se vería sobrepasado por el segundo, cuya prosa le permitiría

correr sin dificultad por la «esfera de acción» («sphere of action») (Poe, 1842: 298-300)¹⁸. Es el tiempo, instante que punza al lector hacia determinada emoción, el que marca el espacio del texto. El cuento, punto intermedio entre la novela por estar redactado en prosa y la poesía lírica gracias a su intensidad —o «chispazo», según Pardo Bazán (1973: 1214), «esa *explosión de energía espiritual*»¹⁹ que menciona Cortázar (1994: 373)—²⁰, se convertiría en el recipiente más adecuado, pero no exclusivo²¹, para contener la fantasía.

Sin perder de vista la importancia del lector, otra cuestión encauzaría también lo fantástico hacia el cuento: la manera en la que uno lo leería. Para Todorov, cuya discutida *Introduction à la littérature fantastique (Introducción a la literatura fantástica, 1970)* fue y es aún decisiva para los estudios al respecto, lo fantástico, requiriendo una interpretación literal, no tendría cabida en la poesía, ni tampoco en la alegoría, debido a la lectura figurada que se hace en las dos últimas (2001a: 66-67; véanse también 2001a: 38; 2001b: 55-56)²². Se adscriben a la tendencia de que la fantasía hace de la prosa su morada la mayor parte de los investigadores, explicitando las formas concretas en las que aparecería (cuento, novela)²³ o partiendo de la narrativa para sus análisis²⁴, a menudo sin ponerla en cuestión²⁵. Otros optan por no encasillar lo fantástico en una forma concreta, como Bessière, quien, por oposición a Todorov, considera como Nandorfy (1991: 110) que el discurso de tales textos es poético en su fundamento, pues se aleja de cualquier denominación intelectual, si bien sigue una lógica narrativa (Bessière, 1974: 23, 10). Barrenechea, por su parte, rechaza primeramente el contraste de lo fantástico con lo poético y lo alegórico (1972: 392) para suscribirse luego a Bessière afirmando que «cada

¹⁸ De ahí los términos *oratio ligata* (“oración ligada”) para el verso y *oratio soluta* (“oración suelta”) para la prosa. La misma idea sigue el soneto «Á la rima» [sic] de Unamuno: «Macizas ruedas en pesado carro, / el eje fijas, rechinante rima, / con qué trabajo llegas á [sic] la cima» (Unamuno, 1907: 315).

¹⁹ Las cursivas son del original.

²⁰ Conceptualización desarrollada en el acurado estudio de Baquero Goyanes sobre *El cuento español en el siglo XIX* (1949: 150 y ss., especialmente 166-167). Para un análisis general, véase Propp (1970).

²¹ Vax también apunta el carácter habitualmente narrativo de lo fantástico, pero incluye otras formas como la balada o incluso la novela (1979: 34).

²² Cuando nos referimos al segundo y tercer capítulo del tratado de Todorov titulados «Definition du fantastique» («Definición de lo fantástico») y «L'étrange et le merveilleux» («Lo extraño y lo maravilloso»), citamos la versión original (2001a) y la traducción de Roas (2001b para el segundo capítulo y 2001c para el tercero). Para el resto del libro, recurrimos solo a la edición francesa.

²³ Además de Vax, Finné (1980: 13) y Mathews (2002: 3) mencionan ambas formas. Para Ziolkowski, el efecto de lo fantástico se da en la narrativa, preferentemente en las formas cortas (1977: 249-252). Penzoldt también aboga por la inclinación de lo fantástico hacia la brevedad, pero, en la línea de Poe, incluye tanto el verso como la prosa y descarta la épica (1952: 3-4).

²⁴ Puesto que excluye la narración, según González Salvador en la poesía no se podría dar lo fantástico (1980: 85-86). También Scholes sitúa sus representaciones en la narrativa (1975: 28). Ceserani habla de las narraciones fantásticas en su análisis, si bien comenta la influencia de lo fantástico en la lírica y el drama (2005: 132).

²⁵ Por ejemplo, Irwin la toma sin objeciones como subgénero de ficción en prosa (1975: 5).

obra crea sus propias categorías por una compleja red de relaciones textuales [...] y extratextuales» y señalando, asimismo, un acercamiento de lo fantástico actual a la poesía (Barrenechea, 1991: 79). Es Reisz, sin embargo, quien se separa definitivamente de Todorov, puesto que admite la fantasía en la poesía por la ficcionalidad posible en la última, considerando lo ficcional como la discordancia entre la situación de enunciación y la de escritura (2014: 175).

La problemática de la extensión de lo fantástico hacia la poesía o no suscita necesariamente su categorización. Alejándose de la clasificación aristotélica en épica, drama y lírica, Todorov lo trata como género, entendiendo por este lo que se puede aplicar a distintos textos y lo que establece la relación entre ellos y la literatura (2001a: 8-12). Sin embargo, las premisas que según él se deben dar para que un texto sea fantástico se focalizan siempre en el *lector*, cuya *duda* («hésitation») entre una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos narrados crea una (a) «visión ambigua» («vision ambiguë») enmarcada en el *aspecto verbal del texto*. Esta visión puede ser compartida por un personaje y, por ende, volverse tema dentro del relato mismo —lo que equivaldría a las (b) «reacciones» («réactions»), dentro del *aspecto sintáctico*—. Esto, a su vez, llevaría al lector a la (c) «evaluación» («notation»), a inclinarse hacia una interpretación no alegórica ni poética de lo que está leyendo —*aspecto semántico*—. De todos modos, solamente el primer y el tercer punto constituirían el género, si bien en la mayoría de ejemplos se cumplen los tres (Todorov, 2001a: 37-38; 2001b: 56-57). A pesar de haber sentado las bases de la investigación sobre lo fantástico, el abordaje estructuralista de este académico ha sido en gran medida discutido, sobre todo por su afán de abarcar textos muy distintos bajo unas características tan particulares que, al final, permiten la entrada de solo unos pocos. Hartamente criticada ha sido, además, la postura del lector como determinante de lo fantástico que lo enclava por fuerza en un contexto cultural e histórico concretos y en el estado anímico en un momento específico de tal individuo²⁶. No obstante, son muchos los que adoptan la misma postura de Todorov comprendiendo, a

²⁶ Ejemplo de ello lo dan las experiencias personales con los alumnos por parte de Reisz, quienes muestran impasibilidad ante la lectura de «El dinosaurio» de Monterroso (2002: 41) y de Roas, que llegan incluso a reaccionar con humor y no miedo al visionar *Nosferatu* (2006b).

menudo sin ponerlo en cuestión, lo fantástico como género²⁷ o subgénero²⁸ limítrofe con lo extraño (en el que, según el citado estudioso, lo sobrenatural es resuelto gracias a las leyes de nuestra realidad) y lo maravilloso (regido por normas nuevas que explican lo extraordinario) (Todorov, 2001a: 29 y 46-49; 2001b: 48; 2001c: 65-68)²⁹, con la narrativa de terror o miedo³⁰, con la ciencia ficción³¹ ambientada en un futuro próximo y con el realismo mágico (también llamado realismo maravilloso o lo real maravilloso)³². Otros

²⁷ Por ejemplo, Bellemin-Noël, aunque también lo llama «modo de la estética general» («mode de l'esthétique générale») (1971: 19); Bozzetto (1980); Finné (1980); Grivel (1983: 14), si bien luego sostiene que no se puede enmarcar dentro de un género (1992: 7); Swinfen (1984); Fabre (1991); Faivre, quien lo ve asimismo como un «[m]odo de relación con el mundo» («[m]ode du relation au monde») (1991: 15); Malrieu (1992), para quien al mismo tiempo conforma «un modo de expresión privilegiada» («un mode d'expression privilégié»); Erdal Jordan (1998); Mathews, quien también lo llama «modo de escritura» («mode of writing») (2002: 16); Sandner, que habla tanto de género como modo (2004: 9; 2012); Stablefold (2005); Armitt (2005); Mendlesohn, quien remarca su carácter dialéctico propio de un género (2008: 246); Merino (2009); Rudman (2014); Ferstl y Walach (2016); Herrero Cecilia (2016); o Scott (2018). González Salvador cree oscura la definición misma de género y la asimila, siguiendo las directrices de Genette, al contexto histórico (1980: 85). Para Zgorzelski es un género secundario al lado de los primarios (miméticos, paramiméticos y antimiméticos) y terciarios (no miméticos) (1984). Barrenechea, a pesar de exponerlo como «género» en el título de uno de sus artículos («El género fantástico entre los códigos y los contextos», 1991), lo trata como «categoría transversal» y «tipo de discurso» (1991: 75 y 79). En su artículo de 1996 («La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso»), reedición del ensayo pronunciado en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Pittsburgh (1979), indica en el título y en una nota al pie que se decanta ahora por «un tipo de discurso [...], una categoría transversal» (1996: 30). Campra lo trata como género y categoría (2001: 155 y 174).

²⁸ Por ejemplo, Irwin (1976) y Bloom, quien, a su vez, hace mención de él como modo (1982: 254). Golovacheva advierte de la indistinción de uso entre «supergénero» («supergenre»), «género» («genre») y «subgénero» («subgenre»), así como de «fantasía» («fantasy») y «lo fantástico» («the fantastic»), en la crítica (2018: 61).

²⁹ Sobre la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso véase Caillois (1967). Para Barrenechea esta separación flaquearía debido a que se basa en la duda y su disipación, la cual no resultaría imprescindible (1972: 396). Cabe mencionar también lo maravilloso cristiano, que sí copiaría nuestro mundo, pero cuyos sucesos fuera de lo común se explicarían a través de los milagros. Véanse al respecto Reisz (1989: 136) y Roas (2000: 28-37; 2001: 13).

³⁰ Llopis emplea tanto «cuento de miedo» como «literatura fantástica» en su estudio (2013).

³¹ Para Stablefold, la ciencia ficción constituye un subgénero de lo fantástico (2005: lx).

³² Sobre el realismo mágico se puede ver, entre muchos otros, Chiampì, quien lo entiende como una naturalización de lo extraordinario sin cuestionarlo (1983: 214 y 216).

lo tratan como modo³³, categoría³⁴, tipo³⁵, aspecto o síntoma³⁶, sistema³⁷, impulso³⁸, elemento³⁹, estrategia o resorte⁴⁰, técnica⁴¹, lógica narrativa⁴² e incluso sentimiento⁴³. Asimismo, y teniendo en cuenta su propia terminología, los estudiosos se debaten entre enmarcarlo en una determinada época y localización, como veremos más adelante, o creerlo aspecto constitutivo de la representación literaria. Toda esta disparidad y discordancia no es más que un reflejo de la dificultad de encuadrar lo fantástico en una definición concreta. Antes de proseguir, creemos relevante preguntarnos por el término en sí partiendo de la filosofía, encargada de indagar en las cosas mismas, y por su abordaje en la filología, que estudia los textos y conforma el suelo de nuestro trabajo.

1.1.1.2 Aspectos terminológicos

Hasta ahora, hemos usado los términos «la fantasía» y «lo fantástico» sin distinción alguna, lo cual se encuentra en varios estudiosos⁴⁴. Puesto que el segundo es un adjetivo sustantivado nacido del nombre, empezaremos por el primero. Hemos observado ya sus

³³ Por ejemplo, Scott (1827: 72), Jackson (1981: 36), Murphy y Hyles (1989), Olsen (2004: 289 y 291) o González Alcázar, si bien también hace hincapié en la existencia de elementos fantásticos a lo largo de la historia de la literatura (2010: 48). Vax apela a un «modo de conocimiento» («mode de connaissance») y a que lo fantástico se percibe a través de la sensibilidad (1979: 19). Para Attebery es fórmula, género y modo al mismo tiempo (2004: 294).

³⁴ Por ejemplo, Pérez (1994) y Ceserani (2005). González Salvador lo comprende como «categoría estética pero también categoría de lo imaginario» necesariamente vinculado al contexto social, cultural e histórico (1980: 78; 1984: 208) y Roas (2010 y 2011), quien al principio también lo asume como género (2000 y 2003). Lugnani escribe en el título de su estudio «género» («Per una delimitazione del genere» [«Para una delimitación del género»]), pero lo trata en el texto también como «categoría» («categoria») (1983: 41-42). Arán separa «lo fantástico» («categoría epistemológica») y «el fantástico» («clave literaria a la oposición con el realismo») (1999: 12). Ceserani lo considera género (2005) y luego también modo (2008: 162), mientras que para Morales es tanto «categoría estética» como «género, modalidad» (2000b: 48).

³⁵ Por ejemplo, Reisz (2001).

³⁶ Belevan, quien lo entiende también como «una *expresión* susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género» (1974: 20 y 106). La cursiva es del original.

³⁷ Nieto lo denomina «sistema literario». El carácter general que se desprende de este término desvela, según este académico, que en la literatura fantástica existe «una estrategia para crear un efecto específico» que implica «una *conciencia o autoconciencia*». Remarca, asimismo, que se trata de «un *hecho estético* que posee una historia y una evolución» (2015: 22-23). Las cursivas son del original.

³⁸ Hume, quien rechaza aprehenderlo como género o modo (1984: 21-24).

³⁹ Dentro de su problemática definitoria, Juin, descartando los términos de «género» y «categoría», asevera que nace «de un fuerte sentimiento de incertidumbre» («d'un fort sentiment de l'incertitude») producto de la razón (1974: 3). Así lo tratan también Calvino (1984), Marco (1997) y Trancón Lagunas (1997: 21).

⁴⁰ Andrade, Gimber y Goicochea (2010: 10).

⁴¹ Le Guin (2004: 145) y James y Mendlesohn (2012: 1).

⁴² Bessière (1974: 10).

⁴³ Cortázar (1982) y Botton Burlá (1983: 46). Bozzetto y Huffier diferencian entre «género» y «sentimiento de lo fantástico», siendo el primero intemporal y el segundo parte de una época histórica que empieza a finales del siglo XVIII (2001: 83; 2004: 53).

⁴⁴ Por ejemplo, en Jackson (1981).

raíces etimológicas que se entierran en la facultad del hombre de *imaginar*, es decir, de pensar en imágenes. La vinculación y distinción entre *fantasía* e *imaginación* lleva detrás una cola de discusiones académicas que empieza con Platón. En el diálogo de *Σοφιστής* (*Sofista*, 236b), la última es entendida como “el arte de crear cosas parecidas” («εἰκαστική») a través de la *imitación* (palabra en la que de nuevo resuena *imagen*) o *mímesis* («μιμητική»); mientras que la primera equivaldría al “arte de producir apariencias, pero no parecidos” («φανταστική»)⁴⁵. Aristóteles, sin embargo, se despegaba de tal observación en *Περὶ Ψυχῆς* (*Acerca del alma*) al considerar la *fantasía* también capaz de producir imágenes y no solo apariencias con independencia de la percepción y según nuestra voluntad (podemos, por ejemplo, *imaginar* un objeto sin tenerlo delante), a sabiendas de que tales imágenes puedan ser verdaderas o no⁴⁶. Santo Tomás, más adelante, comprende un *fantasma* («phantasmata»), al igual que Platón, como aquello que se parece a una cosa particular, y está de acuerdo con Aristóteles en que la imaginación puede actuar incluso en la falta de presencia de algo⁴⁷. Son muchas más las aportaciones

⁴⁵ Cordero traduce: «¿Y esta parte de la técnica imitativa no deberá llamarse tal como antes dijimos, figurativa?» y «[p]ara esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa?» (Platón, 1988b: 381). En el original: «Καὶ τῆς γε μιμητικῆς τὸ ἐπὶ τούτῳ μέρος κλητέον ὅπερ εἴπομεν ἐν τῷ πρόσθεν, εἰκαστικὴν;» y «[τ]ὴν δὲ φάντασμα ἀλλ’ οὐκ εἰκόνα ἀπεργαζομένην τέχνην ἄρ’ οὐ φανταστικὴν ὀρθότατ’ ἂν προσαγορεύοιμεν;» (Platón, 1903a). Platón se ajusta al origen de «φαντασία» en “aparecer” («φαίνεσθαι»). Esto se da también en *La república* (II.382e8-11 y X.598b1-5) para designar que Dios no engaña a través de fantasías y para considerar el arte imitador de la apariencia («φαντάσματος») y no de la verdad (Platón, 1903d y 1988a: 145 y 462). En *Θεαίτητος* (*Teeteto*, 152b11-c2) se la asemeja a la percepción, pues se comprende que aquello que aparece («φαίνεται») es lo que se percibe («αἰσθάνεσθαι») (Platón, 1903a y 1988b: 194). Dentro del arte, la fantasía se representa en *Φίληβος* (*Filebo*, 39b6-c3 y 40a9) como pintor que pincela en el alma los “fantasmas” («φαντάσματα», traducido en la versión castellana que citamos como «representaciones»), es decir, las imágenes producidas por la fantasía (Platón, 1903b y 1992: 74-75).

⁴⁶ Nótese la traducción de Calvo Martínez, quien da «φαντασία» por “*imaginación*”: «La imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento. Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar. Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en entender ni en enjuiciar. Y es que aquélla depende de nosotros; podemos imaginar a voluntad —es posible, en efecto, crear ficciones y contemplarlas como hacen los que ordenan las ideas mnemotécnicamente creando imágenes— mientras que opinar no depende exclusivamente de nosotros por cuanto que es forzoso que nos situemos ya en la verdad ya en el error» (Aristóteles, 2008: 224-225). En *Acerca del alma* 3.3 (427b14-21): «[Φ]αντασία γὰρ ἕτερον καὶ αἰσθήσεως καὶ διανοίας· αὐτὴ τε οὐ γίγνεται ἄνευ αἰσθήσεως, καὶ ἄνευ ταύτης οὐκ ἔστιν ὑπόληψις. ὅτι δ’ οὐκ ἔστιν ἢ αὐτὴ νόησις καὶ ὑπόληψις, φανερόν. τοῦτο μὲν γὰρ τὸ πάθος ἐφ’ ἡμῖν ἐστίν, ὅταν βουλώμεθα (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες), δοξάζειν δ’ οὐκ ἐφ’ ἡμῖν· ἀνάγκη γὰρ ἢ ψεῦδεσθαι ἢ ἀληθεύειν» (Aristóteles, 1956: 65-66).

⁴⁷ En la *Summa Theologiae* (*Suma teológica*, 1a q. 84 a. 7 ad 2 y 1a q. 84 a. 7 arg. 2): «[E]l fantasma es aquello que se parece a una cosa individual» y «la imaginación puede imaginar, de hecho, en ausencia de lo sensible». En el original: «Phantasma est similitudo rei particularis» e «imaginatio potest imaginari actu, absentibus sensilibus» (1920). La traducción es nuestra. Una posición parecida al respecto mantiene Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* (1578): «Y digo que este nombre *fantasma* se deriva de *fantasia*, que es en el hombre una virtud que se llama por otro nombre *imaginativa*; y porque, movida esta virtud, obra de tal manera que hace en sí las cosas fingidas y imaginadas como si las tuviese presentes no siendo así la verdad, decimos también que las cosas que vemos y se desaparecen luego son fantasmas, pareciéndonos que nos engañamos y no las vimos, sino que se nos representaron en la fantasía. Pero esto

al respecto, pero basten estas para apreciar la distinción entre la imaginación y la fantasía, encargándose la primera de imitar aquello que percibe y la segunda de producir apariencias e imágenes a partir de lo percibido, sea en su presencia o ausencia, creando los fantasmas. Puede ayudarnos esto a comprender mejor los ecos que resuenan aún al pronunciar las palabras «fantasía» o «fantasma» —esto es, las imágenes formadas en nuestro intelecto, reales o no—. Por este motivo, llamamos también *apariciones* o *visiones* a los fantasmas tal y como se conocen en el lenguaje cotidiano, es decir, aquello que, aunque parece ser percibido por los ojos del cuerpo, a veces es solo el alma quien lo ve. Ya en *Ὀδύσσεια (La Odisea)* se los asocia a las proyecciones de los muertos en el inframundo, donde «no tienen los tendones cogidos ya allí su esqueleto y sus carnes, ya que todo desecho quedó por la fuerza ardorosa e implacable del fuego, al perderse el aliento en los miembros; *sólo el alma, escapando a manera de sueño, revuela por un lado y por otro*» (Homero, 1993: 271)⁴⁸.

Parte de los estudios en teoría literaria sobre la fantasía y lo fantástico toman como base la conocida distinción entre *imaginación* («imagination») y *fantasía* («fancy», abreviación de *fantasy*⁴⁹) que hace Coleridge en su *Biografía literaria (Biographia Literaria)* de 1817 y que modifican los patrones vistos. Pues distingue el poeta inglés entre la imaginación primaria, vinculada a la percepción y encargada de *repetir* lo que esta da en la mente humana (lo que equivaldría a la imaginación platónica), y la segunda, que brota de la primera y es distinta en nivel y *modus operandi* de ella en tanto que desvanece lo percibido por la primera para *re-crearlo a voluntad* con tal de idealizarlo y unificarlo —lo cual podríamos vincular, en cierta manera, a la fantasía según Platón y Aristóteles—. Por el contrario, la fantasía establecería otra categoría destacada por su capacidad asociativa de lo ya percibido, siendo parte de la memoria y, por lo tanto, también independiente de lo que los sentidos aprecien cuando ella actúe⁵⁰. Así, la

de tal manera se hace, que unas veces verdaderamente las vemos, y otras nos las pone la imaginación o fantasía de tal manera delante de los ojos, que nos engañan y no entendemos si es cosa que habemos visto o imaginado solamente. Y de aquí creo yo que vino llamar a unas, *visiones*, que son las que realmente son vistas, y otras, *fantasmas*, que son las fantaseadas o representadas en la fantasía» (Torquemada, 2012: 712). Las cursivas son del original.

⁴⁸ Del canto XI, 219-222, en el original: «[O]ὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν, / ἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο / δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ' ὀστέα θυμός, / ψυχὴ δ' ἠὺτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται» (Homero, 1919: 416). Las cursivas son nuestras.

⁴⁹ Véase Merriam-Webster (2020).

⁵⁰ «La imaginación la considero, entonces, o bien primaria o secundaria. Por imaginación primaria entiendo el poder vivo y agente detonador de toda percepción humana, y como una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el infinito SOY. La imaginación secundaria la considero un eco de la primera, la cual coexiste con la voluntad consciente, si bien es idéntica con la primera en el *tipo* de acción, y difiere con ella solamente en *grado*, y en el *modo* de su operación. Disuelve, dispersa, disipa con tal de recrear; o,

imaginación primaria sería la cualidad innata de todo hombre por la cual tomaría en cuenta los hilos del mundo y los copiaría dentro de su mente de forma inconsciente —por eso es un *poder misterioso* («mysterious power») según el mismo Coleridge— para hacerse comprensible su significado “oculto”⁵¹; la secundaria, restringida a los artistas, cogería dichos hilos para tejer un mantel *mejor* que el visto, escogiendo lo más bello y las más adecuadas combinaciones para lograrlo; y la fantasía, en un plano rezagado y común para todos, tomaría los hilos y dejaría que la memoria, con sus manos torpes, jugara a anudarlos a su antojo configurando una madeja sin sentido aparente —algo así como el *stream of consciousness*, por el que la consciencia salta de un pensamiento a otro por asociaciones arbitrarias—. Resulta evidente la influencia que tal planteamiento ejerció, y ejerce aún, en la preferencia por el ensalzamiento de la imaginación, que hace de lo sentido inconscientemente producto lógico o artístico gracias a las labores más elevadas de la consciencia, en detrimento de la fantasía, a la que se tiende a vincular, por su alteración y consecuente alejamiento de la realidad, a lo falso y al juego de niños⁵².

Las apreciaciones observadas hasta ahora tienen en cuenta la fantasía como capacidad. Si vamos a la literatura, veremos que suele perderla para pasar a ser un producto, aquello que ha sido elaborado por un autor y que leemos, dando lugar a la literatura fantástica. Sin embargo, tampoco allí encuentra una definición exacta y aceptada generalmente. De hecho, que una delimitación sea posible es puesto en duda e

cuando este proceso resulta imposible, sigue tratando de idealizar y unificar. Es esencialmente *vital*, incluso aunque todos los objetos (*en tanto que* objetos) estén esencialmente fijos y muertos.

La fantasía, por el contrario, no tiene otros contrarios para jugar excepto fijeza y definiciones. La fantasía no es más que otro modo de memoria emancipada del orden temporal y espacial». En el original: «The imagination then I consider either as primary or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and primer agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or, where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.

Fancy, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definitives. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space» (en Sandner, 2004: 39). Las cursivas son del original.

⁵¹ Esta concepción romántica y simbolista, que se detallará más adelante, claramente parte de la teoría platónica de las ideas de que lo que vemos no es necesariamente lo que es.

⁵² Interesante es el comentario del escritor George MacDonald a finales del siglo (concretamente en 1893), momento en que se publicó la *Biographia Literaria*: «Cuando tales formas constituyen nuevas encarnaciones de verdades antiguas, los llamamos productos de la Imaginación; cuando son meras invenciones, aunque sean agradables, las llamo obra de la Fantasía». En el original: «When such forms are new embodiments of old truths, we call them products of the Imagination; when they are mere inventions, however lovely, I should call them the work of the Fancy» (MacDonald, 1973: 1). La traducción es nuestra. Nótese también que una de las primeras recopilaciones de textos de Poe lleva por título *Tales of Mystery and Imagination* (*Cuentos de misterio e imaginación*, 1839 [citamos la edición de 1990, aunque los cuentos que incluye se hallan también en 1984]).

incluso negado por muchos investigadores⁵³. Las tentativas parten comúnmente de la dicotomía realidad y fantasía, describiendo unos lo fantástico desde su oposición con la realidad⁵⁴, otros por su irrupción en ella⁵⁵ e incluso algunos como parte suya⁵⁶, a veces llegando a perder en los senderos que de la teoría literaria van a la filosofía (en este caso la pregunta por la realidad) y que, a nuestro parecer, no corresponde tomar por parte del filólogo por no tratarse ya de su disciplina. Retomando lo mencionado en el apartado anterior, observamos cómo la mayoría de investigadores tienden a entender la realidad como marco histórico, cultural y social dentro del cual se mueven los individuos (personajes y lectores en lo que respecta a la literatura). Así, para muchos, lo fantástico será aquello que surge en necesaria dependencia del contexto, limitándolo entonces a una geografía y época determinadas⁵⁷ o bien permitiéndole ensancharse y transformarse en un

⁵³ Ya Vax la considera «lapidaria» («lapidaire») (1965: 5). Advierten, entre otros, de esta problemática Bessière (1974), Lem (1977: 5-10), Baronian (1978: 13-24), Jehmlich (1980: 12), Penning (1980: 34), González Salvador (1980: 77-78; 1984: 207), Jackson (1981: 1), Risco (1982: 13), Botton Burlá (1983: 7), Hume (1984: 8), Faivre (1991: 15), Nandorfy (1991: 106), Malrieu (1992: 16 y ss.), Roas (2000: 19; 2009: 106), Mathews (2002: 1), Sandner (2004: 2), Armitt (2005: 1), Molina Porras (2006: 20), Andrade, Gimber y Goicochea (2010: 9), Morales (2000a: 23; 2000b: 47; 2004: 25), Ferstl y Walach (2016: 2), Scott (2018: 22) y Golovacheva (2018: 61). Niegan que una afirmación sea posible, por ejemplo, Juin (1971: 104) y Mendlesohn (2008: xiii).

⁵⁴ Así lo observan, por ejemplo, Penning, según el cual hay un choque entre el orden empírico y el espiritual (1980: 35-37); Cortázar (1994: 368); Šrámek (1983: 71); Lachmann (2002: 7); Ferstl y Walach (2016: 6); o Scott, quien, a pesar de afirmar que nace desde el mundo conocido, considera que lo fantástico no lo imita (2018: 26 y 32). Lo cual puede llevar a la conclusión borgiana de que toda literatura, por ser ficción, es fantástica y que, por ende, la literatura fantástica no lo es (Borges, 1936: 85), como notan también González Salvador (1980: 78), Jackson (1981: 13) y Risco (1982: 13). Penzoldt dice del relato fantástico que trata con realidades «más profundas y antiguas que las aparentes» («deeper and more ancient than those apparent») (1952: 254). Mathews, entre otros, apunta que hay elementos fantásticos incluso en la literatura más realista, pero eso no impide la existencia de lo fantástico como género (2002: 1-2).

⁵⁵ Por ejemplo, Castex (1961: 8); Barrenechea (1972: 393), aunque insiste también en «la oposición *normal/anormal* [...] como fundadora de lo fantástico» (Barrenechea, 1991: 77). Las cursivas son del original. Asimismo, Todorov (1970: 29), Caillois (1975: 14-17), Ziolkowski (1977: 253), González Salvador (1980: 81; 1984: 215), Botton Burlá (1983: 44 y 185), Campra (1990: 56; 2001: 160), Roas (2000: 20-21; 2003: 7-8; 2009: 94; 2011: 8), Molina Porras (2006: 21) y Herrero Cecilia (2016: 18).

⁵⁶ Vax considera que lo fantástico no solo debe surgir en lo real, sino que este debe querer dejarse seducir por el primero (1965: 88). También Rabkin ve partir de la realidad lo fantástico, pero para convertirse precisamente en su opuesto (1976: 28) o, según Risco, en «irrealidad provisional» (1982: 16). De modo parecido sostiene Rudman que surge del mundo real y se halla entre el mundo de la materia y el del alma (2014: 17-18). Por su lado, Finné lo considera no un reflejo de la realidad, sino «una realidad superior, [...] una sobrenaturalidad» («une réalité supérieure, [...] une surnature») (1980: 15). Gustafsson asevera que, justamente por suceder en ella, se vuelve un problema, pues que exista nos impide entender el mundo cotidiano (1985: 17). Jackson, en su aclamado estudio de lo fantástico como subversivo, considera que se vincula a lo real por relación parasitaria o simbiótica, poniendo de manifiesto lo ausente y lo perdido en nuestro mundo (1981: 3 y 20). Se le adhiere Erdal Jordan, adscribiendo esa subversión a lo fantástico moderno por oposición a la aceptación que sugieren los relatos fantásticos del romanticismo, y otorgando, además, al realismo el logro de la consolidación del género (1998: 106-107). Apter sugiere que los objetivos de lo fantástico y el realismo no son distintos, si bien en el primero los significados habituales quedan en suspensión (1982: 1-2). Siguiendo este hilo, Armitt sostiene que tiene tanto que ver con la realidad como el realismo (2005: 2).

⁵⁷ Por ejemplo, Caillois (1975), Irwin (1976: 5), Ziolkowski (1977: 235), Šrámek (1983), Malrieu (1992) y Sandner (2012). Faivre encuadra su cúspide en los siglos XVIII y XIX, pero acepta el término de

debate constante con ellas⁵⁸, mientras que, para unos pocos, irá más allá, rebasando todo borde cultural e histórico⁵⁹. Observemos ambos casos en el siguiente apartado.

1.1.1.3 Aspectos geográfico-temporales

«Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras», escribe Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que realizó con Borges y Ocampo (Bioy Casares, 2018: 11). Esta recopilación y el escrito que le antecede son clave para la comprensión de lo fantástico, sobre todo en el ámbito hispanohablante, pues nace de tres autores cuyos textos se suelen refugiar bajo ese término en un momento determinante —después de lo que para muchos estudiosos será el auge de *le fantastique* y antes del *boom* de las teorías de más peso al respecto— y reúne *relatos* —no fragmentos de novelas ni poemas— de países y épocas distintas, si bien la mayoría datan de mediados del siglo XVIII en adelante. El prólogo pone énfasis en que el aspecto fantástico acompaña al hombre desde sus inicios y lo hará hasta su fin, pero su selección de textos sugiere que, más allá de las facilidades que surgen a partir de entonces para la composición y la difusión (gracias, por ejemplo, a la alfabetización, la imprenta y la prensa), su producción estalla y toca cima entre los siglos XVIII y XX.

Un punto esencial para sujetar lo fantástico dentro de unos parámetros más concretos, como tiende a hacer la mayoría de investigadores, reside en la cita anterior de Bioy Casares: en el miedo. Reanuda este escritor lo expuesto por Lovecraft pocos años antes en su *Supernatural Horror en Literature* (*El horror sobrenatural en la literatura*, 1927), que empieza aseverando: «La emoción más antigua y fuerte de la humanidad es el miedo, y el tipo de miedo más antiguo y fuerte es el miedo a lo desconocido» (Lovecraft, 2013: 1)⁶⁰. Ya en nuestra introducción hemos hecho hincapié en que lo fantástico explora

«neofantástico» («néo-phantastique») (1991). Todorov (1970) y Bellemin-Noël (1971: 118) hablan de la muerte de lo fantástico, lo cual da lugar a nuevas formas como la ciencia ficción según el primer estudioso.

⁵⁸ Por ejemplo, Vax (1965), Belevan (1974), Bessière (1974), Manlove (1975), Lem (1977: 7-8), Bozzetto (1980: 3-4; 2001: 7), González Salvador (1980: 78; 1984: 208, 224), Penning (1980: 39-42), Jackson (1981: 2), Risco (1982), Grivel (1983: 8), Hume (1984: 21), Zgorzelski (1984: 305), Alazraki (1990), Fabre (1991 y 1992), Ceserani (2005: 134; 2008: 162), Reisz (2001: 196), Sosnowski (1990: 89), Malrieu (1992), Roas (2000, 2009 y 2011), Trancón Lagunas (2000: 30), Campra (2001: 154), Lachmann (2002: 7), Mathews (2002), Phillipps-López (2003), Molina Porras (2006), Casas (2009), Andrade, Gimber y Goicoechea (2010: 7), Llopis (2013), Ferstl y Walach (2016: 9) o Herrero Cecilia (2016).

⁵⁹ Por ejemplo, Carilla (1968: 63), Rodríguez Pequeño (1991: 146) y Morales (2004).

⁶⁰ En el original: «The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown». La traducción es nuestra.

lo desconocido (la muerte por antonomasia⁶¹), fuente de atracción y pavor en el hombre. Algunos filólogos que teorizan al respecto tienen en cuenta este factor (partiendo de la dicotomía mencionada o no) para interpretar un texto como fantástico⁶², si bien coinciden muchos de ellos en que no es condición *sine qua non* —bastaría, para algunos, algún tipo de estremecimiento o de extrañamiento en el lector que, a veces, también es explícita en los personajes y/o el narrador⁶³—. No llama la atención, entonces, que Poe mismo, en su comentario sobre Hawthorne, indicara la idoneidad del cuento para engendrar el miedo en los lectores ni que Freud titulara su aclamado escrito sobre lo fantástico en la literatura «Das Unheimliche» (1919), el sentimiento que nace ante la puesta en cuestión de la realidad a través de la aparición de lo extraordinario —el no sentirse en casa aun estando allí⁶⁴—. Y es ese mismo pavor el que justificaría, para muchos estudiosos, no solo la

⁶¹ Véase al respecto el acertado ensayo «El cuento de terror y el instinto de la muerte» de Llopis incluido en su *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos* de 2013.

⁶² Destacan Penzoldt (1952: 10); Vax (1965: 90); Bellemin-Noël (1972: 4); Caillois, quien también alude al misterio y considera la literatura fantástica «un juego con el miedo» («un jeu avec la peur») (1975: 15 y 22); Molino (1980: 18-19), que remite al «*mysterium tremendum et fascinans*» apelado por Otto en su estudio sobre lo irracional en la idea de lo divino (1917) y espejado en las palabras de Maupassant «solo tenemos miedo de aquello que no comprendemos» («on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas») (1925: 269) y Cortázar «lo verdaderamente nuevo da miedo o maravilla» (1962: 82); Apter, que otorga a lo fantástico la función de traer a colación pérdidas y miedos (1982: 6); Faivre (1991: 16); Grivel, que, siguiendo a Vax (1965: 13), habla, asimismo, de «sufrir para gozar» («soffrir pour jouir») (Grivel, 1992: 169 y 175); como Morales de «disfrutar el estremecimiento del miedo» provocado por la literatura de terror y fantástica, si bien esta última se vuelve más sutil en aras de lo sobrenatural y más inquietante gracias a la duda que inflige al lector ver reflejadas y quebradas las leyes del mundo real (2000b: 58-60); Bozzetto (2001: 7); Díaz Cuyás, que ve en lo fantástico «una revalorización del miedo» (2001: 112) a partir de Guiomar, quien sostiene que en tales textos literarios el lector se enfrenta a su concepción de la muerte con tal de dominarla (1967: 371); Sandner (2012: 4); o Llopis, que también menciona un «terror gozado», aunque el cuento fantástico, a diferencia del de miedo, «no pretende dar miedo, sino crear una atmósfera poética» (2013: 28 y 237). Las cursivas son del original.

⁶³ Todorov (1970: 40). Belevan sitúa lo fantástico entre el miedo y los lectores provocando una «*extraña* belleza» (1974: 80). Las cursivas son del original. Botton Burlá sostiene que no siempre surge el miedo, por lo que se decanta por la «*extrañeza*», un «sentimiento ambiguo» (1983: 49). González Salvador habla de «terror», aunque el miedo no sería esencial para lo fantástico (1984: 219-220). Según Pérez, los románticos hacen del miedo a los fantasmas un «placer estético» (1994: 21). Phillipps-López menciona «terror» e «inquietud» (2003: 16) y Herrero Cecilia «terror» y «fascinación» (2016: 19). Para Molina Porras la inquietud que provoca el efecto fantástico «acaba por convertirse, casi siempre, en miedo o terror» (2006: 25). A Roas no le convence, primero, el término «miedo» para designar lo que los textos fantásticos intentan despertar en sus lectores, y apela a la «inquietud», para luego incluir a ambos, junto con el terror, como característicos del efecto fantástico (2000: 53; 2003: 9). Después lo llama, como Cortázar (1967: 25) y Campa (1991: 56), «extrañamiento» (Roas, 2011: 36). Véase al respecto el estudio de Carrera Garrido (2018).

⁶⁴ El término, de difícil traducción, se ha vertido a nuestra lengua como «lo siniestro» o «lo ominoso» (por ejemplo, en Roas [2000] o Casas [2009: 362]), pese a perder el componente esencial que yace en la palabra alemana *Heim* (“hogar”) y que nosotros tomamos en cuenta en este trabajo. Así, cuando Freud sostiene que «das Unheimliche [ist] das Heimlich-Heimische», nosotros leemos que «el no sentirse en casa es el sentirse en casa de forma clandestina» (optamos por “de forma clandestina” como *heimlich* para hacer la oración esclarecedora en castellano y que, aunque algo difuminado, el “hogar” resuene en “clan”) (1919: 318). Conde propone acertadamente “inhóspito” por *Unheimliches* (2006). Los académicos suelen referirse a este término de origen alemán como *Unheimlich*, *Unheimliche* o *das Unheimliche*. Usado como sustantivo, *Unheimlich* sería incorrecto, porque en alemán es un adjetivo. *Unheimliche* tampoco sería adecuado, ya

continuidad de lo fantástico en nuestros días, sino también después; hasta que, con el hombre, desaparezca, pues, como afirma Barrenechea, «el miedo a la muerte inevitable continuará» (1972: 402).

Faivre, en su ensayo de periodización de lo fantástico, esquematiza sus etapas de la siguiente manera: (a) los orígenes se situarían cerca de 1750 con las historias de soñadores, lo feérico, la traducción de *Las mil y una noches*, la poesía del miedo y los textos sobre brujería; luego pasaría a su premadurez, compuesta a su turno por (b) una primera fase de 1746 a 1772 con los vampiros, las teorías sobre lo maravilloso en el arte y el nacimiento de la literatura gótica; (c) una segunda de 1772 a 1795 con las baladas germánicas, la influencia de J. K. A. Musäus, el despliegue de la novela gótica, un interés creciente por el magnetismo y las ciencias psíquicas y el iluminismo y las novelas de iniciación; (d) una tercera de 1795 a 1824 con la irrupción del realismo, la *Naturphilosophie* del romanticismo alemán y una tendencia a lo metafísico y demoníaco; y llegaría a (e) su madurez de 1824 a 1914 con James Hogg y su novela *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (*Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, 1824). Después de 1830, alcanzaría lo que Faivre llama «la otra orilla» con el magnetismo animal y el hipnotismo, lo paranormal científico y el espiritismo y el esoterismo. Cruzada esta llegaríamos al «neofantástico» («néo-fantastique») (Faivre, 1991: 16-39)⁶⁵, que examinaremos en breve, con lo que la visión de este estudioso abarcaría más allá de la que adoptan un buen puñado de investigadores asentados en Francia y que comprende lo fantástico en este mismo país y los siglos XVIII y XIX.

Coinciden numerosos académicos en que lo fantástico nace con la novela gótica en el siglo XVIII y ponen, generalmente, como punto de partida *The Castle of Otranto* (*El castillo de Otranto*) de Horace Walpole, publicado en 1764. De enorme relevancia son los prólogos de la primera y la segunda edición (1765) que el autor antepone al libro, pues exponen algunas de las características que luego se concebirán como necesarias para

que, al carecer del artículo *das*, no quedaría determinado su género neutro original. Optamos aquí por *das Unheimliche*, opción correcta según la gramática alemana, cuando nos refiramos a este término sin artículo en español y por *Unheimliches* con el artículo castellano “lo”, pues es un adjetivo sustantivado que debe terminar con una “s” final para conservar su género neutro. Por su mayor naturalización dentro del texto en castellano, usamos preferentemente la segunda opción, mientras que la primera la utilizamos para introducir el término.

⁶⁵ Ziolkowski, por su lado, organiza los periodos de forma distinta: (a) lo maravilloso (1795-1815), (b) lo fantástico (1830-1850) y (c) “lo siniestro” («the uncanny», en el que claramente resuena el *Unheimliches* de Freud, 1870-1880) (1977: 235).

calificar a un texto de fantástico⁶⁶. En el primero, el novelista se presenta a sí mismo no como su redactor, sino traductor, pues asevera que el original, impreso dos siglos antes, fue escrito en italiano y hallado en el norte de Inglaterra. El hecho de desentenderse de su autoría y de tratarlo como manuscrito cuya procedencia y veracidad se desconocen permite a Walpole poner en las manos del lector la decisión de creer o no en lo narrado —condición, como hemos visto, esencial en lo fantástico según la mayoría de los estudiosos actuales—. Tres planos temporales se plantean en este prefacio uniéndolos a través de los cambios de postura del hombre occidental respecto a la religión cristiana. Primero, (a) el de los hechos descritos, que debieron tener lugar entre 1095 y 1243, tiempo de las cruzadas y en el que, por su misión de volver a evangelizar tierras anteriormente cristianas, queda implícita una debilitación primeriza de esta religión. Luego, (b) el de la supuesta publicación en 1529 y escritura de la novela poco antes de esta, como estima Walpole debido a su estilo entusiasta y bello, típico de las cartas italianas que en aquel tiempo trataban de revocar las antiguas supersticiones en aras de arremeter contra los reformadores luteranos que empezaban a amenazar al catolicismo. Las grietas de la Iglesia, entonces, se habían ensanchado, y su estructura, sostenida por el pueblo, temblaba cada vez más. Los hechos relatados, que podían ser creídos durante «las épocas más oscuras» («the darkest ages») en las que supuestamente sucedieron, perdieron fuerza ante el escepticismo latente del tiempo del escritor, quien «no está obligado a creer en ellos, pero *debe representar a sus actores como si creyeran en ellos*»⁶⁷. Finalmente, tenemos (c) el momento en que Walpole pone a la luz su novela, es decir, su época y la de los lectores a los que apela directamente, de mitades del siglo XVIII, quienes están acostumbrados a lo preternatural, como bien anota el novelista, pero como elemento perteneciente a la ficción (a los «romances», las novelas de cariz amoroso en auge en ese tiempo). La ruptura provocada por la ciencia y la filosofía en las creencias religiosas se disemina entonces en forma de crisis y escepticismo por gran parte de la sociedad occidental, dando luego como fruto dos variantes que, al ser mordidos por el pueblo, salpicarán a su vez al arte: el realismo, que tiende a reproducir casi a modo fotográfico la vida cotidiana de su tiempo apartando toda cuestión sobrenatural; y las ciencias ocultas,

⁶⁶ Hemos desarrollado con más detalle cómo en los prefacios de la novela del inglés son perceptibles algunos rasgos fundamentales de lo fantástico en el artículo «The Origins of the Fantastic in Walpole's Prefaces to *The Castle of Otranto*» («Los orígenes de lo fantástico en los prefacios de Walpole a *El castillo de Otranto*»), aceptado por la revista *Atlantis. Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies* y con publicación prevista en junio de 2023.

⁶⁷ En el original: «[I]s not bound to believe them himself, but *he must represent his actors as believing them*». La traducción y las cursivas son nuestras.

que juegan entre los escombros de lo religioso o supersticioso combinándolo con los descubrimientos de la ciencia para dar lugar, por ejemplo, al espiritismo, un nuevo intento de dar respuesta a la pregunta por la muerte y el Más Allá⁶⁸. Walpole es conocedor del escepticismo en boga acerca de lo extraordinario por parte de los lectores de su momento, y por ello presenta el texto como «material de entretenimiento» («matter of entertainment»). Pero eso no excluye la posible certeza escondida en la acción de la novela. Como es característico de los relatos fantásticos entre los siglos XVIII y XX, termina el prólogo, así como concluyen muchos de estos textos, aludiendo a algún tipo de veracidad en la base de la historia dado que algunos de sus elementos (por ejemplo, el castillo) son descritos al detalle y, por ende, supuestamente reales⁶⁹. Con ello, imprime en el lector ese efecto de *duda* que retomarán los estudiosos a partir de Todorov. El novelista, con quien entonarían luego Poe (1842) y Penzoldt (1952: 19), advierte de la tendencia hacia el clímax de la historia, y lo que eso genera en el lector: «Todo dirige directamente a la catástrofe. El lector nunca puede relajar la atención»⁷⁰ (Walpole, 1794: III-XXII).

Clave para entender a “este” fantástico serían, pues, el contexto sociocultural que lo rodea y su propio desarrollo literario. Así, por un lado, ya en los bordes de la Ilustración y el Neoclasicismo en el siglo XVIII, de la mano de la industrialización y el racionalismo, tenemos una sociedad a punto de saltar al Romanticismo, a la naturaleza de la que el hombre se había ido apartando tanto corpórea como espiritualmente y a un individualismo que desembocaría en el Modernismo. Antes de alcanzarlo, llegaría lo fantástico a dos picos: E. T. A. Hoffmann primero y luego Edgar Allan Poe, ya en el siglo XIX. Hasta entonces y como hemos podido observar en sus orígenes en lo gótico, gustaba lo fantástico de ambientarse en paisajes histórica y geográficamente alejados tanto de sus escritores como lectores —destacaban, sobre todo, las leyendas (portavoz de ellas en nuestra lengua sería indudablemente Bécquer), que tenían lugar en la Edad Media y en sitios donde la naturaleza se sobreponía—. Hoffmann lo transforma llevando lo inexplicable de tales textos al mundo cotidiano del lector e incluso dentro mismo de los

⁶⁸ Interesante es el comentario de Roas al respecto, que afirma que, si bien «ofrecía tranquilidad ante el misterio de la muerte», el espiritismo hizo perder al fantasma «todo su componente ominoso» (2000: 24).

⁶⁹ Esta deducción puede parecer, especialmente al lector cotidiano, más bien poco sostenible, pues la imaginación es capaz de construir elaboradas imágenes que no se dan fuera de ella y que son reproducibles posteriormente en otra mente a través de las palabras de la originaria.

⁷⁰ En el original: «Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed». La traducción es nuestra.

personajes a través de sus conflictos personales⁷¹ (el doble, por ejemplo, constituye uno de los temas favoritos del alemán) y, junto con Poe, borra en ocasiones la corporeización de lo sobrenatural, como nota Casas (2009: 358-359), dando lugar a un «fantástico interior» (Roas, 2006a: 176)⁷². La influencia de ambos autores pesa tanto que incluso en algunos escritores roza la pura imitación⁷³. Durante el surgimiento de estas dos figuras destaca también un movimiento artístico que parecería ser la cara oculta de lo fantástico, pero que, por el contrario, se entrelaza con él. Hablamos del Realismo, en el cual abundan las descripciones pormenorizadas de individuos y espacios cercanos al lector de su época, hecho que, como acabamos de subrayar, justamente adoptan Hoffmann y Poe en su obra. Con el Modernismo y el cambio de siglo, la preocupación por el sujeto crece en la literatura nutrida por los cambios socioculturales (la crisis religiosa, el auge y a la vez cuestionamiento de la ciencia, que se mezcla con el nuevo ocultismo) y académicos, de entre los que cabe resaltar la psicología y el psicoanálisis, con Freud delante.

Ya en la introducción a lo fantástico hemos visto que Castex, quien en cierto modo inicia la investigación al respecto, lo tiene en cuenta desde Francia (1971). Es este un camino que toman, generalmente, un buen puñado de filólogos franceses o establecidos académicamente en este país, los cuales, además, suelen enmarcarlo dentro del siglo XVIII y XIX, dándole por nombre a tal fenómeno el de «le fantastique»⁷⁴. Si bien es cierto que los autores franceses que escriben literatura fantástica en el tiempo mencionado son cuantiosos (baste recordar nombres como Nodier, Gautier, Mérimée o Maupassant), limitarla a ellos sería arriesgado y contradictorio teniendo en cuenta otros escritores mencionados antes como Hoffmann y Poe —a los cuales, además, se les tiende a situar en la cumbre de esta literatura—. Por esta razón, una parte de los estudiosos se decanta por usar otros términos, como por ejemplo «fantasy», que para algunos equivaldría a la literatura fantástica anglosajona y cuyas características diferirían de la francesa⁷⁵;

⁷¹ Véase al respecto el estudio de lo sobrenatural de Scott en el que, a pesar de arremeter contra Hoffmann, el escritor escocés sabe ver las aportaciones del alemán (1827).

⁷² Un ejemplo notorio se deja ver en la primera novela de Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* (*Los elixires del diablo*, 1815/1816 [citamos la edición de 2021]), donde el demonio, al contrario del texto en el que sin duda se inspira, *The Monk* (*El monje*, 1796 [aquí 1999]) de Lewis, nunca se deja ver.

⁷³ Sobre el caso de España véase Baquero Goyanes (1949: 236 y ss.; 1992: 12) y Llopis (2013: 83-85).

⁷⁴ Schneider (1964 y 1985), Todorov (1970), Bellemin-Noël (1971), Caillois (1975), Baronian (1978). Malrieu afirma que solo se da en este país (1992: 17). González Salvador empieza enmarcándolo bajo parámetros franceses (1980: 78-81) para luego aceptarlo en otras épocas y culturas (1984: 224).

⁷⁵ Malrieu distingue incluso entre «fantasy» de los países anglosajones y «Phantasie» de Alemania (1992: 17). Herrero Cecilia menciona el género híbrido de la «heoric fantasy», ambientada en mundos medievales (2016: 24), de entre cuyos autores destacaría Tolkien, quien en su obra teórica no diferencia entre «fantasy» y «fairy-story» (2009). Faivre la sitúa dentro de «lo neofantástico ominoso» por contraposición a «lo neofantástico racionalizado» (1991: 39).

«fantastika», término acuñado por Clute basándose en las investigaciones de la Europa del Este y que abarcaría todo tipo de literatura fantástica occidental desde finales del siglo XVIII (2017: 16-19); en castellano, «lo fantástico», que incluiría diferentes géneros de distintas sociedades, por oposición a «el fantástico», que se entendería por contraste al realismo y tendría en cuenta una cantidad de textos considerable (Arán, 1999: 12); o «lo neofantástico» (también aplicable a las demás lenguas con su debida traducción), que aparecería, como hemos visto con Faivre, casi a mitades del siglo XX y remodelaría la convicción en lo real para pasar a verlo «como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad» (Alazraki, 1990: 29), y cuyos escritores más recordados serían Kafka, Borges o Cortázar. Sin embargo, a estos dos últimos también se los relacionaría con el «realismo mágico» (o «realismo maravilloso» o «real maravilloso») que surgiría en América y trataría «de mostrar otra visión del mundo o la visión de un mundo que se declara distinto» (Roas, 2000: 35)⁷⁶. También interesante y esclarecedora resulta la propuesta de Nieto, quien divide el desarrollo de lo fantástico en tanto que clásico, cuyos fenómenos son exteriores; moderno, el cual nace con el psicoanálisis, representa una interiorización de lo extraordinario y ya no sorprende a los personajes ni al narrador; y posmoderno, considerado como un juego intertextual que bebe de la establecida tradición literaria de lo fantástico (2015: 85-272)⁷⁷. No obstante, cabe remarcar la falta de datación que reside en su teoría⁷⁸.

1.1.1.4 Aproximación teórica a lo fantástico

Venimos diciendo que tratar de definir lo fantástico es una tarea a la que se han dedicado y dedican numerosos teóricos sin haber podido llegar aún a un consenso. Como hemos

⁷⁶ Roas remite a Abate (1997: 155) y Mignolo (1986: 156) como ejemplos de estudiosos que localizan al realismo mágico en América. Una primera investigación recopiladora la brinda Mena (1975).

⁷⁷ El número de estudios alrededor de lo fantástico contemporáneo no cesa de crecer. En el ámbito español, destacamos los monográficos de *Ínsula y Brumal*, coordinados por Roas y Casas (2010) y Álvarez Méndez (2013) respectivamente.

⁷⁸ Pone como punto de partida de lo fantástico clásico (y, por ende, de lo fantástico en general) *The Castle of Otranto* de Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764 [aquí 1794]), el cual culminaría con *Drácula* de Bram Stoker (1897 [citamos la edición de 2015]), según podemos suponer de las afirmaciones del estudioso (véase Nieto, 2015: 110). Tampoco queda clara la delimitación exacta de lo fantástico moderno y posmoderno. En la introducción de Zavala, sin embargo, se advierte que lo fantástico clásico «puede ser estudiado en Nodier, Nerval y Maupassant»; que su etapa moderna empieza con una ruptura de la tradición por parte de Kafka y «Die Verwandlung» («La metamorfosis») y continúa con Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Ray Bradbury y Adolfo Bioy Casares, entre otros; y que su época posmoderna incluye cuentos de Borges y del ya mencionado Cortázar, pues ambos autores se encontrarían entre lo moderno y lo posmoderno (2015: 16-17).

apuntado ya en la introducción, podría ser esta una indicación de que su carácter fluido le permite adoptar distintas formas y adaptarse a los cambios de la literatura. Sin embargo, resulta imprescindible para nuestro estudio, es decir, para contrastar lo que apreciamos parecido o disímil entre lo fantástico, lo extraño y lo misterioso, tomar posición al respecto. Al primero lo entendemos aquí, de acuerdo con buena parte de los académicos, como la manifestación artística que surge en el Romanticismo y tiene aún vigencia⁷⁹ de algo que, de un modo u otro, vuelca la realidad expuesta en su continente (la realidad intratextual), que, a su vez, refleja la nuestra (la extratextual). Como la fantasía, que nace de lo visto y de ello da a luz a nuevas visiones, la realidad intratextual, por ser creada a partir de la extratextual, está en un necesario y constante debate con esta. Cabría, para conocer la del texto, preguntarse por la de fuera, esto es, por la realidad misma. Ahora bien, debemos ir con cuidado: el terreno se vuelve inestable al formular tal fundamental cuestión y conviene no emprender caminos que ya no le competen a la filología, sino a la filosofía. Nosotros, como amantes de la palabra, como *filó-logos*, buscaremos de nuevo las raíces del término en aras de entender el suelo firme sobre el que descansa y, así, cultivar nuestra investigación en él. La *re*-alidad es “lo relativo a las cosas” (del latín *res*, “cosa”), es decir, lo que está y se queda en su plano. En ella nos movemos, entre las cosas, y nos relacionamos con ella, con las cosas. Asimismo, la realidad de los textos —que es como la nuestra, pero no ella— configura el terreno donde los personajes se desenvuelven. En lo fantástico, el mundo ficticio es resquebrajado por fenómenos extraños inexplicables por las leyes de su naturaleza —también como la nuestra—. La manifestación de estos sucesos en la realidad intratextual, tan pareja a la nuestra, alza la pregunta de si también podrían acontecer en la extratextual. Esto persigue lo fantástico: ir del texto hacia fuera, tocar los puntos de flaqueza de nuestro mundo a través del ficticio para dejar temblando las reglas lógicas desde las cuales lo comprendemos, y a nosotros con ellas. Las bases sobre las que vivíamos ya no son firmes, y otras que desconocemos parecen subyacerlas y atravesarlas; esa «realidad invisible» a la que damos aquí el nombre

⁷⁹ A pesar de que claramente existen distintas etapas dentro de la historia de la literatura fantástica, englobamos todos sus textos dentro de este mismo concepto, puesto que lo importante, a nuestro modo de ver, recae en el efecto que provoquen principalmente en el lector.

de «transrealidad»⁸⁰: se halla *más allá* y, no obstante, su manera de obrar rige calladamente la de la realidad (intratextual y, por ende, extratextual)⁸¹.

Tienden los estudiosos a otorgar a las extrañezas que ocurren en los textos fantásticos el nombre de fenómenos «sobrenaturales». Nosotros creemos poco adecuado este término, ya que, si bien puede decirse que tales eventos están *por encima de lo natural*, se les vincula en lo religioso con lo divino. Entendemos, a partir de Santo Tomás en la *Summa contra gentiles* (*Suma contra los gentiles*, lib. III, c. XCIX, n. 9), que lo natural es “aquello que siempre sucede” y lo sobrenatural, “el orden impuesto por Dios”, es decir, esas acciones divinas que escapan lo habitual, como los milagros. El escolástico distingue asimismo otra categoría: lo que acontece raras veces y que, sin embargo, pertenece a lo natural; se puede justificar a través de sus leyes, como un hombre con seis dedos en la mano (Santo Tomás, 1926: 310)⁸². Estos fenómenos «preternaturales» (del latín *praeter* y *naturalis*: “a excepción de lo natural”) se muestran en los textos fantásticos y mediante formas concretas (como los monstruos que, si bien no están en nuestro mundo, generalmente podrían darse a partir de sus reglas). Pero también brotan en ellos otros sucesos no explicables por la naturaleza, como el hecho de que Johnny Carter, protagonista del relato cortazariano «El perseguidor», sea capaz de elaborar pensamientos e indagar en recuerdos durante un breve trayecto entre dos estaciones de metro cuya narración y vivencia real comportarían mucho más tiempo (Cortázar, 1986: 153). Pues la razón de ser de tales hechos no habita en nuestra realidad, sino en la «transrealidad». Por este motivo, porque van *más allá* de lo natural (pero no necesariamente por encima de ello ni por intervención directa de Dios) y se muestran a través de nuestro plano, hemos decidido nombrar a estos fenómenos «transnaturales». Así, solo lo «preternatural» y lo «transnatural» serían propios de lo fantástico⁸³. A ambos los une, además, el efecto que

⁸⁰ Si bien pueden resonar en este concepto ecos del de «metafísica», no nos decantamos por él debida a su pertenencia al ámbito de la filosofía.

⁸¹ Por oposición a sus géneros vecinos, no constituye un mundo con sus propias reglas (lo cual sucede en lo maravilloso), ni se trata del nuestro mismo con nuevas normas científicas y tecnológicas (como en la ciencia ficción).

⁸² «Pues el orden impuesto por Dios en las cosas se basa en lo que sucede a menudo, pero no en lo que siempre acontece de la misma forma, porque muchas causas naturales suelen producir sus efectos del mismo modo, pero no siempre. A veces, aunque raramente, un suceso tiene lugar de otra forma, sea por defecto en el poder de un agente, por indisposición de la materia o por un agente mayor; como cuando la naturaleza genera un sexto dedo en la mano de un hombre». En el original: «Quia ordo rebus inditus non est ut ubique vel semper idem eveniat: sed ut frequenter, et in paucioribus aliter accidat, vel propter defectum virtutis, vel propter materiae indispositionem, vel propter aliquod fortius agens; sicut cum natura generat hominem cum sex digitis in manu». La traducción del latín es nuestra.

⁸³ Dentro del campo de la literatura en tanto que ficticia, podríamos reservar los fenómenos sobrenaturales para lo maravilloso cristiano, donde son habituales los milagros.

producen en el hombre: lo asustan, por un lado, porque hacen tambalear los pilares de la cotidianidad que habita; y lo apelan, por otro lado, a descubrirlo. Acogemos para ello el concepto de «ominoso», común en las teorías sobre lo fantástico⁸⁴, con el que describimos hoy algo abominable y que en su sentido etimológico se revela como “lleno de (malos) augurios” —como una indicación de que hay *algo* más, algo inminente que, puesto que desconocemos, puede resultar un peligro para nosotros—. Equivaldría al *Unheimliches* freudiano, a la sensación de inseguridad en lo supuestamente seguro, esto es, en la realidad⁸⁵.

Los fenómenos «transnaturales» de los textos fantásticos espejan los de la realidad extratextual. Esto no significa que hayan tenido lugar en ella, sino que, de algún modo, podrían tenerlo: son *verosímiles*, similares a la verdad⁸⁶. Y, puesto que no son verdaderos, adoptan la forma de ficciones. Así, si bien puede surgir también en otras artes, lo fantástico tiende a la *literatura*, y más concretamente a la *narrativa*: por un lado, porque la primera cobija su ficcionalidad⁸⁷ y, por el otro, porque la segunda, con su carácter lineal, permite el desarrollo de sus acontecimientos⁸⁸. Su escritor percibe estas extrañezas en su realidad. No dejándose ocupar la mirada solo con la superficie de la cotidianidad, se convierte en *ob-servador* (“el que guarda lo que está delante”) de la «transrealidad» que, por no poder verla —comprenderla— del todo, se le aparece como in-efable (“de lo que no se puede hablar”). El lenguaje no basta para expresarla. El autor fantástico se topa con los límites de la lengua, del logos y la lógica en la que se enmarca, y que son insuficientes ante algo que se aprehende intuitivamente. Por este motivo, suele expresarse

⁸⁴ Por ejemplo, en Roas (2000) o Casas (2009: 362).

⁸⁵ Contraria a la duda («hésitation») todoroviana situada en el momento de lectura y en el lector ante un hecho extraordinario relatado (2001a: 29-30), la entendemos como Roas en tanto que «problematización» de la percepción de la realidad a través de su vulneración (2009: 106; 2011: 33-34).

⁸⁶ Aristóteles afirma en la *Poética* (1451a36-38) que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad». En el original: «[Ἦ]τι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον» (Aristóteles, 2017: 156-157). Cabe añadir que, siguiendo lo expuesto, llama «poeta» a lo que hoy entendemos por escritor, pues se refiere tanto al lírico, como al épico y al dramaturgo.

⁸⁷ Dado que nosotros leemos la poesía como lírica y no ficticia, no nos suscribimos a la afirmación ya mencionada de Reisz de que en la poesía se puede dar lo fantástico y lo ficcional considerando este último como la discordancia entre el momento de enunciación y el de escritura (2014: 175). Dado que aquí leemos la poesía como lírica y no ficticia, no nos suscribimos a tal afirmación. Viegnes, seguido por Phillipps-López (2015: 140-141), apoya la posibilidad de un nivel referencial y literal junto con otro lírico, lo cual permitiría el desarrollo de lo fantástico en la poesía (2006: 21).

⁸⁸ Penzoldt observa en las narraciones fantásticas un doble climax: la aparición de lo sobrenatural y su necesaria explicación. Así, en el fondo solo hay uno, pues el segundo se halla fuera de la acción y únicamente contribuye a acrecentar el primero en el lector apelando a la posibilidad de lo imposible: «Solamente el hecho de saber lo que hay tras una manifestación transmite todo el horror que genera». En el original: «Only the knowledge of what is behind a manifestation conveys the full horror of it» (Penzoldt, 1952: 19). La traducción del inglés es nuestra.

de forma inconcreta, cosiendo con las palabras, igual que lo que él ve, un velo impreciso alrededor del misterio. No lo puede mostrar desnudo, porque no es así como lo ha podido captar. Aunque esto podría llevarlo a la frustración, un afán de conocimiento, una búsqueda que nunca llega a término, una *necesidad* lo arrastra a seguir escribiendo⁸⁹. Es el secreto que lo atrae apoderándose de él, haciéndolo médium entre la «transrealidad» y la realidad, porque el misterio, en tanto que se muestra a medias, quiere ser visto, pero no del todo.

1.1.2 Lo extraño, «especie» narrativa y lírica

Pese a los ataques que ha recibido y recibe aún de la crítica y los achaques que estos le han causado, la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov (1970) continúa valiendo como obra de referencia en los estudios sobre lo fantástico y las manifestaciones artísticas colindantes: la ciencia ficción, lo maravilloso y lo extraño. En contraposición con estos otros fenómenos, amplia y repetidamente tratados por la investigación, este último ha sido dejado empolvándose en el olvido de las teorías tambaleantes. Y es que, mientras las demás expresiones encuentran múltiples definiciones (o, de manera paradójica, «no-definiciones») entre los estudiosos e incluso sus escritores, lo extraño ha quedado rezagado, armado apenas por el tratado todoroviano y desarmado luego por otros investigadores sin ser reforzado, sino más bien descartado. Además, y a diferencia de las manifestaciones apeladas, bajo las cuales gustan numerosos autores de etiquetar sus obras, hasta el momento no se ha forjado ningún grupo de escritores que deseen o se sientan pertenecer a lo extraño. No obstante, existen algunos textos literarios que podrían encuadrarse dentro de los presupuestos de Todorov o, por lo menos, a partir de ellos y remodelándolos, como veremos en Jiménez. Antes de hacerlo y para llegar a una mayor comprensión de lo extraño y los escritos juanramonianos en los que surge, presentamos y revisamos en este capítulo la teoría todoroviana, de la cual partiremos para desplegar nuestra propia concepción de la literatura extraña. Con ello, nos proponemos refrescar la investigación en torno a esta especie que, hasta el momento, apenas goza de tratamiento

⁸⁹ Cortázar explica: «En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – cómo decirlo – al margen de mi voluntad, *por encima o por debajo* de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un *médium* por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena» (de *Algunos aspectos del cuento* [1962], citado en Cortázar, 1986: 58). Las cursivas son nuestras.

en el ámbito filológico, a la par que llegar a una mayor comprensión de los textos de Juan Ramón en los que aparece.

1.1.2.1 *Lo extraño según Todorov*

Bien conocida es la definición todoroviana de lo fantástico como *duda* («hésitation») levantada en el lector ante un texto cuya realidad refleja la suya misma con la inclusión de un hecho «que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar». Dos soluciones se le presentan al espectador ante este suceso: «[O] bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son», dando lugar a lo extraño; «o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos», lo cual compone lo maravilloso. Lo fantástico, para Todorov, se halla en el medio, en «el tiempo de esta incertidumbre», pues decantarse por una u otra opción significa entrar en el terreno de una de las dos otras manifestaciones artísticas (2001a: 29; 2001c: 48)⁹⁰. El gran hallazgo de este académico, a nuestro modo de ver, radica en el peso que pone en el lector como elemento decisivo para el surgimiento o no del «efecto fantástico» (creado por la vacilación entre la explicación, dentro o fuera de lo racional, de lo acaecido) (Todorov, 2001a: 30; 2001c: 48-49), hipótesis seguida por cuantiosos investigadores después como Roas (2001). Es la reacción del lector ante el hecho extraordinario y no este el que caracteriza la literatura fantástica como tal, ya que lo anormal se da igualmente en otras expresiones literarias como lo maravilloso.

Lo que desestabiliza esta proposición, empero, es que ata un lazo necesario entre la respuesta del lector y la de los personajes, acortando la vida de lo fantástico hasta el

⁹⁰ Esta es la definición traducida por Roas: «En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...]»

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso». En el original: «Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...]»

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux» (Todorov, 2001a: 29).

auge del psicoanálisis en el siglo XX, que lo remplazaría (Todorov, 2001a: 169). Según Todorov, esta literatura es producto del positivismo que afectó el siglo anterior (2001a: 176). Una vez finalizado y con el despliegue de los estudios psicoanalíticos, poner sobre la mesa los secretos del subconsciente humano que la literatura fantástica había traído a colación (por ejemplo, la locura) perdería su efectividad por acostumbramiento del lector y los personajes a ello (véase Todorov, 2001a: 182). Si bien es cierto que los textos fantásticos desde el siglo XX pueden caracterizarse por una falta de incredulidad por parte de los personajes frente a lo extraordinario, la mantiene aún el lector. Es más: ahora la impasividad de quien está en la narración puede incrementar o ser incluso motivo de extrañeza, de efecto fantástico en el que la lee (véase Reisz, 1989: 218 y 220-221; Roas, 2001: 33-37). Otro punto a tratar en la hipótesis todoroviana se halla en la duración de la duda que el propio investigador reconoce (Todorov, 2001a: 46-47; 2001c: 65) y que ha sido causa de malentendidos en estudios posteriores, probablemente debido a su terminología un tanto imprecisa. Observémoslo al detalle. Si el efecto fantástico solo perdura hasta que se resuelve el secreto de lo sucedido, escasas obras podrán ser llamadas fantásticas: las que justamente no proporcionen una solución clara. Esto es lo que Todorov nombra «lo fantástico puro», para el cual es condición que ocurra un evento anormal que no quede explicado y que se produzca el efecto fantástico en el lector y los personajes, esto es, que estos no den lo sucedido por sentado (2001a: 46-49; 2001c: 65-68). Cuando la duda se resuelve a través de unas leyes que exceden las de nuestro mundo, nos hallamos en «lo fantástico-maravilloso». Si, en cambio, la aclaración se adhiere a los parámetros de la naturaleza conocida, estamos ante «lo fantástico-extraño» (Todorov, 2001a: 46; 2001c: 65).

Hay que ir con sumo cuidado con estos límites tan delgados para no caer a los extremos de lo maravilloso o lo extraño, como le sucede a Ceserani al afirmar que «el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura», puesto que después se resuelve, según este investigador, «o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño» (2005: 83). Tal postura es refutable en dos aspectos: el «momento de lectura» y el entendimiento erróneo de los conceptos de lo maravilloso y lo extraño. La noción de «tiempo de incertidumbre» (Todorov, 2001a: 29; 2001b: 29), por un lado, no nos parece adecuada por la confusión a la que puede llevar y lleva, como hemos visto, pues esta franja temporal no se restringe únicamente a la de la lectura, ni mucho menos a partes de ella. «Sería erróneo», argumenta el mismo Todorov, «pretender que lo fantástico no puede existir más que en una parte de la obra. Hay textos que

conservan la ambigüedad hasta el final, lo que significa también más allá de ese final. Cerrado el libro, la ambigüedad persistirá» (2001a: 48; 2001c: 67)⁹¹. Si el texto presenta un elemento fuera de lo natural dentro de un mundo (intratextual) que espejea el nuestro (extratextual), durante, e incluso aún más después de la lectura, el lector se verá conmovido por la pregunta de si lo leído podría suceder por igual en su realidad (véase Roas, 2000: 21; 2001: 8; 2011: 34). Experimentará el *Unheimliches*: el sentimiento de no sentirse seguro en su propia cotidianidad (Freud, 1919). Así, concluimos que la literatura fantástica se determina como *conjunto textual*, ya que la duda configura todo el relato (con posibles descensos y aumentos de la duda, estos últimos sobre todo en el desenlace), y siempre *a posteriori*, pues es solamente el final el que lo mantiene fijado en «lo fantástico puro» o lo redirige a un híbrido con lo maravilloso o lo extraño. Por otro lado, «lo maravilloso puro» y «lo extraño puro» son de naturaleza distinta. En el primero, los elementos extraordinarios no asombran a los personajes porque son constituyentes del plano intratextual, son ordinarios allí (por ejemplo, en las historias de dragones y magos estos dos seres no llaman la atención). Pero, a diferencia de lo fantástico a partir del siglo XX, ni tales hechos anormales ni su aceptación por parte de los personajes es motivo de interrogación en el lector, quien admite las normas de lo intratextual, imposibles en lo extratextual, durante la lectura. Por ello, decimos que «lo maravilloso puro» se delimita *a priori*: ya desde un buen principio el texto nos indica que debemos leerlo en tanto que ficción no mimética mediante una serie de recursos característicos de esta literatura, los cuales pueden ir desde la descripción de la situación (un lugar y un tiempo alejados al nuestro, por ejemplo) y de los personajes hasta la expresión del narrador (en fórmulas como «Érase una vez...»).

Si observamos lo extraño según la teoría todoroviana, lo encontraremos enmarcado dentro de la literatura mimética: copia el día a día de su lector, al igual que lo fantástico. Y, como este, no se resuelve como tal hasta que se llega al último punto del texto. En sus obras «se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos» (Todorov, 1970: 51-52; 2001c: 70)⁹². Sus

⁹¹ En el original: «Il serait faux cependant de prétendre que le fantastique ne peut exister qu'en une partie de l'œuvre. Il est des textes qui maintiennent l'ambiguïté jusqu'à la fin, ce qui veut dire aussi: au-delà. Le livre refermé, l'ambiguïté demeurera» (Todorov, 2001a: 48).

⁹² En el original: «Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites» (Todorov, 2001a: 51-52).

sucesos obedecen a la física conocida hasta ahora por el hombre, no tienen carácter anormal como en lo maravilloso y lo fantástico. Lo que lo acerca al segundo es la sorpresa del lector y los personajes ante la rareza que tiene lugar en el texto. Si bien es evidente la descompensación entre las tres literaturas propuestas por Todorov en cuanto a su tradición (lo maravilloso ha sido cultivado largamente, lo fantástico a partir del siglo XIX y para lo extraño, si vamos a Todorov, no encontramos datación exacta) tal y como indica Lugnani, no encontramos ninguna en el hecho de que tales literaturas sean discernidas por la contención o no de elementos extraordinarios o reacción del lector y los personajes. Tampoco concordamos con este investigador cuando sostiene que lo fantástico se caracteriza por su oposición a «lo realista» (la literatura mimética) y lo extraño, a lo que él llama literatura de «lo normal»⁹³, que, paradójicamente, según afirma el propio Lugnani, no existe (1983: 41-42 y 54-55). Por el contrario, nosotros consideramos miméticas tanto la literatura fantástica como la extraña porque reproducen un mundo a imagen del extratextual con la intención, precisamente, de trastocar la concepción que el lector tiene de su mundo: lo fantástico con su elemento extramuros de lo natural, gobernado por leyes distintas a las nuestras; lo extraño mediante su componente desviado de lo habitual, pero aclarable a través de las normas de nuestra realidad.

1.1.2.2 Aproximación teórica a lo extraño

La fragilidad con la que Todorov reviste su propuesta de lo extraño tiene dos causantes: la difuminada delimitación con lo fantástico y lo maravilloso, reconocida por él mismo y reiterada por Molino (1980: 21), y la vaguedad e incongruencia de su definición que, como hemos visto, contiene eventos «de una manera u otra [...] increíbles, extraordinarios», pero «que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón» (Todorov, 1970: 51-52; 2001c: 70). Estas debilidades son resaltadas luego por otros académicos, como hemos observado, e incluso llevan a algunos a la conclusión de que lo extraño no existe (véase Bellemin-Noël, 1971: 107). Su reducida aplicación en ejemplos confirma la poca solidez del planteamiento inicial, pues el mismo Todorov solamente analiza uno, «The Fall of the House of Usher» («La caída de la casa Usher») de Poe (1839 [véase 1984: 231-245]), aunque afirma que la mayoría de las obras del estadounidense forman parte de esta especie, junto con las novelas de Dostoievski y la literatura de horror,

⁹³ Barrenechea, por su lado, sostiene que la literatura y su estudio aún no ha designado «lo que no es anormal», y propone para ello el término de «lo posible» (1972: 393).

de entre cuyos textos destaca los de Ambrose Bierce (Todorov, 1970: 52-53; 2001c: 71-72). Después de él, pocos se han atrevido a probar su tesis sobre lo extraño para estudiar algún texto en específico⁹⁴. Y es que la propuesta todoroviana, pese a sus aciertos y a su gran aportación abriendo un campo nuevo de investigación, necesita ser revisada para ofrecer la posibilidad de seguir indagando sobre tal especie literaria.

Para una óptima comprensión de lo extraño, resulta imprescindible conocer primeramente el significado de este término. Resuena en él el prefijo *extra-*: “fuera”. Tanto en la literatura como en nuestra cotidianidad, «extraño» significa “que es de fuera”, pero no en cuanto a procedencia geográfica (lo cual sí se refleja en el inglés *stranger*, con esta acepción y la de “extranjero”), sino en relación a lo habitual en algún conjunto más o menos homogéneo, sea el comportamiento humano, animal o natural. Un lector ávido es visto como extraño entre su familia desinteresada por los libros, por ejemplo, al igual que una nevada en primavera. Tal contraste resulta clave para diferenciarlo de la literatura fantástica. Esta última se tipifica por resaltar lo *físicamente* imposible —lo cual fuera de los textos parece solamente poder tener lugar en la mente (la fantasía)— por encima de lo posible en el plano intratextual —imitación de lo extratextual (la realidad)—. Por el contrario, la literatura extraña, coetánea a la fantástica⁹⁵, subraya lo que, siendo posible, no encaja *moral y socialmente* (es extraño) de entre lo que un grupo de hombres tiene por pautas («lo común», ya que es parte de la “comunidad”). Ambas especies literarias quieren hacer temblar nuestra percepción y, por ende, confianza en la cotidianidad en que nos movemos: lo fantástico, manifestando unas leyes que no son suyas y que remiten, quizás, a otro plano; y lo extraño, poniendo en el centro de nuestra atención lo que no termina de seguir estas normas y se deja a un lado, aunque forme parte de la misma realidad. Aquí reside la pieza esencial de esta literatura: en que no sugiere otro orden, como hace la fantástica, sino que trata el nuestro y nos enseña su parte desordenada, a veces fea, que normalmente no vemos porque no miramos. Dar cuenta de ello puede acarrear dos reacciones: la de *das Unheimliche* que, al igual que en la literatura fantástica, despierta una inseguridad en el entorno conocido; y la de *das Heimliche*, término que acuñamos aquí para referirnos al sentimiento opuesto, es decir, al sentirse como en casa a pesar de que nuestra cotidianeidad no nos resulte algo conocido por entero. Mientras

⁹⁴ Excepto un artículo publicado ocho años tras la aparición de la *Introducción a lo fantástico* de Todorov de la mano de Lipman Brown (1978), que se ocupa de *El balneario* (1955) de Carmen Martín Gaité, no hemos podido hallar ningún otro estudio que investigue una obra literaria a la luz de lo extraño todoroviano.

⁹⁵ Cabría investigar otros autores de esta especie para confirmar este hecho, ya que nuestro estudio se basa solamente en Juan Ramón.

que el lector, a nuestro modo de ver, tal vez experimente más a menudo el *Unheimliches* al percatarse de que las reglas de la sociedad no son siempre eficientes, puede sentirse también conmovido por un asombro ante lo extraordinario que tiene cabida dentro de lo ordinario. Esto último concierne especialmente a los textos de Jiménez, como veremos luego.

Gracias al modo de presentar su elemento fuera de lo normal podemos constatar los diferentes relieves de lo real que muestran la literatura fantástica y la extraña. Aunque a ambas les sea posible desenvolverse en uno o varios eventos o personajes extraordinarios, y de hecho lo realicen, lo fantástico prefiere hacer hincapié en los *sucesos* y lo extraño, en los *personajes*. La razón de esto habita en su intención de naturaleza distinta. Dado que lo fantástico quiere subvertir nuestra concepción de la realidad y su estabilidad física, enfatiza los sucesos extraordinarios, aunque estos puedan derivarse de un ser inexistente en nuestro mundo, como un vampiro o un monstruo. En cambio, a lo extraño le interesa desabrochar los nudos de lo social y moralmente aceptado, por lo que tiende a mostrarnos personajes *humanos* que se salen de los bordes de comportamiento establecidos —por ejemplo, dementes o vagabundos—. Claro está que tales figuras suelen llevar a cabo acciones en los textos extraños, pero no son tanto estas, sino ellos como hombres inadaptados lo que se quiere poner en el punto de mira. El hecho de que la literatura fantástica y la extraña creen respectivamente un «efecto fantástico» o «efecto extraño» (que el lector se percate de aquellos componentes de su rutina que parecen no cuajar con ella), las hace más propensas a la *narrativa*, la cual les permite margen de desarrollo de lo ocurrido y/o de sus figuras. Cabe remarcar igualmente que un mayor efecto requiere por lo general brevedad, con lo que estas dos literaturas tienden al cuento y al microrrelato. Sin embargo, y como veremos en Juan Ramón, lo extraño también aparece en textos en prosa de carácter más bien lírico, ya que su efecto se puede focalizar en la descripción de un personaje y constituir, por ello, una especie de retrato⁹⁶.

⁹⁶ Entre los cuantiosos retratos líricos y en prosa de Jiménez, algunos como «Ricardo Rubio», número XXX de *Un león andaluz* (dentro de *Los libros de Madrid*, escritos probablemente entre 1915 y 1936 y publicados en varios títulos en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]) y XX de *Libro de retratos* (escrito entre 1914 y 1940 y editado en 1942 [Blasco y Díaz de Castro, 2005: 3]) se podrían concebir dentro de lo extraño (Jiménez, 2005c: 1071-1072; 2005d: 83-84).

1.2 La lírica, «género» literario

La disparidad de acercamientos teóricos a la lírica radica en su suelo teórico apenas fijado que, sin embargo, un preocupantemente elevado número de investigaciones respecto a esta poesía y a sus textos dan por sentado. Existen cuantiosos trabajos acerca de poemas líricos o cuestiones teóricas como una de las que nos ocupa aquí —la cabida o no de lo fantástico en la lírica—, que proponen trabajos sobre poesía lírica sin definirla⁹⁷. Esto yace en la incompreensión que reluce, por ejemplo, en el uso indiferenciado actual del término «lírica» en contraposición a «poesía» o en la toma de la forma versificada como su característica esencial y quizás exclusiva, lo que lleva tanto a estudiosos como a poetas contemporáneos a distinguir, sin mencionar sus disparidades, entre conceptos como «poesía lírica» y «poesía narrativa»⁹⁸. Además, las intrincaciones que hacen tropezar a menudo las definiciones de la «lírica» se intentan superar mediante su comparación con géneros o disciplinas afines como la filosofía, la literatura, la prosa y la narrativa⁹⁹. Si bien resultan de gran interés tales contrastes, pueden obstaculizar una visión clara de la lírica en tanto que manifestación artística *independiente* que su misma historia reafirma, puesto que su existencia es anterior, incluso, a la filosofía y, como escribió Hamann, «es la lengua materna del género humano» (1998: 81)¹⁰⁰.

En contraposición a la literatura narrativa, caracterizada por la narratividad como hemos observado en el apartado 1 de este capítulo, otorgamos a la lírica «lirismo»: la abstención habitual (no obligatoria) del desarrollo de una historia y, por ende, de personajes, la inclusión de un yo y voces líricas, la creación de un mundo poético y la expresión mediante el verso o la prosa. La lírica no contiene personajes, sino voces¹⁰¹: la del yo lírico, desde cuyo punto de vista las cosas son presentadas, y a veces también otras (generalmente un «tú») con las que incluso puede establecer diálogo. No los consideramos personajes porque su presencia solamente contribuye a dibujar el *estado de alma* del yo lírico y no a desenvolver los acontecimientos que, como hemos dicho, no son

⁹⁷ Por ejemplo, Aguinaga (2004) y Reisz (2014). Ema Llorente (2010) solamente se aproxima al discurso lírico, al que otorga subjetivismo y, pese a apoyar la inclusión de lo fantástico en él, omite cualquier definición.

⁹⁸ Por ejemplo, González Gil (2020: 498) y Letrán (2005: 189).

⁹⁹ Una comparación entre poesía y filosofía la dan, por ejemplo, Zambrano (1939) o Pfeiffer (1947).

¹⁰⁰ En el original: «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts». La traducción es nuestra.

¹⁰¹ A este respecto hay que hacer mención del concepto de «poesía de la experiencia» tratado por Langbaum en su conocido *The Poetry of Experience (La poesía de la experiencia, 1957)*, el cual empareja el discurso lírico con el dramático. Así, aboga por la creación de un yo ficcional que actúa como un personaje dentro del texto. Dado que no consideramos que las voces poéticas constituyan personajes ficticios, como argumentamos en el presente capítulo, no nos mostramos afines a su posición.

necesarios en esta poesía. Declinamos, además, la postulación del yo lírico como personaje creado por el poeta¹⁰², puesto que hacerlo revocaría la posibilidad de que el poeta hable por sí mismo y significaría la creación de un mundo ficticio y no poético. No configura el poema lírico un espacio donde tiene lugar una historia imaginada (basada o no en algo que aconteció), sino uno que trae a colación el plano real en el que nos movemos cotidianamente —el *mundo poético*, que lleva a la luz la cosa misma a través de la mirada del lírico¹⁰³—. Como bien apunta Amigo en su estudio sobre Juan Ramón, la poesía lírica es «presencia expresiva» (1987: 25)¹⁰⁴. Excluimos, por ende, la ficción de ella no porque lo que cante sea necesariamente verdadero —esto es, que haya tenido o incluso pueda tener lugar en la realidad—, sino porque todos sus elementos se configuran alrededor del estado de alma del yo lírico¹⁰⁵. Es evidente la «interioridad» de la lírica, su sustancia emotiva. Nos acogemos aquí al término «entonación» («Stimmung») de Staiger (1961: 24 y ss.) que trae a colación la *afectación* del yo lírico manifestada en su poesía: este experimenta un sentimiento y lo expresa en su palabra poética¹⁰⁶. A pesar de hacerlo regularmente mediante algo concreto, se traen a la presencia sentimientos compartidos por los hombres, sentimientos universales que, a pesar de ser siempre los mismos, pueden poetizarse de forma distinta e inagotable debido a la particular subjetividad de los poetas siendo, así, *universalidad particular* (véase Bousoño, 1985: 24; quien sigue claramente la *Poética* [1451b5-7] de Aristóteles, 2017: 158)¹⁰⁷. Según «esté entonado» un lírico respecto a lo sentido matizará un sentimiento; pintando un paisaje que tal vez muchos puedan ver, pero con su propia tonalidad —con lo que puede dar nacimiento al «paisaje del alma»—. El lector, haya vivenciado o no lo mismo, sabe que la emoción dibujada en

¹⁰² Lo contrario apoyan, entre otros, Bousoño (1985: 28) aludiendo a Pfeiffer (1947), Wellek y Warren (1985: 227), Pozuelo Yvancos (1997: 267), García (2005: 14) y Letrán (2005: 194).

¹⁰³ Véase Pfeiffer (1947: 207), aunque trata en este libro la poesía como literatura. De forma similar afirma Culler que «[e]l poema no crea un personaje que asevera algo en un mundo ficcional, sino algo sobre *nuestro mundo*». En el original: «The poem does not create a character making an assertion in a fictional world but makes a statement about *our world*» (2017: 123). La traducción y la cursiva son nuestras.

¹⁰⁴ Por oposición a la literatura afirma Todorov que la poesía no representa (2001a: 64).

¹⁰⁵ Pfeiffer da a este fenómeno el nombre de «verdad interior» («innere Wahrheit») (1954: 33). Véase también Coriando (2002: 158-160).

¹⁰⁶ Numerosos académicos y poetas creen importante el hecho de que la escritura se dé largo tiempo después de lo experimentado que refleja: por ejemplo, Staiger vincula la lírica al recuerdo (1961: 20 y 56-63) y Bécquer afirma que «cuando sient[e] no escrib[e]» (1970: 535). A nosotros esto no nos parece decisivo.

¹⁰⁷ Para Aristóteles, al contrario de lo particular que describe la historia, «la poesía dice más bien lo general», por lo que se asemeja más a la filosofía. En el original: «[Δ]ιό και φιλοσοψώτερον και σπουδαιότερον ποιήσις ιστορίας ἐστίν' ἢ μὲν γάρ ποιήσις μάλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ιστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει». Coriando sostiene que tanto la poesía como la filosofía parten de un mismo suelo atóxico y que ambas se dirigen a «la *esencia* de las cosas, su *verdad* o incluso su *origen*» («das *Wesen* der Dinge, ihre *Wahrheit* oder gar ihr *Ursprung*»), aunque la filosofía lo hace en movimiento centrípeto (de lo particular a lo universal) y la poesía, centrífugo (de lo universal a lo particular) (2002: 158-160). Las cursivas son del original y la traducción es nuestra.

el poema es posible y, *más que comprenderlo, puede empatizar con él*, puede sentirse movido y hallarse en un estado no idéntico al del yo lírico, sino «patemático» (del griego antiguo *πάθος*, “emoción”, “experiencia” o incluso “sufrimiento”) según Combe (1999: 150)¹⁰⁸. Esta razón nos lleva a leer la lírica no literalmente —como hacemos con la literatura, recreando un mundo aparte—, sino en tanto que figura: sus metáforas constituyen *símbolos* que buscan ser interpretados.

Así es la metáfora lírica: clave para llegar a la cosa. Igual que el lírico concibe el mundo —como un entramado de secretos por resolver que se le manifiestan— crea su poesía. Y no es el escribirla lo que lo hace poeta, sino su manera de ver el mundo¹⁰⁹. Como el filósofo o el científico, que lo perciben a su manera por lo aprendido, el lírico tiene su propia mirada que, por lo contrario, le es connatural. Aludiendo a Rimbaud notamos que hay que ser poeta (1999: 84); no se elige. Uno puede instruirse en métrica y rima y mejorar su expresión, pero no en la comprensión poética del mundo. El poeta posee una visión intuitiva; es igual que un niño que siempre está mirando y preguntándose por su entorno, comprendiéndolo no a través de la razón, sino del sentimiento. En el contemplar poético halla Raïssa Maritain entendimiento, un «conocimiento de connaturalidad» («connaissance de connaturalité»)¹¹⁰ que se adquiere gracias al poetizar, el cual consiste en aprehender y establecer relaciones misteriosas e inefables entre las cosas (1938: 46).

Pero, como hemos mencionado, no es necesariamente a la verdad a lo que se dirige el lírico; aunque va a la cosa misma, como el filósofo, lo que en ella ve es su *belleza*, la belleza universal que se ha puesto en la particularidad de esa cosa. El lírico es como un niño (o un «primer hombre» según Rilke [1950: 42])¹¹¹ que, asombrado por las cosas, levanta un dedo y nos dice: «¡Mirad!». Él se caracteriza por «ver la belleza en todo lo que mir[a] o mejor *mirar bello* todo lo que v[e]», como menciona Jiménez en su prólogo a

¹⁰⁸ En lo que Rodríguez llama «pacto lírico» («pacte lyrique») entre el yo lírico y el lector hay una «forma afectiva de *sufrir* humano». En el original francés resuena el vocablo griego: «[F]orme affective du *pâtir* humain» (Rodríguez 2003: 92). La traducción y la cursiva son nuestras.

¹⁰⁹ Incluso algunos poetas han mencionado el ideal de no escribir (no por fracasar en su objetivo con la poesía, como Rimbaud según Jaques Maritain [1938: 112]). Por ejemplo, Juan Ramón, quien sostiene que «[e]scribir poesía es aprender a llegar a no escribirla» y habla de «ese libro en blanco, blanco voluntario, respetado blanco final» (Jiménez, 1967: 256).

¹¹⁰ Jacques Maritain le da el nombre de conocimiento poético («connaissance poétique») y remarca que más que conocimiento es una experiencia (1938: 106). De Carvalho lo llama «conocimiento negativo» («conhecimento negativo») porque es como si «el poeta, como el mago, o como el místico, dispusiera de un conocimiento de aquello que no sabe». En el original: «[O] poeta, como o mágico, ou como o místico, dispusesse de um conhecimento daquilo que não se sabe» (2012: 58). La traducción es nuestra.

¹¹¹ En el original: «[W]ie ein erster Mensch». La traducción es nuestra.

Dios deseado y deseante (libro del cual solo se publicó en vida de Juan Ramón la parte *Animal de fondo*, escrita entre 1948-1949 y editada en 1949 [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]) (2005b: 1142)¹¹². Y es el suyo no un *ob*-servar (“guardar lo que está delante”), sino un mirar apegado a la cosa, implicándose a él mismo en ella «*in*-servándose», mirando las cosas desde él, yendo a través de ellas y de sí mismo, juntándose con ellas en un «*in*-stasis» —no saliendo, sino entrando a él mismo al contrario del éxtasis místico— *anudándose a la realidad*. Pues sus estados poéticos, que ya Platón vinculaba a lo divino en *Ἴων (Ion)* 534c-d (1985: 257)¹¹³, son momentos de recogimiento: «En la poesía», sostiene acertadamente Heidegger, «el hombre se reúne en la base de su ser-ahí. Con ello, llega a la paz: evidentemente, no a la paz aparente de no hacer ni pensar nada, sino a esa *paz infinita en la que toda fuerza y vínculo están activos*» (1981: 45)¹¹⁴. Y algo parecido sucede a los lectores: no leemos lírica por *di*-versión (literalmente, para “verternos” en “dos”, esto es, para dividirnos dejando a un lado nuestra cotidianidad y adentrándonos en otra), para *dis*-traernos (para “traernos” en “dos”), sino porque encontramos en ella un acercamiento *emotivo a la verdad*¹¹⁵ que nos une de nuevo a nosotros mismos —de modo parecido a la filosofía, si bien esta lo hace a partir de la razón y la abstracción—.

Cuando el lírico regresa de su «*in*stasis», de la unión con su entorno y consigo mismo, entrando y no saliendo de sí (al contrario del *éx*-tasis), una fuerza inconmensurable lo hace decirlo. Y dado que lo que ha experimentado no puede expresarse *por completo* —pues es inefable, inexpresable mediante el lenguaje lógico—, lo canta poéticamente. Lo expresa a camino entre la música, la más abstracta de las artes y adecuada, según Platón en el tercer libro de *La república* (401d), para entonar y formar el alma (1988a: 176)¹¹⁶, y la palabra, la lógica. No olvidemos que una de las

¹¹² La cursiva es nuestra.

¹¹³ «Porque no es gracias a una técnica por lo que [los poetas] son capaces de hablar así, sino por un *poder divino*». En el original: «[O]ὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει» (Platón, 1903b). La cursiva es nuestra.

¹¹⁴ En el original: «In der Dichtung dagegen wird der Mensch gesammelt auf den Grund seines Daseins. Er kommt darin zur Ruhe: freilich nicht zur Scheinruhe der Untätigkeit und Gedankenleere, sondern zu jener *unendlichen Ruhe, in der alle Kräfte und Bezüge regsam sind*». La traducción del alemán y las cursivas son nuestras.

¹¹⁵ Por eso afirma Pfeiffer que «la poesía no trata de *distracción*, sino de unión, no de sustitución de la vida, sino de iluminación de lo ente, no de clarificación del entendimiento, sino de verdad del sentimiento», pues «un poema lírico no es entretenido, sino más bien aburrido» (1954: 69). En el original: «Daß es in der Dichtung nicht um *Zerstreuung*, sondern um Sammlung, nicht um Lebensersatz, sondern um Wesenserhellung, nicht um Verstandesklarheit, sondern um Gefühlswahrheit» y «en lyrisches Gedicht ist nicht unterhaltend, sondern eher langweilig». La traducción y la cursiva son nuestras.

¹¹⁶ Sócrates comenta a Glaucón que «la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo

características que se le suelen atribuir a la lírica es el verso; su vinculación a la música es innegable, pues ya en su etimología la entendemos como la poesía recitada en acompañamiento de una lira (del griego antiguo *λύρα*). Y aunque en la actualidad el lector se acerque a ella a través de la lectura en silencio y no la recitación, un ritmo innegable conecta sus palabras. La música, empero, no debe encorsetar su contenido, sino ser partícipe del acercamiento a la belleza con su armonía. El verso (incluso el libre) no es condición *sine qua non* de la lírica¹¹⁷, que también puede ser expresada mediante la prosa, dando lugar al poema en prosa. Sin embargo, tiende a la forma versificada debido a su musicalidad intrínseca y a las unidades de sentido que propone. En un poema así, cada línea debe ser portadora de un significado; lo que no quiere decir que cada una constituya un poema, sino más bien que el conjunto de todas ellas teje el texto al igual que los hilos de una tela. Música y palabra se trenzan en la lírica manifestando su contradicción inherente o, mejor, *combinación* entre racionalidad e irracionalidad —en tanto que inexplicable por sobrepasar la lógica y no por carecer de sentido— que compone al poeta (y al hombre), y arrastra al que lo lee.

1.2.1 Lo místico¹¹⁸, «especie» lírica

En su libro sobre la naturaleza de la religión, Eliade propone dos formas de hallarse en el mundo: una profana, en la que se está fuera de lo religioso (del latín *pro*, “delante” o fuera en este caso, *fanum*, del “templo”) y las cosas *son como aparecen* —característica del hombre de nuestra sociedad moderna—; y una sagrada, mediante la cual se percibe nuestro mundo (y, consecuentemente, todo lo que le corresponde, como el espacio, el tiempo y la naturaleza) como profano y bajo cuyas cosas se esconde lo sagrado —propia del hombre arcaico—. Si es sabedor el hombre que asume esta segunda visión de lo

la gracia». En el original: «[T]ούτων ἔνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην» (Platón, 1903d).

¹¹⁷ Al respecto son conocidas las palabras de Aristóteles en *Περὶ ποιητικῆς* (*Poética*, 1451b1-3) de las que concluimos que el verso no hace la poesía: «[E]l historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa)». En el original: «[O] γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)» (Aristóteles, 2017: 158).

¹¹⁸ La poesía mística, así como los demás textos redactados por místicos que versan sobre esta cuestión, es comprendida aquí como «lo místico», esto es, como manifestación escrita de la experiencia mística. «La mística», en cambio, la entendemos en tanto que unión con lo divino. Por su lado, «el místico» o también «la mística» es quien vivencia tal conjunción.

sagrado es a causa de su surgimiento dentro de lo mundano mediante la «hierofanía» (del griego antiguo *ἱερός*, “sagrado”, y *φαίνειν* de nuevo, “mostrarse”): «[L]a manifestación de algo de un orden totalmente distinto, *una realidad que no pertenece a nuestro mundo*, en objetos que son una parte integral de nuestro mundo “profano” natural» (Eliade, 1987: 11)¹¹⁹. El mundo sería para él algo inconcreto, incompleto e irreal («unreal»), en el que llevaría a cabo una existencia interrumpida casi siempre y reunida solo en ocasiones con lo divino y real («real»). Al mismo tiempo, las cosas (que, como hemos visto, conforman la realidad) tendrían un valor religioso intrínseco y desvelable; como cofres, aguardarían quien los abra para sacar su tesoro y convertirse en *otras* siendo aún *las mismas* y permitiendo al hombre acariciar, por unos instantes, lo divino con sus manos y alcanzar la «*realidad sobrenatural*» («supernatural reality») (Eliade, 1987: 12). Dichos momentos se podrían llevar a cabo, por ejemplo, mediante el rito o la oración, en los que se busca ir hacia o en torno a lo divino —literalmente en la palabra *ritus* de origen latino, “mover”, y en el orar, que, en consonancia con Santa Teresa de Jesús, no sería sino con-versar (“girar juntos alrededor de algo”) con Dios¹²⁰—.

Al igual que en las teorías sobre lo fantástico, Eliade nos presenta dos planos. Por un lado, el *irreal* —que, paradójicamente, correspondería al real de lo fantástico—, pues en él nos movemos en nuestra cotidianeidad: es el mundo natural (“relativo a la naturaleza, a lo nacido”) y secular (“que vive en su siglo”). Es el *aquí y ahora* sin más allá, allí donde la vida engarza en el espacio y el tiempo que, por nacimiento, le ha tocado, donde ha surgido y se queda. El hombre que lo habita no mira a través suyo, ni desea atravesarlo. De ahí brota el adjetivo *mundano*, “relativo al mundo”, cuyo dejo peyorativo reafirma la concepción de Eliade: por quedarse en aquello con lo que se topa, en las apariencias y no en lo que está *por encima* de ellas, este mundo es *irreal*; no es la cosa misma, sino lo que percibimos de ella. Por lo tanto, no es lo cierto. Y es que lo verdadero, *la cosa misma* está, en claro platonismo, en un plano *superior* y al que, como tal, le corresponde no la tierra, sino el cielo. Él es lo real por ser lo primero y lo que crea lo demás, es lo más elevado y la esencia pura: Dios. Nosotros, empero, siguiendo la terminología adaptada anteriormente para lo fantástico, llamaremos a este plano «sobrerrealidad», ya que se encuentra por encima de la realidad.

¹¹⁹ En el original: «[T]he manifestation of something of a wholly different order, *a reality that does not belong to our world*, in objects that are an integral part of our natural “profane” world» La traducción y las cursivas son nuestras.

¹²⁰ Según la mística en el *Libro de la vida*, 8.5, «no es otra cosa oración mental, a [su] parecer, sino tratar de amistad» (Santa Teresa, 1993: 172).

Del mismo modo que la «transrealidad» en lo fantástico, «la sobrerrealidad» se entromete a veces en lo mundano a través de la «hierofanía». Los milagros, las apariciones sagradas son muestras de algo que, pese a darse en nuestro plano, no pertenecen a él, sino al divino. Dado que sobrepasan la naturaleza —no se pueden explicar a partir de sus reglas— y son producto de la intervención directa de Dios, los nombramos fenómenos «sobrenaturales». Su efecto en quien los aprecia guarda gran semejanza con el que provocan los sucesos «preternaturales» y «transnaturales» ya traídos a colación: despiertan, a la par, el miedo y la atracción; son parte del «*mysterium tremendum et fascinans*» (“el misterio que hace temblar y fascinar”) que menciona Otto en su aclamado estudio *Das Heilige (Lo sagrado, 1917* [nos referimos en nuestro trabajo a la edición de 2014]). El estudioso tiene en cuenta las raíces de los términos con los que describe tales situaciones, pues entiende por «mysterium» aquello «a lo que tenemos “los ojos cerrados”» («wobei man ‘die Augen zu hat’»), «lo escondido» («das Verborgene»), «lo incomprendible» («das nicht Verstandene») y «lo no familiar o fiable» («das nicht Vertraute») (Otto, 2014: 15). Al contrario de lo problemático, constituido por lo que no se comprende ahora, pero quizás sí más adelante, el misterio jamás se puede aprehender enteramente (Otto, 2014: 32). De esta paradójica mezcla de pavor y deseo nace lo que el estudioso llama «lo numinoso» («das Numinose», del latín *numen*: “la voluntad divina”, “la deidad”): el momento en que el hombre percibe la presencia de lo divino. Según Otto, puede manifestarse «lo numinoso» de forma directa (en situaciones sagradas), indirecta (a través de lo que da miedo, de lo sublime, de lo que no se puede comprender y es, por ende, *misterioso*) y también en el arte, que es capaz de representarlo negativa (por ejemplo, mediante la oscuridad o el silencio) o positivamente (siendo su mayor exponente la música) (2014: 42-52 y 79-91).

Todo hombre puede experimentar tales instantes, de los que suele regresar por temor a perderse ante tan grande presencia¹²¹. Solo el místico da un paso más. Atraído por lo que lo ha creado, quiere ser uno con ello. Pero ese «ello» carece de forma, es lo absoluto, y unírsele significa disolverse, perder la propia identidad —igual que en la muerte—. Ante el místico se impone un abismo de fondo indistinguible, (la «noche oscura» de San Juan [2015: 621]¹²²), y la atracción y el miedo nacen. No obstante, vencerá

¹²¹ Según Otto, «lo numinoso» es «δεινός» (“temible” por “respetado” y “venerado”), «ungeheuer» (literalmente, “lo que no está anidado”, como el heno, es decir, lo que se excede de sí mismo, y que en su forma sustantivada significa “monstruo”) (2014: 53-55).

¹²² En el conocido poema «Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. De el mismo autor».

el primero, empujándole, «por ser de amor el lance», a dar «un ciego y oscuro salto» (San Juan, 2015: 270). Como amante a amado, se entregará al acto más deseado: la unión. Para lograrlo, para trascender a lo divino, antes habrá de alejarse tanto como pueda de lo mundano por las tres conocidas vías del ascetismo: la purgativa (la purificación de la carne), la iluminativa (la resistencia del alma, ya limpia, ante las tentaciones) y la unitiva (la unión en sí, el soltarse al abismo). Aquello que lo vincula más fuertemente a nuestra realidad es el cuerpo; el alma, en cambio, es divina y, por lo tanto, es por ella que se alcanza la conjunción. Al contrario del escritor, no *ob-serva*, sino que «*intro-serva*» (“guarda, mira su interior”). Es hacia dentro que va el místico. Sin embargo, que tal unión se realice no es finalmente decisión del místico, sino de Dios, «por un no sé qué / que se halla por ventura» (San Juan, 2015: 274). Una vez en él, es decir, en Dios, su comprensión humana queda rebasada, como un vaso colmado de sus posibilidades, y llega a «un entender no entendiendo» (San Juan, 2015: 264).

Otto afirma que de todos los momentos religiosos la unión mística representa la tensión *más alta, que todo lo sobrepasa* («Hochstspannung und Überspannung») (Otto, 2014: 25). Pero solo dura brevemente. Cuando vuelve del éxtasis, experiencia inefable, el místico no halla palabras para describirlo. Su experiencia no se puede explicar mediante la razón, mediante la palabra, sino por el sentimiento. Se trata —valga la paradoja— de un conocimiento irracional¹²³, lo que lleva al místico a la poesía para decirlo, al punto intermedio entre palabra (lógica) y música (abstracción y mayor representación de «lo numinoso» según Otto, como hemos anotado). No deja su visita al absoluto en el silencio, donde yace el olvido, sino que quiere, *debe* comunicarlo¹²⁴. El místico, dedicado por completo a Dios, se convierte con su experiencia hecha palabra en mediador del plano divino al humano. Nos hace volver la cabeza hacia arriba y vuelve a encender en nosotros la llama de «lo numinoso».

¹²³ Otto asevera que, para comprenderla, la unión mística debe ser experimentada. Pero, a pesar de ir más allá de lo racional (para Bremond es «sobreintelectual» [«surintellectuelle»] [1926: 58]), se deja explicar vagamente a través de ello: la palabra (Otto, 1917: 45 y 2). Él mismo da testimonio de esto al redactar su libro, así como todo aquél que haya escrito poesía mística o sobre ella.

¹²⁴ Hatzfeld ve en el místico «la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte» (1955: 15). Contrariamente, Rolland de Renéville considera que «mientras que el Poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al Silencio» («alors que le Poète s'achemine à la Parole, le mystique tend au Silence») (1938: 113), pues al regresar de su unión con Dios querrá dedicarse más a él, no a la creación poética, e «intensificará su vida teologal» («intensifiera sa vie théologale») (R. Maritain, 1938: 42). Las traducciones son nuestras. Por esto canta San Juan que «[su] alma está desassida» y «sólo en su Dios arrimada» (2015: 272).

1.2.2 Lo misterioso, «especie» lírica

Otros ojos entrevén el misterio: los del poeta lírico. Suele suceder esto cuando se encuentra solo en la naturaleza: «¡Qué misterio tiene el claro / de la luna en este parque / mudo, frío y solitario!», canta Juan Ramón Jiménez en el poema LI de *Jardines lejanos* (escritos en 1903 y 1904 y publicados el último año indicado [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]) (Jiménez, 2005a: 399-400). El silencio acalla las voces que no lo escuchan y el poeta, tranquilo y recogido en sí mismo y poco a poco en las cosas, ve más claramente ese vago velo que parece recubrirlo todo, ocultándolo a medias. Entonces, su mano retira la tela con suavidad, y allí detrás encuentra los agujeros que Johnny menciona en el relato de Cortázar. ¿La «transrealidad»?

Antes de proseguir, cabe recordar qué entendemos aquí por poesía lírica y poeta lírico. Leemos la primera como aquello que trae a la presencia las cosas a través de la palabra. Descartamos la ficcionalidad en ella si no es en clave de símbolo y, por ende, la cabida de lo fantástico en ella. Algunos académicos y poetas, empero, han dedicado estudios y antologías de lo que llaman «poesía fantástica»¹²⁵ basándose en una de estas dos premisas: o bien se trata de poemas (líricos o no) de carácter narrativo y con elementos fantásticos¹²⁶ o bien son textos contemporáneos versificados que juegan a desdibujar los bordes de los géneros artísticos¹²⁷. En ninguno de los casos solemos estar ante poemas puramente líricos, puesto que la mayoría incluye rasgos propios de la narración (desarrollo de eventos y a veces personajes), con lo que tomamos literalmente los motivos o temas característicos de la literatura fantástica aparecidos en ellos. Es importante notar aquí que la aparición de tales elementos no convierte el texto automáticamente en fantástico¹²⁸. Y es que no es el «efecto fantástico» (el *Unheimliches* que siente el lector y/o los personajes o aquí las voces líricas), sino, en este caso, la *afección* anímica del yo lírico —que quizás entone también la del lector— lo que se expresa a través de estas

¹²⁵ Existen numerosas recopilaciones de textos llamados fantásticos sin serlos, como la antología *Poemas Fantásticos* a cargo de Torres (s.f.), que reúne «The Raven» («El cuervo») de Poe y poemas de Heine, Musset y otros, o *La poésie fantastique française (La poesía fantástica francesa)*, editada por Alain Vircondelet, quien añade, para la sorpresa del lector, fragmentos no poéticos (líricos), como uno de la obra teatral *En attendant Godot (Esperando a Godot)* de Beckett (1973: 251-256).

¹²⁶ Por ejemplo, Vax habla de lo fantástico en la poesía, sobre todo en la balada (1979: 167-192), y Reisz expone una balada de Goethe (2014: 176-177).

¹²⁷ Esta difuminación es percibida ya por Todorov (2001a: 64) y Barrenechea (1972: 393). Algunos estudios sobre lo fantástico en la lírica contemporánea los brindan Aguinaga (2004), García (2005) o Ema Llorente (2010). Una serie de poetas contemporáneos en lengua española admite la influencia en ellos de la literatura fantástica y no dudan en calificar así su poesía, como el español García (2005) o el chileno Hahn, de cuya obra dice el escritor Jorge Edwards que «son como cuentos fantásticos en verso» (en Plaza, 2015).

¹²⁸ Véase Roas (2011: 44). Coincidimos en que la presencia de lo imposible debe implicar «una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real», es decir, de los lectores (Roas, 2011: 33).

figuras retóricas. Sin embargo, observamos que algunos de estos poemas líricos que contienen fenómenos típicos de la literatura fantástica y que se sitúan, además, en su misma línea temporal (esencialmente del siglo XVIII al XX), dan cuenta de un interés común por los secretos que rodean al hombre.

Al igual que lo fantástico, los poemas de lo que llamamos «lo misterioso» emergen con el Romanticismo y van haciéndose camino hasta nuestros días sobre todo a través del Simbolismo y el Modernismo¹²⁹. Nos situamos en una época de la cultura occidental en que la ciencia y la tecnología pesan más que la religión para explicar u ordenar el mundo y tienden a desbancar (aunque no enteramente) las supersticiones y creencias que carecen de argumentación lógica. Pues, a pesar de los avances en conocimiento científico, siguen quedando abiertas las preguntas básicas que se hace el hombre, de entre las cuales destaca la que indaga sobre la muerte. Por este motivo, el arte se levanta para poner sobre la mesa tales cuestiones desde su conocimiento no racional (no carente de sentido, sino fuera de los cálculos y las demostraciones de la ciencia), para resolverlas a su manera —como hacían los mitos— o simplemente para plantearlas e incentivar el pensamiento en el hombre—. Si bien es cierto que son cuestiones tratadas a lo largo de toda la historia de la lírica, lo que destaca aquí es su tratamiento: el temor y el deseo que engendran en el yo poético y que pueden llegar a salpicar al lector. Como el escritor de la literatura fantástica, el poeta o vate (del latín *vates*, “el que ve”, “adivino”), da cuenta con su mirada de ese algo que se esconde entre las cosas, esa «realidad invisible» a la que apela Jiménez (tal y como refleja, por ejemplo, el título de uno de sus libros [1999c]) de la que todo, silenciosa y misteriosamente, parece brotar. Es un «veedor» («voyant», escribe Rimbaud) que llega a lo desconocido, al misterio. Y así como la unión divina que, aun siendo anhelada por el místico, no depende en última instancia de él si no de Dios, la condición primera del poeta —serlo— tampoco es un acto deliberado del hombre¹³⁰. Hay que nacer poeta, según hemos visto ya con Rimbaud (1965: 84). Recibe él el don de la visión *intuitiva*: como un niño que siempre está mirando las cosas, preguntándose qué son, las va entendiendo no mediante la razón sino, como el místico, por el sentimiento¹³¹. Ver, conocer; volvemos a

¹²⁹ Cabría hacer una investigación rigurosa al respecto que aquí, por cuestiones de espacio, nos resulta imposible. Algunos ejemplos se encuentran en «Alone» («Solo») de Poe (publicado en 1875 [1984: 1026]), «Correspondances» («Correspondencias») de Baudelaire (1857: 19-20) o «La vida móvil» de Nervo (1916 [Schulman y Garfield Picon, 1986: 185]).

¹³⁰ La postulación por el origen divino de la poesía se remonta sabidamente a los griegos. Ya Platón escribe en *Ion* 533e de los mejores vates épicos que están «ἐνθεοί», “poseídos por un dios” (de lo que deriva la palabra “entusiasmo”) (1903c y 1985: 256).

¹³¹ Escribe Juan Ramón en su poema CXXXI de *Eternidades* (libro compuesto entre 1916 y 1917 y editado un año más tarde [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]):

la analogía de los griegos. R. Maritain observa en la contemplación del místico y del poeta aprehensión, si bien de naturaleza distinta: mientras que para el primero se trataría de comprender para amar, el segundo adquiriría mediante su actividad, como hemos notado ya, un «conocimiento de connaturalidad» («connaissance de connaturalité») que lo llevaría a percibir y crear vínculos misteriosos e inefables entre los seres (R. Maritain, 1938: 46). Allí radica «lo misterioso»: como el «hilo de luz» mencionado por Bécquer en su *Rima XLII* (1970: 68)¹³², enlaza todas las cosas con el mundo y el poeta, al darse cuenta, lo agarra suavemente con los ojos, sin romperlo, descubriendo esa tela invisible y perfecta donde todo tiene su sitio.

Percatarse de esa «realidad invisible» infunde en el poeta también temor y deseo. «Me invade el éxtasis y me invade el miedo por ser escogido», atestigua Paul Verlaine (1902: 258)¹³³. Este es su don (que, como veremos en el siguiente capítulo, algunos tomarán por privilegio sobre los demás hombres y otros por perdición, como los poetas malditos)¹³⁴: ver lo invisible y tratar de decirlo mediante la palabra poética. Pero no es deber del poeta entender esta relación —esto es, entender el misterio—, sino verla y hacerla ver¹³⁵. El poeta es creador; no *representa*, sino que *hace* (de ποιεῖν, “crear”). Teje un vínculo entre las cosas a partir del «hilo de luz» encontrado, pues su objetivo es, en palabras de Juan Ramón, «dar forma a una cosa que no la tiene» (Jiménez, 1990: 49). El que acepte esta condición, al contrario del *Unheimliches* suscitado por lo fantástico y lo místico, experimentará un *Heimliches*; encontrará un hogar en ese estado que podríamos llamar «extrañamiento habitual», que no es más que darse cuenta regularmente de lo extraordinario de lo ordinario. Este será su propio modo de estar en el mundo. Y a través de la intuición y del trabajo alcanzará el sentimiento de lo que aquí nombramos, siguiendo la línea de sustantivos adjetivados de «lo ominoso» para lo fantástico y de «lo numinoso» para lo místico, «lo minoso»: dará en su visión y posterior creación poética con un lugar

«Soy como un niño distraído / que arrastran de la mano / por la fiesta del mundo. / Los ojos me cuelgan, tristes, / de las cosas... / ¡Y qué dolor cuando me tiran de ellos!» (Jiménez, 2005: 420).

¹³² Este conocido poema presenta, en oposición y complementación, la irracionalidad de la inspiración poética con el posterior trabajo de revisión racional de lo escrito. En relación al segundo, se apela a un «hilo de luz que en haces / los pensamientos ata».

¹³³ En el original: «J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi». La traducción del francés es nuestra.

¹³⁴ Juan Ramón llama al poeta verdadero «el hombre mejor» (Jiménez, 1990: 586). Para Rimbaud «se trata de hacer el alma monstruosa» («il s'agit de faire l'âme monstrueuse»). El poeta es «el gran maldito» («le grand maudit») y, al mismo tiempo, «el Sabio supremo» («le suprême Savant») (Rimbaud, 1965: 89). Las traducciones son nuestras.

¹³⁵ Esta tarea compete al filósofo, con quien comparte el poeta la mirada atenta sobre las cosas. Por eso considera Unamuno que «poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa» (2019: 14). Véase al respecto el interesante estudio de Zambrano *Filosofía y poesía* (1939).

infinito donde excavar —donde ver y conocer— para sacarle el diamante —la belleza que poetizará—. Nos acogemos para tal concepto a Juan Ramón quien, en su última etapa y, más concretamente, en el poema VIII de *Animal de fondo* (con composición en 1948 y 1949 y edición en 1949 [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]) titulado «Al centro rayeante», poetiza su logro trascendental a través de la metáfora de la mina y el diamante que de allí extrae tras esforzada labor:

Todo está dirigido
a este tesoro palpitante,
dios deseado y deseante,
de mi mina en que espera mi diamante;
a este rayeado movimiento
de entraña abierta (en su alma) con el sol
del día, que te va pasando en éstasis,
a la noche, en el trueque más gustoso
conocido, de amor y de infinito. (Jiménez, 2005b: 1152)¹³⁶

Como bien apunta Vega, «[l]a “mina” vale sólo por el diamante: de sí la mina está hueca, es la nada». Es el diamante la que la vuelve tesoro (1962: 107)¹³⁷.

Será mirando no solamente las cosas (*observando* como el escritor) ni a sí mismo («*introservándose*» como el místico), sino «*in-servando*», *mirando las cosas a través de él*, *atravesándolas* y *atravesándose*, *mezclándose* con ellas, que operará el poeta lírico llegando a una unión con ellas y consigo mismo más que tras un largo trabajo de «desajuste de *todos los sentidos*» («*dérèglement de tous les sens*») (Rimbaud, 1999: 84)¹³⁸ de un «*recogimiento* de los sentidos» («*recueillement des sens*») (R. Maritain, 1938: 36)¹³⁹. Bremond contempla una analogía entre la experiencia mística y la poética, pues en ambas se trabaja intensamente en las profundidades del individuo y se llega a «poseer la realidad», más que la verdad (1926: 83, 167, 211 y 75). Quizás sería más indicado decir

¹³⁶ Vega oye acertadamente ecos de San Juan en este poema (1962: 105-106).

¹³⁷ En consonancia con esto suenan las palabras de Urrutia: «El poeta tiene ante sí el reto de hacer entendible la sinfonía universal, el himno gigante—comprendido gracias a una cualidad sólo explicable por su origen divino, como dice el propio Bécquer en la Rima VIII— gracias a que haya dado con la cifra. Si Novalis entregará a la poesía posterior la imagen del poeta como minero que excava en la oscuridad para llegar al oro luminoso de la poesía [...] el paso adelante que da Bécquer es comprender que la poesía exige materializarse, como el oro se convierte en joya, y la cifra buscada, la fórmula del alquimista, debe permitir la traducción al lenguaje cotidiano, siendo éste el terreno de su esfuerzo» (Urrutia, 1999: XIX).

¹³⁸ Las cursivas son del original.

¹³⁹ Las cursivas son nuestras. El tema del recogimiento es recurrente en Juan Ramón. Así titula por ejemplo la tercera parte de sus *Sonetos espirituales* (redactados entre 1913 y 1915, aunque no vieron la luz hasta 1917 [Gómez Trueba, 2005b: 1506]), que se sitúan justo antes de un punto de inflexión en su poesía (de la primera etapa sensitiva a la intelectual a partir de 1916). Se hallan trazos de la unión poética en cuya expresión resuena la mística, por ejemplo, en el poema XLIII, donde el yo poético entra «en esta nada» e «intenta una escapada / a lo infinito» sin lograrlo aún (Jiménez, 2005a: 1559).

que se dejan poseer por ella —por la «sobrerrealidad» en el caso del místico, y la «realidad» en cuanto al poeta, pues este no se une con el creador, sino con lo creado—. Por ello, más que éxtasis, el poeta experimentará, como hemos mencionado antes, un «*ínstasis*», un entrar —y no salir de— a sí mismo y a las cosas. No será «transrealidad» lo que verá, sino *realidad*; no más allá, sino «más *acá*»: estará cada vez más cerca de las cosas y de sí mismo, viendo y haciendo ver cada vez más. En los agujeros de la realidad descritos por Johnny (quien bien podría encarnar a un poeta maldito)¹⁴⁰ no hallará vacío, sino plenitud: el «hilo de luz» que le hará admirar el misterio del mundo jamás desvelable por el hombre. «Lo que yo te veo, cielo, / eso es el misterio; / lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando», canta Juan Ramón en su poema «Nube» de *Piedra y cielo* (poemario compuesto en 1917 y 1918 y publicado en 1919 [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) (Jiménez, 2005b: 493). El que quiera ir a un lugar distinto se llevará una decepción porque no podrá hacerlo desde la poesía¹⁴¹. Pues «las puertas del misterio no se pueden forzar» (R. Maritain, 1938: 55)¹⁴².

Al volver de su unión, al igual que el místico, una fuerza irrevocable lo empujará a cantarla. Mas como lo que ha conocido no puede decirse enteramente (es inefable; el logos enmudece ante lo desconocido), lo canta poéticamente; lo dice a camino entre la música, la reina de la abstracción en las artes y, según Platón, la más adecuada para entonar y formar el alma (1988a: 176), y la palabra, la razón. En esta contradicción o, mejor, *combinación* entre racionalidad e irracionalidad (en tanto que inexplicable por sobrepasar la lógica y no por carecer de sentido) está el poeta, siempre *entreviendo* por la puerta semiabierta del misterio, a cuya llamada acude como un niño curioso, descubriendo allí las cosas de nuevo, y mostrándolo al poetizarlo¹⁴³. Esto es «lo misterioso»: la luz que, en algunos poemas, ilumina la relación secreta entre las cosas sin poder nunca mostrarla toda; la luz que desnuda cada vez un poco más el misterio de nuestro mundo sin poder quitarle nunca todas las capas. Y persistirá el poeta en su intento

¹⁴⁰ Interesante resulta la reflexión de Cortázar años más tarde de la escritura de «El perseguidor» en la que afirma que «lo sient[e] como un ingreso a otro modo dé [sic] ver la realidad y de mover[s]e en ella» (en Pereda, 2005).

¹⁴¹ J. Maritain pone como ejemplo a Rimbaud, quien trató de ir más allá de la poesía y, al no lograrlo, optó por el silencio (1938: 112).

¹⁴² En el original: «[L]es portes du mystère ne se laissent pas forcer».

¹⁴³ Parejamente considera Cortázar que el escritor debe luchar contra la pasividad del lector, contribuyendo a su «mutación», moviéndolo a participar en el texto y a estar «cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado» (de *El escarabajo de oro*, Buenos Aires [1965], citado en Cortázar, 1986: 58). Ejemplo de ello lo da su cuento «Continuidad de los parques» (1964 [nos referimos aquí a la edición de 2002]), en el que los bordes entre personaje y lector se difuminan.

sin conclusión hasta el fin de nuestros días, ya que, como escribe Bécquer en su *Rima IV*, «mientras haya un misterio para el hombre, / ¡habrá poesía!» (1970: 79).

Si bien se trata de un fenómeno presente, sobre todo, en el verso, «lo misterioso» también puede brotar evidentemente en los poemas en prosa líricos, puesto que el verso no es forma exclusiva de la poesía lírica, y en los textos no puramente líricos, pero que tienden a ello. Estos reúnen características típicamente líricas, que son la brevedad, la musicalidad, la sugerencia más que la descripción, la prevalencia de lo universal por encima de lo anecdótico y, principalmente, la inclusión de símbolos que requieren ser leídos de manera figurada.

1.3 Corolario

Con este primer capítulo nos hemos propuesto sentar las bases teóricas acerca de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso sobre las cuales construiremos nuestro estudio sobre el misterio en la obra de Juan Ramón. Para ello, hemos distinguido, en primer lugar, entre narrativa y lírica. A ambas las consideramos «géneros» literarios, porque, junto con el teatro, pertenecen a la literatura, es decir, al arte de la escritura, y su amplitud permite abrazar otras subcategorías que, siguiendo a Aristóteles en el libro X, 8 de la *Metafísica* (1057b39-40 y 1058a1-5 [1998: 520-521]), calificamos aquí de «especies». Dejando a un lado el drama, ya que nunca fue cultivado por Jiménez, nos centramos aquí en la narrativa y la lírica.

Por un lado, el género literario de la narrativa se tipifica por la (1) *narratividad*, o sea, por la inclusión de personajes y el desarrollo (lineal o no) de eventos ficticios. Esencial en la narrativa es también la (2) *verosimilitud* otorgada a sus ficciones, cuya acción no es verdadera, sino *similar a la verdad*, por lo que leemos sus escritos de manera literal. Presupone, además, una (3) *realidad intratextual*, que puede ser copia de la del lector (la extratextual) en la literatura mimética —tal y como sucede en lo fantástico—; o no mimética —por ejemplo, en lo maravilloso, que plantea un mundo con reglas propias—. Dado que cumple con estas tres premisas, incluimos lo fantástico dentro del género literario de la narrativa, constituyendo una especie narrativa. Cabe notar que la literatura fantástica hace hincapié en uno o varios acontecimientos que, necesariamente, deben ser de condición *extraordinaria*, es decir, no explicables a partir de las normas de

la naturaleza conocidas por el hombre. Entendemos esta especie narrativa, asimismo, como *mimética*, puesto que imita el plano extratextual. Que haya uno o varios elementos fuera de lo habitual en el intratextual conlleva que el lector ponga en (4a) *duda* su seguridad en las reglas *físicas* del mundo extratextual y sienta el *Unheimliches* propuesto por Freud (1919): el no hallarse seguro en lo cotidiano, de lo cual se tiende a pensar que precisamente debería serlo. Así, se produce una (5a) *ruptura con la concepción de la realidad compartida por la mayoría de una sociedad*¹⁴⁴, esto es, de la concepción que el autor refleja en el texto y que el lector comparte.

Al igual que la literatura fantástica, la extraña reúne las tres primeras características mencionadas para poder ser determinada como especie narrativa: contiene generalmente narratividad, verosimilitud y una realidad intratextual que, en su caso, también es reflejo de la extratextual. Pero a diferencia de lo fantástico, que pone de relieve una o varias ocurrencias inexplicables, lo extraño resalta cierto o ciertos personajes que no tienen cabida dentro de las normas establecidas por la sociedad y que, sin embargo, se mantienen dentro de ella, en sus márgenes. Como tienden a ser ignorados por el resto, la literatura extraña dirige el dedo hacia ellos, haciendo despertar la atención del lector al desorden que habita en el supuesto orden de lo intratextual y, por espejearlo, de su propio plano extratextual y levantando, al igual que lo fantástico, una (4b) *duda* respecto a su concepción de la cotidianeidad. Eso sí: al contrario de la literatura fantástica, que quiere desestabilizar la fe en las normas naturales sobre las cuales solemos entender nuestro entorno y a nosotros mismos, la extraña pretende hacer vacilar nuestra confianza en las directrices *sociales y morales* que determinan nuestra manera de actuar e interactuar con lo que y los que nos rodean. Podríamos decir que, en lo extraño, de alguna manera, nos hallamos entre el *Unheimliches* y lo que llamamos *Heimliches*: el sentirnos como en el hogar a pesar de los secretos que este nos tiene aún reservados. Pues, aunque el yo narrador tienda a encontrarse con el *Heimliches*, como veremos más adelante en Juan Ramón, el lector suele experimentar todo lo contrario —suele sentir inseguridad respecto a lo cotidiano que se ha establecido socialmente—. Y también en esta especie normalmente narrativa se desencadena una (5b) *ruptura con la concepción de la realidad compartida por la mayoría de una sociedad*, la cual, a su vez, es manifestada por el autor en su narración y compartida por el lector. Cabe añadir, como hemos mencionado antes,

¹⁴⁴ Coincidimos con Roas en que la presencia de lo imposible debe implicar «una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real», es decir, de los lectores (2011: 33).

que esta especie también puede ser lírica, siempre y cuando los textos que la contengan se centren en mostrar, a modo de retrato, una figura que no encaja con su entorno.

Por otro lado, el género literario de la lírica surge en el marco del (1) *lirismo*, el cual comporta generalmente la ausencia de personajes y desarrollo de eventos —si bien pueden darse— y la presencia de un yo lírico y a veces otras voces líricas. Su estado anímico es el centro a partir del cual se construye el poema y se transmite gracias a la musicalidad y las figuras retóricas. En cuanto a estas, no las leemos de manera literal sino (2) *simbólica*, ya que constituyen claves que remiten a otras cosas. El mundo que conforman los poemas y que nombramos (3) «*mundo lírico*» no es un reflejo del extratextual; es este visto a través de los ojos del yo poético. Y es que la poesía lírica va a la cosa misma a través de la belleza. En este marco se encuadra la poesía mística, especie lírica que canta la unión del hombre con lo divino. Tal experiencia supone un (4a) *deseo y miedo*, pues nos hallamos aquí cara a cara con una instancia superior a él (*das Numinose*) y que le hace sentirse empequeñecer. No obstante, lo que caracteriza al místico como tal es su decantación hacia su anhelo, hacia el descubrimiento de lo desconocido; en su caso, Dios. Al hacerlo, decíamos, se (5a) *anuda con la realidad divina* y alcanza el *éxtasis*, que no es sino la necesaria salida de sí mismo que le permite lograr la conjunción con lo divino.

A partir del Romanticismo, pasando por el Simbolismo y el Modernismo hispánico, así como en Juan Ramón, hemos notado otra especie lírica contemporánea a lo fantástico y lo extraño que trata también el misterio y a la que nombramos, por ello, «lo misterioso». Observamos en esta unos rasgos distintos, pero emparentados con los de lo fantástico, lo extraño y lo místico. En la lírica misteriosa, se evocan de forma hermosa los secretos que bordean al hombre y el (4b) *deseo y miedo* que implica encararlos. Lo misterioso da cuenta de lo que no conocemos aún, y lo hace no para tambalear nuestra concepción de lo real, sino para llamarnos la atención sobre ello, para hacernos vivenciar, desde la experiencia del yo poético, el *Heimliches*: el sentirnos en el hogar, aunque algunos de sus elementos nos resulten secretos. Así, lo misterioso refleja la (5b) *anudación con la realidad* del yo lírico a través del «*ínstasis*» —no *éxtasis*, pues es la unión consigo mismo y su entorno en el estado de inspiración poética—, y que puede experimentar el lector durante su lectura.

Puede sorprender la breve incursión en lo místico realizada en este capítulo, puesto que no contemplamos que surja en tanto que canto sobre la experiencia de la unión

divina dentro de la producción de Juan Ramón¹⁴⁵. No obstante, coincide su poesía con varios de los puntos que caracterizan la lírica mística, puesto que pertenecen también a la de lo misterioso: atracción y temor ante lo desconocido y una unión (aunque no con lo divino, sino consigo mismo y su entorno) catapultada por un momento de máxima exaltación (si bien no éxtasis, fuera de él, sino «ínstasis», dentro de sí) y expresión de lo inefable. Si hemos querido detenernos en cada una de estas cuatro especies expuestas es porque se dirigen todas ellas al misterio, tema fundamental en nuestra tesis. Claro está, empero, que cada una lo hace de forma distinta, como bien hemos podido notar en este capítulo. Tanto lo fantástico, como lo extraño y lo misterioso se dan en la obra artística de Jiménez. Procedamos, pues, a analizar estas especies en la producción del andaluz teniendo en cuenta las pautas marcadas en este primer apartado. Con ello, nos proponemos ofrecer respuesta a las siguientes preguntas, de las que parte nuestro trabajo: ¿cómo trata el misterio la poesía juanramoniana? Y, en tanto que especies que bordean el

¹⁴⁵ El mismo Jiménez trata de «místicos» los textos de las postrimerías de su primera y segunda etapa en unas «Notas» a *Animal de fondo* (2005b: 1198). Cabe notar, además, que no atribuye a la mística una necesaria religiosidad (Jiménez, 1961a: 36). En la crítica académica, existe una disparidad de opiniones sobre el posible misticismo juanramoniano. Sánchez Barbudo, basándose en *Mysticism East and West. A Comparative Analysis of the Nature of Mysticism (Misticismo en Oriente y Occidente. Un análisis comparativo de la naturaleza del misticismo)*, 1957 [citamos aquí la edición de 2016] de Otto, considera que Jiménez sigue una mística «hacia fuera», de manera diferente a la que va «hacia dentro» en la unión divina (Sánchez Barbudo, 1962: 196). De manera similar, Lira postula por un «misticismo natural» en este poeta y no propiamente dicho, es decir, no espiritual (1970), al igual que Alarcón Sierra en referencia a *La soledad sonora* (2005: 737) y Azam (1983b: 622). Gullón niega cualquier misticismo en Juan Ramón (1960: 181). Para Cole, el moguereno es un artista místico (1967: 17). Durán lo considera místico o pseudomístico (1968: 392). Correa sostiene que «la trayectoria del poeta es similar a la de los místicos», aunque no prescinde de sus sentidos, sino que acude a ellos para su experiencia, y tiene al lírico andaluz por un «poeta-místico» (1973: 142; 1980: 142). La cursiva es del original. Para de Armas la poesía de Juan Ramón trata de «revelar una experiencia místico-poética», si bien considera también, de manera un tanto contradictoria, que la dedicación juanramoniana es activa y «nada tiene que ver con la recogida quietud del místico» (1981: 444 y 445). Nicolás observa en la última época del moguereno la conjunción de «sistemas semióticos como la mística, la alquimia o el ocultismo» (1981: 94). Gómez Trueba considera que el de Moguer aspira y consigue brevemente la eternidad «a través de una unión panteísta y mística con los elementos de la naturaleza» (1995: 133). Gómez Redondo observa en Juan Ramón un misticismo desde *La soledad sonora* a *Poesía (en verso)* (1996: 119). Blasco otorga «inconcretos anhelos místicos» a *Jardines lejanos* (2005b: 303), así como parecidos entre las figuras del místico y el poeta, aunque en la tarea del último no sea necesario Dios (1982: 112). Según Martínez Torrón, en Juan Ramón existe «un misticismo enamorado de la materia» y «laicista» (1999b: 48 y 50; véase también 27). Cardwell nota «dejes místicos» y «un aspecto místico» en las *Elegías* fruto de «la combinación decadente de lo estético con lo religioso» que lleva al poeta a aproximarse «“misticamente” al mundo natural» (2005a: 480, 495 y 496). En cuanto a *Animal de fondo*, advierten, entre otros, de su cercanía a lo místico Azam (1983b: 51) o Alegre (1985). Ciordia considera a Jiménez «un místico de la belleza» (2009: 16). Domínguez Sió observa un simbolismo y una espiritualidad místicos en *Viajes y sueños* (2005: 589). De la Cruz Ramos sostiene que el andaluz toma el camino de la ascensión mística, y afirma que quiere participar de Dios, que logra alcanzar el éxtasis y, en definitiva, que consigue «dialogar con el misterio y penetrarlo» (2010: 145-146, 143 y 148). Urrutia divide el universo juanramoniano en dos: uno «místico y teórico» y otro «práctico de escritura», e incluso atribuye a Juan Ramón un deseo de unión mística que, sin embargo, sabe impracticable, pues «no cree en ella más que como recurso literario» (2017: 17 y 25). Véase también el capítulo al respecto del estudio de López Castro (2007: 221-249).

misterio, ¿cómo surgen lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en sus textos del de Moguer?

Capítulo 2: El misterio en la tradición literaria y artística del Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico

El arte, como la historia, se caracteriza por un movimiento pendular: lo que está en auge en un período es rebatido en el siguiente por una tendencia contraria. Así sucede, sin excepción, en los siglos y manifestaciones artísticas que estudiamos a continuación por su vinculación a Juan Ramón, a lo fantástico, a lo extraño y a lo misterioso; esto es, los siglos XIX y XX y el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo¹⁴⁶ hispánico, a los que nos acercamos aquí principalmente en tanto que movimientos y no actitudes o épocas por encuadrarse en unas fechas y delimitaciones geográficas más o menos concretas¹⁴⁷. La poesía del moguerense es conocida por desechar etiquetas que, no obstante, algunos le han tratado de imponer con tal de llegar a una categorización más sencilla, pero también reduccionista, de ella¹⁴⁸. Sabido es que sus libros más jóvenes, *Ninfeas* y *Almas de violeta* (ambos libros editados en 1900 [Palau de Nemes, 1957: 67; Blasco, 2005a: 3]), son considerados modernistas, motivo que, entre otros, movió a Jiménez luego a tratar de

¹⁴⁶ En línea con la mayoría de académicos, escribimos en mayúscula los movimientos artísticos y/o literarios para diferenciarlos de los términos con el mismo nombre usados para otorgar características de estos movimientos a manifestaciones artísticas que rebasan su periodización. De este modo, el Simbolismo será aquí el movimiento francés de finales del siglo XIX a principios del XX, mientras que existirá también un simbolismo que reúna rasgos propios del primero y se pueda encontrar en obras fuera de ese movimiento, como es la poesía de San Juan. Diferimos, así, de la distinción que hace el diccionario de la RAE entre la mayúscula que pone en «los grandes movimientos artísticos y culturales que abarcan todas o la mayor parte de las disciplinas artísticas» y minúscula en los que solo se inscriban dentro de una o pocas manifestaciones artísticas (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010: 495).

¹⁴⁷ Considera el Simbolismo una actitud, por ejemplo, Gómez Redondo (2019: 32) y el Modernismo, entre muchos otros, Gullón (1963: 27-37; 1980: 7-10) o el mismo Jiménez (2013: 203). Gullón dice del Romanticismo que es «eterno» y el Simbolismo, «una forma de expresión lírica existente en todo tiempo» (Gullón, 1963: 15 y 23). El Simbolismo, además, es visto como época por parte, entre otros, de Díez Canedo (1944: 10) y mencionado como tal por Urrutia (1999: XIII y Urrutia, 2014: 51).

¹⁴⁸ Figueira coincide con nosotros (1948: 22). El mismo Juan Ramón afirmó en un artículo del 1 de febrero de 1953 en *La Prensa*, de Nueva York: «Nunca he “militado” en el simbolismo ni en el mal entendido modernismo, ni en ninguna otra escuela. Yo me considero, sin nombrarme, un simbolista y también un modernista, ya que el modernismo fue y seguirá siendo el movimiento general envolvente, y el simbolismo una de sus escuelas, pero yo, insisto, no me puse ninguno de esos nombres, porque no me gustan las etiquetas. Me los pusieron los críticos más o menos afortunados en sus clasificaciones. Yo me tengo por un representante de la poesía de este siglo, y muchos críticos mayores y más honrados consideran que en mí se inicia una escuela, según ellos, y según yo, un impulso; yo no soy maestro de escuela» (citado por Gullón, 2006: 151-152). También se declaró «romántico, simbolista y clásico» (Jiménez, 1967: 285; 1990: 307; véase Gullón, 2008: 81). Neddermann defiende que es primero romántico y luego simbólico (1935: 7). Borges dice que «suele jugar a ser» romántico (1957: 19). González considera su yo lírico romántico, del cual se desprendería en las postrimerías de su Obra, y al poeta, el «más moderno de su tiempo» dado su acercamiento a «la irrealidad y la irracionalidad» (1973: 76). Blasco ve en él un «romanticismo instintivo» e incluso un noventayochismo basal en su última etapa (1982: 68 y 134). Azam sostiene que su última poesía también es modernista debido a su pensamiento religioso (1983a: 166).

eliminar cuanto ejemplar de estos existiera¹⁴⁹. Pues en el Modernismo, que Juan Ramón imitó con entusiasmo juvenil a raíz de conocer a su padre, el poeta nicaragüense Rubén Darío, encontró más adelante el mismo andaluz unos parámetros a los cuales no deseó adaptarse: principalmente, prevalencia de la forma por encima del fondo a través de un vocabulario culto, a menudo desconocido y antiguo y, por ello, alejado del habla del día a día, del pueblo, al que Jiménez continuamente alabó y se acercó¹⁵⁰. Por este motivo y a pesar del interés y apego que lo vinculaba al Modernismo¹⁵¹, compartía más bien los ideales del Romanticismo y el Simbolismo: formas populares y tradicionales, contemplación y búsqueda de conjunción con y desciframiento de la naturaleza para volver a la supuesta unidad con el universo que se encuentra dentro de uno mismo en cuanto al Romanticismo, y musicalidad y poetización por el símbolo respecto al Simbolismo. Como veremos, los tres movimientos comparten algunos rasgos que, pese a sus diferencias, atan lazos entre ellos y lo que hace imperecederos la poesía y el arte: contrariamente a lo que pudiera pensarse por ser movimientos que se suelen asociar con la ruptura de reglas, se vinculan al clasicismo, que para Juan Ramón no es sino lo «vivo», lo que siempre toca al hombre porque es parte de él¹⁵².

Este marco temporal y artístico abraza, asimismo, lo fantástico, lo extraño y lo misterioso. Por un lado, la primera especie nace en el seno del Romanticismo y alcanza su primera madurez poco antes y durante el Modernismo¹⁵³. Por el otro, lo misterioso también comienza a gatear en el movimiento romántico, da pasos firmes en el Simbolismo

¹⁴⁹ No obstante, resulta imprescindible, a nuestro parecer, conocer esta etapa para llegar a comprender la poesía posterior del mogueño. El mismo poeta asegura también, no obstante, que «entre tanta frondosidad y tanta inexperiencia, lo mejor, lo más puro y más inefable de [su] alma, está, tal vez, en esos dos primeros libros», y «que entre todo ese montón de libros [suy]os que empieza en *Arias tristes* (compuestas en 1902 y 1903 y editadas ese postrer año [véase Palau de Nemes, 1957: 99; 1974: 254]), *Almas de violeta* y llega hasta *Laberinto* (redactado entre 1909 y 1911 y publicado en 1913 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1251-1252]), hay una claridad evidente, dispersa, un evidente contacto con la poesía» (Jiménez, 2014: 98 y 303). Gómez Redondo está convencido de que su Modernismo primerizo es necesario para el futuro desarrollo de su obra (1996: 62). El Modernismo, según Segovia, le resultó pronto insatisfactorio a Jiménez para «enfrentarse intelectualmente a la realidad» (1957: 352). Respecto a la relación entre el andaluz y el Modernismo existen estudios minuciosos e interesantes, como el de Cardwell (1977), Urrutia (1981 y 2014), Urbina (1994) o Graffiedi (1996).

¹⁵⁰ Lo tenía por «delicado, limpio, exquisito, apreciador [de] poesía» (Jiménez, 1999a: 176) y consideraba que el Modernismo exaltó lo popular y que «todos los poetas del mundo contemporáneo, que se educaron en el simbolismo [...], están impregnados de popularismo» (Jiménez, 2010: 47 y 50).

¹⁵¹ Al respecto dedicó clases que luego se editaron en *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)* (1999a), así como charlas radiofónicas en Washington durante la década de 1940 (Romero, 2010: 8) que vieron la luz en el libro *Alerta* (editado en 2010). Algunos de sus compañeros literatos han escrito sobre el entusiasmo con el que conversaba Juan Ramón sobre este movimiento (véase Gullón, 2008).

¹⁵² Véase Jiménez (1990: 68 y 157; véase 1967: 33 para el segundo aforismo): «“Clásico” es únicamente “vivo”» y «[a]ctual; es decir, clásico; es decir, eterno».

¹⁵³ Hahn (1990: 37) y Phillips-López (2015: 139) apuntan que lo fantástico hispanoamericano surge y toma impulso en el Modernismo.

y anda libremente por la poesía modernista. En este capítulo, vamos a seguir la incursión en el misterio por parte de estos tres movimientos¹⁵⁴ con el objetivo de llegar a una mayor comprensión de este y de la Obra juanramoniana, en la que se manifiesta lo misterioso y que bebe, como venimos diciendo, de las tres expresiones artísticas mencionadas.

2.1 Romanticismo

El Romanticismo, originado a finales del siglo XVIII en Alemania e Inglaterra y desaparecido alrededor de 1850 tras cincuenta años de cúspide, supuso una renovación no solo del arte, sino más bien de la comprensión del mundo y del hombre partiendo del arte. Es este un movimiento que responde al pensamiento racionalista y al Neoclasicismo artístico, desafiándolos al indagar y versar sobre lo incomprensible y, por ende, inefable (véase Berlin, 1999: 16-17). La secularización, que gana cada vez más terreno a partir de la filosofía cartesiana, y los avances de la ciencia y la tecnología van empujando la fe religiosa y las creencias supersticiosas hacia fuera del pensamiento y la cultura occidentales. Pero quedan aún preguntas (como la que bordea la muerte) que estas disciplinas no pueden resolver y a las que van, por el contrario, la religión o el arte, los cuales no se fundamentan necesariamente en la lógica. El Romanticismo se traduce en un deseo de desvelar estos secretos y, dado que forman parte de lo desconocido que rodea y habita el hombre, se acerca a ellos precisamente desde allí, desde lo que tampoco aprehende de sí mismo: su irracionalidad, que se desarrolla sobre todo en la poesía y empieza a despegarse del arte con el nacimiento del psicoanálisis. En su afán de «volver a encantar el mundo»¹⁵⁵ tras el «desencantamiento» («Entzauberung») postulado por Weber (1919: 16)¹⁵⁶, el romántico es un nostálgico de su pasado mágico, por lo que vuelve

¹⁵⁴ Un recorrido más detallado sobre la historia de lo fantástico lo brinda el apartado 1.1.3 del primer capítulo.

¹⁵⁵ Algunos estudiosos afirman que lo fantástico es un intento de ello, como Viegnes (2006: 13). Ferstl y Wallach sostienen que esta literatura va contra «la esencia misma de la cultura burguesa moderna – la racionalización y el desencantamiento de la vida cotidiana» (Ferstl y Wallach, 2016: 3-4). En el original: «As a contemporary [sic] genre, fantasy negates the very essence of modern bourgeois culture – the rationalization and disenchantment of everyday life».

¹⁵⁶ «La creciente intelectualización y racionalización *no* significa un crecimiento del conocimiento de las condiciones de vida en las que se encuentra uno. Significa otra cosa: el saber o la creencia de que, si uno *quisiera*, *podría* experimentar en cualquier momento que, fundamentalmente, no existen poderes misteriosos incalculables que intervienen, sino más bien que podría, en principio, *dominar* todas las cosas a través del *cálculo*. Pero esto significa: el *desencantamiento* del mundo». En el original: «Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemein Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den

a lo medieval en sus representaciones artísticas, justo antes del surgimiento del racionalismo de la Edad Moderna. En última instancia apela, especialmente en la lírica, a la infancia del hombre, la época primitiva, pues en ella lo siente más cerca del misterio, aún no salpicado por la lógica que aprenderá luego. Se opone, así, claramente al Neoclasicismo, que ensalza lo clásico griego y romano, dando un paso más atrás, alejándose de la potencia racional de ambas civilizaciones. Siguiendo a Juan Ramón, quien considera el movimiento modernista un «segundo Renacimiento» (en Gullón, 2006: 154)¹⁵⁷, proponemos aquí situar este último concepto en el Romanticismo y abogar por un tercer resurgimiento en el Modernismo¹⁵⁸. Sin embargo, a diferencia del movimiento renacentista, ninguno de estos dos anhela regresar a los inicios de la cultura occidental — las antiguas Grecia y Roma—, sino cambiar la visión del hombre respecto a sí y al mundo en el Romanticismo yendo a sus orígenes, como hemos mencionado, y tomando una perspectiva novedosa que rompa con todo lo anterior en el Modernismo, que veremos en su apartado.

Un breve, pero importante apunte en vinculación al arte español necesita ser expuesto antes de proseguir. La investigación actual tiende a situar el Romanticismo, en tanto que movimiento, fuera de España¹⁵⁹ por su escasez de representantes (excepto Larra, Zorrilla o Espronceda, ya no se suelen enmarcar en él otros artistas como Bécquer, quien

Glauben daran: daß man, wenn man nur *wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gäbe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die *Entzauberung* der Welt». Las cursivas son del original y la traducción es nuestra.

¹⁵⁷ Originariamente en un artículo de Juan Ramón en *La Prensa* de Nueva York, publicado el 1 de febrero de 1953. También empareja el Simbolismo con el Romanticismo (2010: 60), aunque hay que tener en cuenta que en el artículo citado tiene al Modernismo por «el movimiento general envolvente, y el simbolismo por una de sus escuelas» (Gullón, 2006: 152). Asimismo, opina que el siglo XX es «el siglo modernista», dirigido al futuro y nacido en España (Jiménez, 2010: 54-55). La cursiva es nuestra.

¹⁵⁸ Resulta interesante al respecto este aforismo de Juan Ramón: «¿El Romanticismo? Nuestra Segunda Edad Media. ¿El Simbolismo? Nuestro Tercer Clasicismo» (Jiménez, 1967: 270; 1990: 201). También afirma que «[e]l simbolismo fue un fenómeno equivalente al Renacimiento, sólo que el Renacimiento aspiraba a la resurrección de la cultura grecorromana, muy realista, y el simbolismo imponía más bien un sentido gótico, medieval, con la inquietud espiritual de una religión poética» (Jiménez, 2010: 60).

¹⁵⁹ Juan Ramón cree que «hay varios romanticismos»: «el romanticismo español, de calidad tan inferior, en conjunto, a la del romanticismo jeneral del mundo poético de esa gran época» (Jiménez, 1967: 59). Silver, oponiéndose a gran parte de estudios recientes apelando a una ideología implícita en ellos, propone interesantemente «una nueva manera de comprender el romanticismo en España, más como carencia que como progenitor» debido a un «retraso literario de España respecto a Europa a partir de 1700» que duró hasta Bécquer y Rosalía de Castro y se recuperó con las *Arias tristes* juanramonianas y las *Soledades* de Machado en 1903 (1996: 15-17; para la obra del poeta véase A. Machado, 1988). Urrutia afirma que no representó un cambio de ideas (2014: 48). Mapes sostiene que «en España el romanticismo no fue otra cosa que la vuelta a los procedimientos literarios de los Siglos de Oro» y «que los procedimientos del romanticismo correspondían en verdad a los grandes escritores españoles de los siglos XVI y XVII» (2018: 13).

es incluso apreciado como simbolista y modernista¹⁶⁰). En tanto que *actitud*, empero, el Romanticismo —es decir, la exaltación del sentimiento y de la intuición como órgano receptivo de conocimiento— es parte intrínseca de lo español y de su arte y se percibe, por ejemplo, en los versos mismos de San Juan de la Cruz quien, veremos más adelante, es leído como simbolista por el poeta de Moguer, con lo cual podríamos emparejar el Romanticismo con el Simbolismo. Cabe resaltar aquí la fuerte oposición del movimiento romántico al racionalismo, lo cual justifica su nacimiento precisamente en los países más tocados por la Ilustración (en Alemania y luego Inglaterra) y su fructificación (sobre todo en Francia)¹⁶¹.

Para entender bien este movimiento iremos, una vez más, al origen de su término. No cabe duda de que en la palabra «Romanticismo» resuena aquello que lo vincula a su expansión geográfica, es decir, Europa. Hablamos del *romance*, entendido, primeramente, como la lengua derivada del latín y, en segundo lugar, de las novelas que se empezaron a publicar en el siglo XVI en estas lenguas, apartándose del latín que aún se utilizaba para los tratados científicos. Siguiendo esta última vertiente podemos atisbar ya un primer acercamiento al concepto de «lo romántico» comprendido literaria y poéticamente, así como también en el lenguaje cotidiano actual: “sentimental”, “soñador”; esto es, aquello que la razón falla en explicar. Parece que la palabra *romantic*, en lengua inglesa, aparece por primera vez en 1665 con el significado de «ficticio». En Francia, el año 1690 da nacimiento a *romanesque*, que se refiere a lo que es característico de la novela (*roman* en francés) y se sigue usando durante el siguiente siglo con referencia a eventos que suceden en forma de «aventuras» o «pasiones romanescas» (*aventures* o *passions romanesques*), matices que «se forjaron con alusión a la llamada novela ejemplar, tan característica del siglo XVII, en la que se relatan casos maravillosos y singulares». A partir del último cuarto de 1700, esta lengua hará uso tanto de *romanesque* como de *romantique*, adaptación del inglés (por ejemplo, en *Réveries du promeneur solitaire* [*Ensoñaciones del paseante solitario*], publicado por Rousseau en 1782 [citamos

¹⁶⁰ El simbolismo en Bécquer es notado, por ejemplo, por Gibert y Franch en su «Estudio preliminar» a las obras becquerianas (1970: 27) o West-Settle (2005: 152). Un aporte interesante sobre el componente romántico y modernista en Bécquer lo brinda González Dengra (1998), quien, al igual que Lanz (2009: 486), entre otros, pone de relieve la labor de Juan Ramón recuperando al sevillano y reconociéndolo como iniciador de la poesía española contemporánea. El mismo Jiménez lo sostiene en «Dos aspectos de Bécquer»: «[C]on Bécquer, libre y nuevo, empieza en España e Hispanoamérica la poesía moderna... y la modernista» (2010: 138).

¹⁶¹ Ortega y Gasset propone interesantemente «dos castas de hombres: los meditadores y los sensuales», que surgen de «[t]oda esta famosa pendencia entre las nieblas germánicas», vinculables al Romanticismo, «y la claridad latina», reflejada, por ejemplo, en el Neoclasicismo (1985: 74). Esta doble perspectiva en el hombre se refleja en el estudio *Una poética del límite* de Eduardo García (2005).

aquí la edición de 2012]), lo cual pasará al castellano como «romanesco» y «romántico» (Caldera, Carnero, García Barrón, Gies y Sebold, 1997: 77). La diferenciación entre «romántico» y «clásico» se encuentra ya en Goethe y su *Literarischer Sansculottismus* (*Sansculottismo literario*) publicado en 1795 [véase 1963b], o en su conversación con Eckermann el 2 de abril de 1829 (Borchmeyer, 2002: 21-22), en la que se asocia lo clásico con «lo sano» («das Gesunde») y lo romántico con «lo enfermo» («das Kranke») (Goethe, 1986: 300)¹⁶². Pues romántico sería aquello que no sigue el canon establecido y que aspira a romper los moldes. «Clásico», siguiendo esta premisa, también se compondría, para el romántico, de lo establecido en su época: el racionalismo, que todo lo pretende explicar bajo la luz de la lógica científica, la expansiva tecnología causante del crecimiento de la ciudad y sus masas despersonalizadas y, finalmente, la laicización que trae, mano a mano con la ciencia, la descreencia en la superstición. A ello contestan los románticos bajo la influencia del idealismo alemán y la *Naturphilosophie*, escuelas filosóficas que abogaban por un conocimiento del mundo siempre subjetivo contrario al cognoscible mediante la razón objetiva que postulaba el racionalismo.

Si bien es tendencia, sobre todo fuera del ámbito académico, tratar el Romanticismo como si solamente tuviera una cara falta de complejidad y vincularlo a lo sentimental y alejado de lo intelectual —como refleja el uso coloquial de su adjetivo—, cabe remarcar que su naturaleza es profunda y dista en gran manera de la simplicidad. Su indagación en el misterio a través de lo irracional (lo que no se puede explicar por completo mediante la lógica) da muestra de ello manifestándose en un ensalzamiento del sujeto y su visión del mundo con tal de llegar a algo que rebase su *individualidad* (“que no se puede dividir”) y que sea común a todos los hombres y a todo: el *uni-verso* (“una sola cosa que lo envuelve todo”). Los románticos no conciben el universo como lo hacemos comúnmente hoy, es decir, como un espacio circundante más allá y conteniente de nuestro planeta, sino que más bien, basándose en el neoplatonismo, acentúan su condición de origen y fin de todas las cosas y que, por ello, se encuentra latente en el interior de todas ellas. Los fragmentos de los poetas, filósofos y pensadores románticos ponen de manifiesto estas cuestiones. Lichtenberg, que fue el primer profesor alemán en

¹⁶² «Llamo a lo clásico lo sano, y a lo romántico, lo enfermo. [...] La mayoría de cosas nuevas no son románticas porque sean nuevas, sino porque son débiles, enfermizas y enfermas, y las nuevas no son clásicas porque sean viejas, sino porque son fuertes, frescas, alegres y sanas». En el original: «Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. [...] Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist». La traducción es nuestra.

física experimental, compara el estado anterior a nacer a la muerte, al que supuestamente se vuelve al acabar la vida (1893: 103)¹⁶³ —paradójicamente, a un «tiempo sin tiempo». Por otro lado y en acorde con este concepto, advierte de la fundición de los tiempos en la eternidad, que se encuentra en nosotros mismos: «el camino misterioso va hacia dentro», escribe Novalis en el fragmento 16 de *Blüthenstaub (Polen)* publicado en 1798 (2016: 6)¹⁶⁴. Así, para llegar a comprender el mundo y con ello dar solución a las preguntas siempre planteadas, el hombre deberá llegar a conocerse a sí mismo. Y la lógica no basta para tal tarea, pues la sobrepasa la invisibilidad, la inefabilidad del inmortal universo¹⁶⁵.

Los sentimientos, que la razón ilustrada había intentado aplacar, toman ahora las riendas del pensamiento para explicar lo que este no puede. Pese a su evidente presencia en lo consciente, donde domina el sentir es en aquellos planos donde la lógica falla en ofrecer explicaciones y, por ende, pasa a un segundo lugar: es el terreno de los sueños y del arte. Se creía, como afirma Lichtenberg en el fragmento 684 de *Sudelbücher (Borradores)* de 1800, que «los sueños llevan a conocerse a uno mismo» (1968: 554)¹⁶⁶, ya que en ellos se viaja al centro de lo inconsciente (o subconsciente, como verá luego el psicoanálisis) y se deja a un lado el cuerpo. Para los románticos, «la materia no se muestra a sí misma» (Arnaldo, 1987: 15), pues es contenedora de lo que la mueve, de su alma. Mientras que lo interior es eterno, porque forma parte del universo infinito, lo exterior se define por su condición pasajera y se deja analizar por la ciencia. Acorde con eso cantará Ferrán en su tercer poema de *La Soledad* (1861) más adelante:

Los mundos que me rodean
son los que menos me extrañan;
el que me tiene asombrado
es el mundo de mi alma. (Ferrán, 1998: 59)

¹⁶³ «Me imagino el no-ser tras la muerte como el estado en el que me encontré antes de haber nacido». En el original: «Unter Nichtsein nach dem Tode stelle ich mir den Zustand vor, in dem ich mich befand, ehe ich geboren ward». La traducción es nuestra.

¹⁶⁴ Ve, además, el mundo exterior como un «mundo de sombras» («Schattenwelt»), a las cuales lanza hacia nuestro «reino de luz» («Lichtreich») interior. En el original: «Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. [...] Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich». La traducción es nuestra.

¹⁶⁵ En este punto, cabe mencionar la teoría pitagórica de la «armonía de las esferas» que postula por la existencia de una melodía constante que conforma el universo y que se oye en la ausencia de ruido, pues es el silencio mismo. Tiene relevancia traerla a colación porque los románticos la retoman a partir de las indagaciones de Albert von Thimus en el siglo XIX. Véase al respecto el capítulo V, «Cosmos y armonía», del estudio de Rusiñol Pautas, especialmente los apartados que definen esta teoría y la relacionan con el Romanticismo (2017: 187-192 y 259-264).

¹⁶⁶ En el original: «Ich weiß aus unleugbarer Erfahrung [sic] daß Träume zu Selbst-Erkenntnis führen». La traducción es nuestra.

Llevar a esta interioridad, por un lado, los sueños, «el lugar privilegiado del misterio» (Béguin, 1946: 4)¹⁶⁷, en los que quedan suspendidas las reglas físicas (si bien lo corpóreo sigue conformando el espacio y los seres que lo habitan) y la consciencia que ordena los actos del individuo, mientras que el inconsciente, a través de la imaginación, puede operar sin límites. Y aunque los sueños se sucedan siempre individualmente, puesto que nadie puede penetrar los de otro, ellos y sus normas tocan a todos los hombres todas las noches. En el mundo onírico, como nota Béguin, se halla la «imaginación colectiva» («imagination collective») «que libera, en el individuo, instantes excepcionales [que] parecen referirse a un mismo universo» (Béguin, 1946: VIII)¹⁶⁸; esto es, *al* universo único —valga la redundancia— y completo del que salimos al nacer y al que volvemos en la muerte¹⁶⁹.

A este universo se acerca también el arte, porque tanto su proceso como su producto de creación están en cierta manera desatados de las normas de lo material —pero, como los sueños, sigue partiendo de ello para sus manifestaciones—. No obstante, hay una diferencia esencial entre los sueños y el arte, y es que este último no está dado a todos; solo unos pocos tienen vocación para él. Los artistas son, entonces, como «soñadores despiertos», como «veedores» (recordemos el término «voyant» usado por Rimbaud para describir al poeta [1999: 84]) que entrevén el misterio durante sus momentos de inspiración (véase Béguin, 1946: 68 y 75) para luego plasmarlo en sus obras. Estas se tienen por claves para interpretar el mundo —concepción que seguirán los simbolistas—, por iluminaciones, al igual que los poemas rimbaudianos así titulados por su mismo autor en el libro *Illuminations* (*Iluminaciones*, 1886). En tanto que reveladores, los artistas románticos se llaman a sí mismos «genios», pero resultan incomprendidos fuera de su círculo y, en consecuencia, marginados por el resto de la sociedad, especialmente por la burguesía más aferrada a los avances científicos y tecnológicos. Así, los románticos se sienten tristemente incomprendidos, y son alejados de su mundo secular no por voluntad propia, sino por la fuerza. Es entonces cuando surge la figura del artista y sobre todo del poeta bohemio, el cual vive al margen de la norma social y de forma precaria. Mientras que en el pasado «encantado» del mundo el poeta era respetado e

¹⁶⁷ En el original: «[L]e lieu privilégié du mystère». La traducción es nuestra.

¹⁶⁸ En el original: «L'imagination collective, dans ses créations spontanées, et l'imagination que libèrent, chez l'individu, des instants exceptionnels semblent se référer à un même univers». La traducción es nuestra.

¹⁶⁹ Por eso se relaciona el sueño con la muerte (véase Béguin, 1946: 80), como ya hacían los griegos, en cuya mitología los dioses de ambos (“Υπνος, “el sueño” o “el sopor” y Θάνατος, “la muerte”) son hermanos gemelos hijos de la noche (Νύξ). Véanse los versos 211-213 de la *Θεογονία* (*Teogonía*) de Hesíodo (1978: 80).

incluso aclamado por sus conciudadanos, sus contemporáneos del siglo XVIII empiezan a sospechar del contenido de sus versos por no seguir, por lo habitual, lo que prueba la ciencia, y llegan a tratar sus textos como juegos de niño¹⁷⁰.

Dentro de los artistas, el que más destaca es el poeta, esto es, el lírico. Pues, si bien todos ellos poseen un don que les permite desentrañar un poco más los secretos que envuelven al hombre y su entorno, el poeta es el que más se acerca a lo ignoto porque, según August Wilhelm Schlegel en *Poesie (Poesía, 1801)* III.1, lo que comunica la poesía «es infinito». Las demás artes pueden llegar también a esa infinitud,

[m]as en la poesía esto tiene lugar en grado aún mayor, ya que el resto de las artes, por la restricción de sus medios o recursos para la representación, sí disponen de una esfera concreta que hasta cierto punto puede ser medida. El medio de la poesía es, empero, cabalmente el mismo por cuyo medio logra el espíritu humano el conocimiento y se apodera, combinándolas y expresándolas, de sus ideas: la lengua. Tampoco está, por tanto, ligada a los objetos, sino que se crea los suyos propios; es la más extensa de todas las artes, y, por así decirlo, el espíritu universal presente en todas ellas. En las representaciones del resto de las artes se denomina poético a aquello que nos eleva por encima de la realidad habitual, colocándonos en el mundo de la fantasía[.] (traducción de Arnaldo, 1987: 261)¹⁷¹

Pues es gracias a la de-finición, a la de-terminación de las cosas en conceptos, en palabras, que llegamos a aprehender las cosas. Así lo hacen la poesía, cantándolas desde el sentimiento, y la filosofía, estudiándolas mediante el pensamiento¹⁷².

Considerada la reina de las artes, la poesía debe, sin embargo, estar presente en todas ellas. Por eso quieren los románticos, coincidiendo con su anhelo de unión con el universo, suprimir los límites entre los distintos géneros y conseguir «una poesía universal progresiva»¹⁷³, en palabras de Friedrich Schlegel recogidas en el fragmento 116 del *Athenäum (Ateneo)* de 1798 (1967: 182 y ss.). Es desde el lenguaje que esta se

¹⁷⁰ También lo nota Ballart, quien concluye que «al poeta se le hace inexcusable, a pesar de su propósito esteticista e intransitivo (que el simbolismo representó como ningún otro movimiento), hacer constar en el poema de algún modo su sentido de la realidad, la consciencia de los límites de su percepción» que le lleva a «[l]a búsqueda de una lengua personal» (2005: 68-69). Véase también Hofstätter (1965: 20), aunque trate el Simbolismo.

¹⁷¹ En el original: «[...] denn es ist unendlich. Bei der Poesie findet es aber in noch höherem Grade Statt [sic]; denn die übrigen Künste haben doch nach ihren beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung eine bestimmte Sphäre, die sich einigermaßen ausmessen läßt. Das Medium der Poesie aber ist eben dasselbe, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt, und seine Vorstellungen zu missführlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekommt: die Sprache. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste, und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universal-Geist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen» (A. W. Schlegel, 1884: 261).

¹⁷² Ortega y Gasset, en la misma línea, sostiene que es a través del concepto que «captamos» (es decir, “agarramos” y “hacemos presas”) las cosas, y que mediante él comprendemos los límites entre ellas. En cambio, la sensación solamente nos deja con las manos vacías, «nos da únicamente la materia difusa y plasmable de cada objeto» (Ortega y Gasset, 1985: 79-82).

¹⁷³ De forma parecida considera Jiménez «que, en conjunto, toda la poesía es una» (1967: 45).

aproxima a lo inefable para aprehenderlo, a los y sus orígenes, donde nace la poesía, que, como hemos visto, «es la lengua materna del género humano», asevera el filósofo Hamann ya en 1759 (1998: 81)¹⁷⁴. A pesar de lo inexpresable que trate de decir, los románticos observan en ella su esencia racional vinculada justamente al lenguaje, al *logos*, e incluso ven en su unión con la filosofía, que también va a la verdad mediante la palabra, una posible «poesía trascendental» que logre comprender «las leyes de la *construcción simbólica* del mundo trascendental», escribe Novalis (1999: 325)¹⁷⁵. Esta poesía, según el fragmento 238 de *Athenäum* de Friedrich Schlegel, busca solamente «la relación entre lo ideal y lo real» (1967: 204)¹⁷⁶. Sin embargo, la poesía, desde el punto de vista de los románticos, no conseguirá nunca ese ideal por pertenecer él a lo inefable y ella a lo fable. El lenguaje es insuficiente para cazar el misterio, como escribe Bécquer en su primera rima, ya que «no hay cifra / capaz de encerrarlo» (1970: 76).

Es imprescindible para comprender el movimiento romántico tener en cuenta la reflexión artística y sobre todo poética que lo compuso. Pues el peso del Romanticismo recae no solamente en la literatura, la poesía y las demás artes, sino también en los tratados acerca de estos, dando forma a una autoconciencia que lo caracteriza por partida doble. Por un lado, son notorios los esfuerzos que dedican los estudiosos (en especial los filósofos) a la tarea de reflexión sobre el arte, de entre los cuales destaca la tripartición hegeliana de los géneros literarios basada en Aristóteles. Tras un largo período de preparación durante la Edad Media con las poéticas reformuladas a partir de Horacio primeramente y luego Aristóteles (recuperado en las traducciones desde mediados del siglo XVI), estas teorías entran en ebullición con el surgimiento de la estética como disciplina filosófica en el mismo siglo XVIII de la mano de Baumgarten y su *Aesthetica* (*Estética*) de 1750 (Segre, 1985: 318 y 322; para el libro de Baumgarten véase 1961). Por otro lado, muchos de los artistas románticos, a la par que dedicarse a su arte, también indagan acerca de preguntas que atañen a su producto, a su proceso de producción —lo que Friedrich Schlegel llama en el mismo fragmento 238 «poesía de la poesía» («Poesie der Poesie») (1967: 204)— y a ellos mismos en tanto que creadores, así como de lo que a estos tres aspectos se vincule (como, por ejemplo, la cuestión de la fantasía y la

¹⁷⁴ En el original: «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts». La traducción es nuestra.

¹⁷⁵ En el original: «[D]ie Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt begreift». La traducción es nuestra.

¹⁷⁶ «Hay una poesía para la cual lo primero y más importante es el comportamiento con lo ideal y lo real». En el original: «Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist».

imaginación en lo referente a lo fantástico y a la poesía, como se indica en la sección 2 del capítulo 1)¹⁷⁷.

En este sentido, las artes son contrapuestas a la naturaleza. Se trata, para los románticos y como constatan Wackenroder y Tieck en su *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Emanaciones del corazón de un fraile amante del arte*) de 1796, de «dos lenguajes maravillosos» («zwei wunderbare Sprachen») mediante los cuales el hombre puede comprender «las cosas celestiales en toda su fuerza» (traducción de Arnaldo, 1987: 89)¹⁷⁸. Por este motivo, el artista se aparta de la urbe y va a lo natural, donde, desde la soledad, puede llegar a un éxtasis parecido al del místico, pero no con lo divino, sino con la naturaleza, con las cosas y consigo mismo; más bien, al «ínstasis» que hemos planteado ya y que es experimentado por el lírico de lo misterioso. A través de este estado el poeta adquiere el «conocimiento de connaturalidad» (véase el tercer apartado del capítulo 1): entrevé los vínculos que se forjan misteriosos entre las cosas (véase R. Maritain, 1938: 46)¹⁷⁹. Entonces «las cosas dejan de ser exteriores» para él y se le *adentran* «en una nueva relación» (Béguin, 1946: VIII)¹⁸⁰. Y es en la naturaleza, como en el pueblo —lo originario—, donde reside el aprendizaje intuitivo de las cosas que Juan Ramón notará luego¹⁸¹. De este conocimiento se puede dejar constancia en las obras artísticas que, según hemos apuntado antes, son vistas como aparatos de sabiduría. Sin embargo, son conscientes los románticos, en palabras de Goethe en *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (*Sobre verdad y verosimilitud de las obras de arte*, 1798), de que «lo verdadero del arte y lo verdadero de la naturaleza son completamente

¹⁷⁷ Segre apunta con acierto que «los tratados de poética son siempre el resultado de un compromiso entre principios en gran parte heredados y tendencias contemporáneas de la cultura» y «las poéticas son como una conciencia formal de los artistas y de las épocas, tal como se puede deducir de su práctica, y también, evidentemente, de unas tomas de postura explícitas» (1985: 323).

¹⁷⁸ Las cursivas son de Arnaldo. En el original: «Ich kenne aber zwei wunderbare Sprachen, durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht, so viel es nämlich (um nicht verwegen zu sprechen) sterblichen Geschöpfen möglich ist, zu fassen und zu begreifen» (Wackenroder y Tieck, 1994: 60-63).

¹⁷⁹ Con esto confluye el pensamiento orteguiano: «Diríase que cada cosa es fecundada por las demás, diríase que se desean como machos y hembras; diríase que se aman y aspiran a maridarse, a juntarse en sociedades, en organismos, en edificios, en mundos. Eso que llamamos “Naturaleza” no es sino la máxima estructura en que todos los elementos materiales han entrado. Y es obra de amor naturaleza, porque significa generación, engendro de las unas cosas en las otras» (Ortega y Gasset, 1985: 76).

¹⁸⁰ En el original: «[C]e sont les choses qui cessent d'être extérieures à moi-même et qui, appelées enfin par leur vrai nom magique, s'animent pour entrer avec moi dans une nouvelle relation».

¹⁸¹ Afirma en «Lo popular», recogido en *El andarín de su órbita* (publicado en 1974): «El pueblo es intuición, y cuando un hombre “cansado de la vida” se “retira” a la naturaleza (santo, poeta, sabio) va en busca de la intuición, de la desnudez de la cultura», ya que «el pueblo es humanidad elemental y podemos estar seguros de que lo contiene todo, como la naturaleza, y de que todo podemos aprenderlo de él» (Jiménez, 1974: 269).

distintos, y [de] que el artista en ningún caso debe permitirse aspirar a que su obra parezca en sí una obra de la naturaleza» (traducción de Arnaldo, 1987: 128)¹⁸².

Rodeado de naturaleza, el artista romántico percibe la cercanía del universo originario en el que se halla lo divino y lo refleja en su obra a través de su alma —donde habitan la imaginación y la fantasía que Friedrich Schlegel vincula a lo divino¹⁸³—. Así, partiendo de la concepción del «alma del mundo», vuelve al principio (neo)platónico y cristiano de que ese interior, por encontrarse en él el universo eterno, es también de condición unida a la de Dios. Por este motivo, el artista es visto como un *profeta* (del griego antiguo *προ-φήτης*, “el que dice algo antes”, “el que adivina”), como un hombre tocado por lo divino, escogido para mediar entre el plano supraterráneo y el mundano.

2.2 Simbolismo

Tras la revocación del Romanticismo a causa del surgimiento del Realismo emparentado con el Neoclasicismo, algunas de las ideas de este movimiento renacen con el afán de volver a indagar sobre las cuestiones que acechan al hombre y lo dejan sin respuesta incluso armado con los conocimientos de la ciencia. Heredero del Romanticismo se alza el Simbolismo¹⁸⁴, considerado igual y ampliamente una actitud, si bien también un movimiento dentro de un marco histórico específico. Como nota Urrutia, los investigadores franceses tienden a comprenderlo de tres maneras distintas: (1) «*como modo de representación*»¹⁸⁵, que abrazaría toda la literatura mundial desde los clásicos griegos, al menos»; (2) como época¹⁸⁶ «que va, más o menos y según los países, de 1880

¹⁸² Si bien, siguiendo a la naturaleza, la Obra debe ser concebida como *órgano* completo, como un conjunto y no producciones desligadas tal como lo percibían Goethe y el moguerío con su «Obra en marcha». En el original: «das Kunstwahre und das Naturwahre [sei] völlig verschieden [...], und [...] der Künstler [solle noch dürfe] keinesweges streben [...], daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine» (Goethe, 1963a: 70).

¹⁸³ F. Schlegel habla de «la divina fantasía» («d[ie] göttlich[e] Fantasie») en «Allegorie von der Frechheit» («Alegoría a la desfachatez») dentro de la novela *Lucinde* (*Lucinda*) de 1799 (1962: 16).

¹⁸⁴ Véanse Blasco (1982: 227) y Brodskáia (2021: 29). Urrutia mantiene que los poetas del Simbolismo beben del yo romántico (2014: 240). Jiménez sostiene que este movimiento e incluso el primer Modernismo tienen su origen en el Romanticismo (1961b: 60).

¹⁸⁵ Las cursivas son del autor. Para el moguerío «el simbolismo es una idea poética» (Jiménez, 1999a: 82).

¹⁸⁶ Afirma Juan Ramón en concordancia que «todos los poetas del mundo contemporáneo [...] se educaron en el simbolismo» (Jiménez, 2010: 50) y luego que «los poetas más representativos de todo el mundo, desde fines del siglo pasado hasta los días que corremos, fueron y son simbolistas» (Jiménez, 2013: 376). Bousño nota también que «la frecuencia y la complejidad de la simbolización en poesía no hizo sino crecer después del cese de la escuela simbolista» (1981: 10).

a 1914» y que en la literatura de lengua española se lo «designa con el término de Modernismo»¹⁸⁷; y (3) el movimiento poético surgido en el manifiesto de Moréas el 18 de septiembre de 1886 en *Le Figaro*, el cual Urrutia ve como Simbolismo en su sentido estricto (1999: XIII; 2014: 51). Al igual que el Romanticismo y el Modernismo, que se vinculan intrínsecamente a su época por ser una contestación al movimiento artístico y/o literario y al pensamiento filosófico y científico en vigencia y anterior a ellos, el Simbolismo se deja entender también como una «especie» de manifestación artística encuadrable dentro de la pintura y de la poesía lírica de cualquier época. Por este motivo sostiene Jiménez que la poesía de San Juan de la Cruz, e incluso la de Poe, es simbolista y precursora del movimiento francés¹⁸⁸. Visto como época, hallamos coincidencias con el Modernismo por emparejarse con él a lo largo del tiempo, tendiendo el primero a las letras francesas y el segundo a las hispánicas, y por constituir, como el Romanticismo también, una nueva perspectiva desde la cual abarcarlo todo, «un modo de oponerse al racionalismo y al cientificismo» según Urrutia (1999: XIV).

En tanto que movimiento, creemos relevante su intención de poner a la luz un interés latente entre sus autores —que son, dentro del campo de lo escrito, poetas en su mayoría— por conocer y publicar sus conocimientos, ya sea en forma de reflexiones, como las de Mallarmé (por ejemplo, sus *Divagations* [*Divagaciones*] de 1897 [véase 1945]), o de manifiestos. Bien conocido es el de Jean Moréas, publicado en *Le Figaro* el año 1886, en el que sitúa este movimiento contra lo establecido en su momento. «Enemiga de la enseñanza, la declamación, la sensibilidad falsa y la descripción objetiva, la poesía simbólica busca *vestir la Idea de una forma sensible*», escribe este poeta (Moréas, 1886: 1)¹⁸⁹. De esta postulación se desprenden dos concepciones: por un lado, la que se posiciona en contra de lo establecido por la educación, esto es, por el sistema de valores y los conocimientos promulgados por la sociedad, en armonía con el pensamiento romántico; y, por el otro, el deseo de ir a «la cosa misma» en la poesía y de transmitirla no solo teniendo en cuenta la forma, que resultaba más bien un obstáculo para los poetas románticos que querían cantar y acercarse a lo inefable, sino *a través de ella*. Esto desemboca en la *poesía pura* («poésie pure») o, como dirá Juan Ramón, «pura poesía,

¹⁸⁷ Lo mismo sostiene anteriormente Díez-Canedo en *Juan Ramón Jiménez en su obra* (2007: 10).

¹⁸⁸ Habla «del simbolismo mal llamado francés, ya que Francia lo copió de Estados Unidos (Poe), Alemania (sobre todo Wagner) y España (San Juan de la Cruz en la magnífica traducción del monje de Solesmes) toman diversas direcciones en cada país y cada poeta» (Jiménez, 1999a: 4).

¹⁸⁹ En el original: «Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à *vêtir l'Idée d'une forme sensible*». La traducción y la cursiva son nuestras.

hija del puro instinto, hijo del hombre natural»: poesía sin ripio, no creada solamente para el placer estético, sino nacida desde la inspiración espontánea y acabada luego por el intelecto sin ornamento superfluo¹⁹⁰. Por este motivo, los poetas simbolistas cultivan mayormente el verso libre ya presente en *Leaves of grass* (*Hojas de hierba*) de Whitman (1855 [véase 1996]), palpitante en el mismo Baudelaire en su *Spleen de Paris* (literalmente, *Melancolía de París*, 1869 [véase 1964]), establecido, entre otros, en algunos poemas de Rimbaud como «Marine» («Marina») de *Illuminations* (1886 [véase 1999]) e introducido en las letras hispánicas principalmente por Juan Ramón y su *Diario de un poeta recién casado* (escrito en 1916 y publicado en 1917 [Blasco, 2005f: 3]), aunque ya probado en algunos poemas (XLIV, L, LXI y LXIX) de *Estío* (*A punta de espina*) (con redacción entre 1913 y 1915 y edición de 1916 [Gómez Trueba, 2005a: 1386])¹⁹¹ (Acereda, 1995: 17). Pues el verso libre permite a los poetas desarrollar su estilo propio sin estar «atados al atril», según Mallarmé (traducción de del Prado y Millán, 1987: 18)¹⁹². Esto no significa, sin embargo, una abolición de toda regla —como apunta Eliot, «ningún verso es libre para el hombre que quiera hacer un buen trabajo» (1957: 31)¹⁹³—, sino una instauración de unas reglas personales¹⁹⁴.

El concepto de «poesía pura» es clave para entender no solo el Simbolismo y la Obra juanramoniana generalmente, sino también por lo que hace a su tratamiento del misterio. Es a partir de la segunda etapa, despojado del tono modernista que impregnó sus primeros libros, que Jiménez apuesta por esta manera de poetizar. Esto se refleja, sobre todo, en el poema ampliamente conocido que empieza cantando «Vino, primero, pura», número V de *Eternidades*, donde se expone el cambio o, mejor dicho, la vuelta del poeta, tras su tanteo con los «ropajes» y los «tesoros» que adornan el Modernismo, hacia la «poesía desnuda» (Jiménez, 2005b: 378). «Poesía pura» o «desnuda» son sinónimos

¹⁹⁰ Un claro ejemplo de ello lo da el poema juanramoniano que empieza cantando: «¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma», número III de *Eternidades* (libro escrito entre 1916 y 1917 y editado en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) (Jiménez, 2005b: 377).

¹⁹¹ No obstante, el poeta moguereno afirma que el origen de su verso libre y el de los posteriores poetas españoles e hispanoamericanos que lo usaron reside en Unamuno (Jiménez, 2010: 52).

¹⁹² A la encuesta sobre el desarrollo de la literatura hecha por Jules Huret, Mallarmé responde en: «[L]os poetas ya no cantan en el atril». En el original: «[L]es poètes ne chantent plus au lutrin» (Mallarmé, 1945: 866).

¹⁹³ En el original: «[N]o verse is free for the man who wants to do a good job». Jiménez afirma que «[e]l verso libre admite, exige más arquitectura interna y esterna que el regular. Además, no tolera ripio» (1967: 380).

¹⁹⁴ Juan Ramón contrapone el verso libre, que «se presta más a la poesía pura», con la rima consonante, que «no es propiamente del poeta, sino de su memoria. En el verso libre nada viene de fuera, no echa mano de recursos técnicos» (Jiménez 1999a: 71). Las cursivas son del original.

de la «poesía abierta» que contrapone a la que él considera «cerrada» en un texto teórico publicado en *El trabajo gustoso* (1961 [Jiménez, 1961a]). «En poesía hay dos procesos: el de lo fable, más sustancial, y el de lo inefable, más esencial. Uno, más cuerpo; otro, más espíritu»; así se refiere el moguereno a la «poesía cerrada» primeramente y luego a la «abierta». Mientras que la primera va a lo «realista, sensitivo, humanista, barroco, grecolatino», lo segundo trata lo «mágico, misterioso, medievalista, idealista, góticoriental, intenso» (Jiménez, 1961a: 101)¹⁹⁵. Es cerrada la poesía del Parnasianismo, mientras que la del Simbolismo, que nace a partir de esta y la supera, es abierta (Jiménez, 1961a: 101-104). Un aforismo suyo determina con acierto sus características: «Parnasianismo: una expresión necesariamente precisa y hermosa de impasibilidad objetiva. Modernismo exterior. Simbolismo: una expresión necesariamente precisa, hermosa y breve de imprecisión subjetiva¹⁹⁶. Modernismo interior» (Jiménez, 1990: 525)¹⁹⁷. Ambos movimientos son predecesores y, a su vez, se incluyen dentro del Modernismo. Al contrario que Juan Ramón, quien suele posicionar sobre todo el Simbolismo fuera de un marco histórico concreto, la crítica pone su punto de partida en Francia. A España e Hispanoamérica, de cuya poesía de principios del siglo XX se ocupa el andaluz en sus reflexiones sobre el Modernismo, estos movimientos llegan de forma desigual: mientras que en la península se esparce el Simbolismo, absorbido a través de la lectura de los franceses, en los países americanos de habla española se tiende al Parnasianismo, el cual se refleja, sobre todo, en los escritos de los máximos exponentes del Modernismo hispanoamericano como Rubén Darío, tal y como veremos en el siguiente apartado (Jiménez, 1999a: 78 y 80; Gullón, 2008: 40-41 y 75)¹⁹⁸.

¹⁹⁵ La cursiva es nuestra.

¹⁹⁶ Esta «imprecisión subjetiva» resulta imprescindible en el Simbolismo según el moguereno porque se expresan «sentimientos profundos que no se pueden captar por completo, sino por alusiones». De esta manera y siguiendo a Verlaine, la poesía simbolista es el lugar «donde lo preciso se une con lo impreciso» (Jiménez, 1999a: 79).

¹⁹⁷ Esta diferenciación guarda mucho parecido con la que hace Bécquer entre «la poesía de los poetas» que es «natural, breve, seca, [...] brota del alma» y está «desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre» con «la poesía de todo el mundo», la cual «se engalana con todas las trampas de la lengua, [...] habla a la imaginación [...] seduciéndola con su armonía y su hermosura» (Bécquer, 1970: 549). También se asemeja a la que hace Valéry entre «los versos *dados* y los versos *calculados*» («les vers *donnés* et les vers *calculés*») en *Tel Quel*, I (1957-1960: 551). Las cursivas son del original.

¹⁹⁸ Según Juan Ramón en el artículo «Luto», publicado en *El Progreso* en Sevilla el 4 de septiembre de 1898, el motivo radica en que «los españoles siguen cada vez más interiores, más pensativos, más de vida adentro» y en el misticismo latente en España (Jiménez, 1999a: 84; también en Cardwell, 1977: 163) que daría, además, origen al Simbolismo francés (véase Blasco, 1982: 87).

Siguiendo el idealismo alemán y la *Naturphilosophie* postulados por los románticos¹⁹⁹, según los cuales las cosas mismas no se nos manifiestan —o más bien, no las percibimos— tal y como son, sino en una apariencia modulada por nuestra subjetividad, Moréas sostiene que estas mantienen una relación de afinidad «con las Ideas primordiales» (1886: 2), la cual podríamos asimilar a la «analogía universal» («universelle analogie») baudelairiana (Baudelaire, 1885b: 317) y al «conocimiento de connaturalidad» (véase R. Maritain, 1938: 46). Esta analogía es transmitida claramente en el poema «Correspondances» («Correspondencias») del mismo lírico, en el cual canta que «[l]a Naturaleza es un templo donde unos pilares vivos / dejan salir quizás palabras confusas», y «[e]l hombre pasa por allí a través de bosques de *símbolos* / que lo observan con rostros familiares». En esta naturaleza todo se confunde en «una tenebrosa y profunda *unidad*» y «[l]os perfumes, los colores y los sonidos se responden» (Baudelaire, 1857: 19)²⁰⁰. Las correspondencias son perceptibles a través de la imaginación que, para el francés, en eco a Coleridge (véase el apartado 1.1.2 del primer capítulo), «no es una fantasía», sino «una facultad casi divina» capaz de captar tales relaciones «fuera de los métodos filosóficos» (Baudelaire, 1884: XI)²⁰¹. Pues serán estos vínculos los que tratará de mostrar o, más bien, sugerir —mediante la «magia sugerente» («magie suggestive») según el mismo lírico (1885a: 127)— principalmente el Simbolismo apelando a la existencia de una *segunda realidad* más allá de la perceptible²⁰². Y «la tarea del poeta», como bien nota Bowra, «es penetrarla y expresar su realidad a través de símbolos», buscar la unificación en un único plano inalcanzable por la ciencia o la filosofía. Son los símbolos (del griego antiguo *σύμβολον*, “lanzado conjuntamente”, opuesto a *διάβολος*, el

¹⁹⁹ Kachler (2020: 95) nota que los simbolistas reconocen la influencia recibida por parte de la filosofía y el romanticismo alemanes, como Gourmont en su prefacio al *Livre des Masques* (*Libro de máscaras*) (1921: 7-9).

²⁰⁰ En el original: «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de *symboles* / Qui l’observent avec des regards familiers», «une ténébreuse et profonde *unité*» y «[l]es parfums, les couleurs et les sons se répondent». La traducción y la cursiva son nuestras.

²⁰¹ En el original: «L’imagination n’est pas une fantaisie» y «elle est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies».

²⁰² Véase Bowra (1943: 5). Hofstätter, estudiando la pintura, considera esta «segunda realidad» («zweite Realität») una manera de hacer visible en el arte «lo de detrás» («Dahinter»). La otra consistiría en «una disolución o destrucción de las normas de valores burguesas de la estética y comunes de la pintura» (Hofstätter, 1965: 24). En el original: «[I]n einer Auflösung oder Zerstörung der ästhetischen und malerischen regelhaften bürgerlichen Wertmaßstäbe». Blasco sostiene que la imposibilidad de superar la dicotomía entre materia y espíritu que afligía a los románticos queda superada para los simbolistas, para los cuales «la unidad es posible» gracias, precisamente, a estas correspondencias no solo entre las cosas del plano visible, sino de estas con lo invisible, «que el arte», además, «puede reconstruir y hacer patentes» (1982: 227).

diablo: “lanzado en dos”)²⁰³ los encargados aquí de unificar estas dos realidades, «lo cual se consigue no mediante la ciencia o la filosofía, sino mediante conocimiento inspirado y una sensibilidad cercana a la visión» (Bowra, 1953: 11)²⁰⁴.

Dado que nos encontramos en el campo *sensible* de la poesía, estas palabras «unidoras de significados» que representan los símbolos están impregnadas de sentimiento y emoción «no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción», en palabras de Bousoño. Este académico, además, asocia el simbolismo (este tipo de poetización) con lo irracional por revestir «un significado oculto», para el lector e incluso a veces para el poeta, solo descifrable mediante «un análisis extraestético», esto es, un análisis que despoje el poema de su forma para comprender su fondo, como podría hacer la filología (Bousoño, 1981: 21-22)²⁰⁵. La dificultad en desentrañarlos radica en que estos símbolos, como hemos mencionado, están vinculados a la emoción y son, por lo tanto, subjetivos. El poeta los crea, normalmente de forma intuitiva y, aunque a menudo puedan hacer referencia también a asociaciones ya establecidas (por ejemplo, una figura humana vestida de negro suele recordar la muerte), son fruto de una experiencia concreta cuyo significado no debe reflejarse explícitamente en la obra de arte, aunque puede hacerlo. El subjetivismo presente en los símbolos de este movimiento comporta, de este modo, un elitismo del arte y de sus artistas. En contraste con los románticos, marginados por una sociedad que no los comprendía o los rechazaba, los simbolistas se separan de ella por creerse incomprensibles. A esto se anuda la problemática esencial del símbolo que, por conformar un generoso abanico de posibles interpretaciones (véase Gullón, 1980: 13-14), puede desembocar en un caótico cajón de sastre donde todo, incluso el sinsentido, tiene cabida,

²⁰³ Cabe notar que la concepción del símbolo poético data justamente del siglo XVIII. La separación de la poesía, como tantos otros ámbitos, de la religión obligó a los poetas «a buscar una nueva “significación” de las cosas terrenales que eran naturales, únicas y concretas, pero a la vez representaban un concepto detrás de ellas espiritual y universal» (Frenzel, 1966: 34). En el original: «Die Dichter waren genötigt, eine neue „Bedeutsamkeit“ der irdischen Dinge zu finden, die zwar natürlich, einmalig und konkret waren, aber zugleich ein hinter ihnen stehendes Allgemeingültiges, Geistiges repräsentierten». La traducción es nuestra.

²⁰⁴ En el original: «[A] conviction that behind the world of appearance lies another, supernatural, world, and that the poet’s task is to pierce through to this and to convey its reality through symbols» y «the Symbolist search for a unifying reality, which is reached not by science or philosophy but through inspired insight and a sensibility close to vision». La traducción es nuestra.

²⁰⁵ Resulta de gran interés la reflexión posterior del mismo investigador, quien postula que la poesía anterior consistía, para el lector, en una comprensión de lo escrito que lo llevaba a la emoción, mientras que la poesía moderna, junto con su arte, busca primero conmover y luego, quizás, llegar a ser entendida (Bousoño, 1981: 23).

y el significado que movió al poeta y lo que este quiso transmitir quizás originariamente quede perdido.

Esta sugerencia que origina el símbolo poético toma la forma, en el Simbolismo, de la *imagen*. Se intenta a través de ella superar el obstáculo con el que se habían topado los románticos: paradójicamente, el propio lenguaje en el que trataban de cantar lo inefable. Mientras en 1871 Bécquer escribía que «no hay cifra», es decir, *símbolo* que pueda «encerrar» (1970: 76), o sea, *captar* —en el sentido de *entender*, como hemos visto (véase la nota al pie 169)— el misterio, los Simbolistas dan la vuelta a esta postulación: primeramente, usan el símbolo para «cifrar el mundo» a su manera y, con ello, proponer significados que lleven a *descifrarlo*; y, en segundo lugar, no tratan de «encerrar» el misterio entre las paredes del lenguaje, sino que tienden las palabras como puentes para que lo secreto se muestre, siempre a medias, entre las relaciones —las asociaciones baudelairianas— que tejen entre ellas en el mundo. Para decirlo con Juan Ramón: «[E]l poeta contemporáneo [...] tiene que descifrar el mundo cantándolo» (Jiménez, 1999a: 91; véase 1990: 373). De acuerdo con el reclamo de Horacio en su *Ars poetica* (*Arte poética*, verso 361) de la poesía como la pintura («ut pictura poesis») (1836), las dos artes que más cultivan el Simbolismo son precisamente la pintura y la poesía, ya que, una a través de imágenes y la otra a través de ellas por la palabra, contribuyen a la creación de símbolos. Además, la relevancia de la forma como transmisora de la idea conlleva un ensalzamiento de su otra característica en la lírica, que es la musicalidad. La música entona el alma (según *Πολιτεία* [*La República*] 401d [Platón, 1903d y 1988a: 176]), y su unión con la imagen proyectada por los símbolos despierta «distintas evocaciones» («distinct evocations») que, a su vez, son «una emoción» («one emotion») (Yeats, 1900)²⁰⁶. La belleza resulta también de suma relevancia para las creaciones poéticas simbolistas, conscientes sus poetas de su trabajo en contraposición a la confianza puesta en la inspiración por parte de los románticos, lo cual nota Bowra (1953: 10). Como diferencia fundamental con los románticos destaca, asimismo, que los simbolistas comprenden la inspiración como inseparable de la racionalidad (véase Bowra, 1955: 24). Lo mismo retomará luego Juan Ramón en su concepto de «instinto cultivado»; un instinto

²⁰⁶ «[C]uando el sonido y el color y la forma se encuentran en una relación musical, una relación bella una los unos con los otros; se convierten, por así decirlo, en un sonido, un color, una forma, y evocan una emoción que está hecha de distintas evocaciones y es, a su vez, una emoción». En el original: «[W]hen sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become, as it were, one sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion». La traducción es nuestra.

«comprendido (no guiado) por la inteligencia» (Jiménez, 1990: 371 y 589; véase 1967: 317; 1974: 224; 1990: 380).

La música proporciona al poema, por un lado, una abstracción (también en *La República* 401d [Platón, 1903d y 1988a: 176] y Otto [2014: 42-52 y 79-91]) que aumenta la vaguedad del símbolo traído a colación y, por el otro lado, una repetición semejante a la del ritual que, como a los románticos, acerca a los simbolistas a los inicios de la poesía, al primitivismo del hombre unido aún con la magia y lo religioso. Pero el poeta ya no es tanto un genio o un profeta como en el Romanticismo, un visionario elegido por una instancia ajena y superior a él, sino un *sacerdote* (del latín *sacerdos*, *sacerdotis*, “el que hace lo sagrado”) mediador como el profeta entre lo divino y lo humano, pero consagrado enteramente a tal labor tras un largo periodo de preparación²⁰⁷. Mediante el ritual de la escritura (y lectura posterior por su parte o de los lectores) de la poesía, vista como templo (véase Kachler, 2020: 99), se *reunifica* el poeta consigo mismo y las cosas, con el mundo y lo supraterráneo, y lo lleva a cabo en su versificar, que a fin de cuentas no es más que “volver a lo mismo”, como lo es el rito etimológicamente²⁰⁸. Por esta razón afirma Hello en *Du Néant à Dieu (De la Nada a Dios)* I (1921) que

[e]l simbolismo nos revela al mismo tiempo la naturaleza de las cosas inmateriales que se pueden expresar mediante figuras con el fin de acercárenos, y el destino, la razón de ser, el sentido íntimo de las cosas materiales que adornan el mundo inferior y tienden al hombre, que tiende a Dios. El simbolismo es dentro del orden universal, entonces, el puesto sublime del mediador. (en Fumet, 1945: 113)²⁰⁹

2.3 Modernismo hispánico

En su ensayo sobre la lírica moderna titulado *Los hijos del limo* de 1974, Octavio Paz sitúa el punto de partida de esta poesía en el Romanticismo inglés y alemán, seguido de

²⁰⁷ Baudelaire percibe en el verbo «alguna cosa *sagrada* que nos priva de hacerlo un juego de azar. Manejar sabiamente una lengua es practicar una especie de hechicería evocadora» (Baudelaire, 1885: 173). En el original: «Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire». Las cursivas son del original y la traducción es nuestra.

²⁰⁸ La etimología de «verso» es traída adecuadamente a colación por varios estudiosos como Cohen (1966: 53), quien afirma que «el verso vuelve siempre hacia sí» («le vers revient toujours sur lui-même») en contraste con la linealidad de la prosa (1966: 95). Esta «ritualidad» del verso la mencionan también Culler (2017: 26) y Ballart, quien lo considera parte de «las primeras manifestaciones poéticas» (2005: 54).

²⁰⁹ En el original: «Le symbolisme nous révèle à la fois la nature des choses immatérielles qui se laissent exprimer par des figures, afin de s'approcher de nous, et la destinée, la raison d'être, le sens intime des choses matérielles qui ornent ce bas monde et tendent à l'homme, qui tend à Dieu. Le symbolisme est donc dans l'ordre universel la place sublime du médiateur». La traducción es nuestra.

un cambio con el Simbolismo en Francia y el Modernismo de Hispanoamérica y su cumbre y muerte a principios del siglo XX con las vanguardias. «Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad», sostiene (Paz, 1974: 10). Una reacción *frente* a los avances científico-técnicos que modelan la sociedad; un afán de ir *hacia* el futuro que proyectan; y, a la vez, en *contra* de algunas de sus consecuencias: la maquinización y el utilitarismo, el alejamiento de lo natural y del hombre mismo, la desmitificación del mundo. Y es que la esencia de esta lírica destaca por su hibridez: quiere tomar del pasado su mirada mágica y unirla con los conocimientos científicos del presente, renovando el arte y con él la visión del mundo cada vez más alejada del misterio²¹⁰. Así, el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo, en palabras del poeta mexicano, se vinculan «en su disputa con el racionalismo moderno» (Paz, 1974: 10). El Modernismo se constituye, además, en respuesta al conjunto de manifestaciones artísticas que se acogen al Naturalismo, descendiente del Realismo, avezado en la descripción pormenorizada y objetiva de situaciones cotidianas determinadas en última instancia por las leyes de lo natural. Una y otra vez ha sido y es vinculado el Modernismo con el Romanticismo²¹¹ debido a su renovación y revolución desde las artes hacia la sociedad, pasando el segundo, antes, por la religión²¹². Sin embargo, hay disparidad entre las opiniones al respecto: algunos académicos observan que el Modernismo nace para contrarrestar los excesos del Romanticismo (por ejemplo, Henríquez Ureña, 1954: 11) y otros, como continuación suya (como Gullón, 1980: 12)²¹³. Nosotros nos inclinamos hacia la última posición, ya que comparten un buen puñado de características, de entre las cuales la más esencial reside en su afán innovador fruto de un cambio de perspectiva respecto al vivir que, como nota Gullón, devuelve a los modernistas a los ideales románticos (Gullón, 1963: 14-15)²¹⁴. Pero mientras que los románticos giraban la cabeza hacia un pasado que creían ideal —el de los medievales por

²¹⁰ Paz observa una temática de doble cabeza en la poesía moderna: «[P]or una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía» (1974: 11).

²¹¹ Jiménez define este movimiento como enfrentamiento entre Renacimiento y Romanticismo por su anhelo de renovación clásica y anticanónica a la vez (1999a: 100).

²¹² Juan Ramón sitúa el origen del Modernismo literario en el cristiano, cuando se quisieron anudar a los dogmas los conocimientos adquiridos mediante la ciencia (Jiménez, 1999a: 15 y 260-261).

²¹³ Este académico sostiene que «el modernismo es prolongación del romanticismo», y que ambos suponen «una toma de conciencia» ante la sociedad y su quehacer artístico. También Chavarrí lo considera así ya en 1902 (1981: 22). De forma parecida toma partido Paz respecto al Modernismo en Hispanoamérica, llamándolo su «verdadero romanticismo» (1974: 110).

²¹⁴ «Pensar que el modernismo eliminó al romanticismo, equivale a desconocer la poesía, el ser mismo de la poesía», escribe este estudioso. Durante el Modernismo, «[e]l romántico alienta en la entraña, mientras la superficie se moderniza».

su visión mágica y el de los primitivos por su cercanía a los misterios mediante el lenguaje—, los modernistas fijan la mirada en el porvenir con el pasado en las espaldas. A pesar de que se suele emparejar el término «modernista» con el rechazo a lo anterior²¹⁵, el que así se denomina se propone, más que ir en contra de lo que le ha antecedido, *modernizarlo*, o sea, extraer de ello lo que aún considere vigente, traerlo al presente y, al mismo tiempo, disponerlo para el futuro. Como indica Juan Ramón, sus poetas se encomiendan la tarea de «revisar la tradición» (Jiménez, 1999a: 260-261; véase Blasco, 1982: 75-77), a la cual Pound, desde el *Modernism* anglosajón, pondrá el lema de «hazlo nuevo» («make it new») (1934).

Al igual que el Romanticismo y el Simbolismo, el Modernismo es visto, a menudo, no como un movimiento, sino como una época o una actitud²¹⁶ en la que se pueden incluir otras manifestaciones artísticas como la poesía simbolista. Esta amplitud reside en la ambigüedad latente en el término mismo que se refleja en su indiscutible vínculo a la modernidad (del latín *modo*, “ahora”; esto es, perteneciente a su tiempo, incluso adelantado a él). Dentro de la literatura y, sobre todo, de la poesía en lengua española, hallamos su origen en el mismo Darío, quien usó la palabra en este sentido por primera vez en el año 1888²¹⁷, pese a dejar de hacerlo cuando alcanzó difusión. A partir de 1893, este concepto ya gozaba de reconocimiento (Henríquez Ureña, 1954: 158 y 163), y tras largo debate fue aceptada por la RAE en 1899 (Díaz-Plaja, 1966: 6)²¹⁸. Con el tiempo y el desagrado de parte de la crítica hacia sus obras artísticas, se le atribuyó a este término un regusto peyorativo y se lo relacionó con los decadentistas (Henríquez Ureña, 1954: 161). Empero, la estrecha relación que guardan las palabras «modernista» y «modernidad» no debe llevarnos a la confusión entre ambos vocablos, como notan Schulman y Picon Garfield (1986: 13) u Onís (1955: 175), pues una característica los hace diferentes en esencia: mientras que la *modernidad* es el ámbito de lo moderno, ya su

²¹⁵ Cuando, en 1895, la RAE empieza a indagar sobre este vocablo, Esteban Oca propone admitirlo y definirlo como «manera de obrar o proceder que se presenta afectadamente como cosa *moderna* y como *superior a todo lo pasado*. Manía por lo moderno, *como si nada antiguo fuese bueno*». Menéndez Pelayo, adhiriéndose al debate, propone: «Afección excesiva a las cosas modernas *con menosprecio de las antiguas*, especialmente en artes y en literatura» (en Sabido y Esteban, 2009: 13). Las cursivas son nuestras. Esta tendencia es aún visible en la primera acepción que ofrece la RAE hoy, seguida de las que se vinculan a las manifestaciones artísticas, que es: «Gusto o atracción por lo moderno y novedoso, con menosprecio de lo anterior» (2021).

²¹⁶ Juan Ramón ve en el Modernismo una toma de postura hacia el mundo, «una tendencia a la expresión total de la vida» (Jiménez, 1999a: 134).

²¹⁷ Aunque ya lo había hecho antes José de Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (1789 [citamos la edición de 1987]), como comentan Sabido y Esteban (2009: 2), todavía no podemos hablar allí de «Modernismo» tal y como es entendido a partir de un siglo más tarde.

²¹⁸ Para un seguimiento detallado del desarrollo de esta palabra véase Henríquez Ureña (1954: 158-172).

consecuencia, el *modernista*, si bien estando normalmente en la modernidad, se dirige hacia ella *conscientemente*. El modernista se sabe habitante de un mundo en estado de cambio del cual se hace partícipe, de una época en crisis a la cual responde. Por esta razón, el Modernismo impregna todos los ámbitos de la sociedad occidental cuando llega: empezando por la religión desde la ciencia, se introduce en el arte para terminar salpicando hasta la visión de la vida de la sociedad. En cuanto al arte, y especialmente en la literatura y la poesía, la flexibilidad del Modernismo permite acomodar bajo su ala tendencias y voces tan dispares como las de Darío, su mayor representante, o Unamuno. Podríamos decir con Schulman y Picon Garfield que, antes que por uno o por distintos estilos²¹⁹, el Modernismo se define «por la búsqueda de una expresión» (1986: 27).

Resulta de suma importancia esclarecer que hablamos aquí de Modernismo *hispanico* porque es exclusivo de los países de habla española. Pese a surgir también en otras culturas movimientos afines (como el *Modernisme* catalán, el *Art Nouveau* francés, el *Jugendstil* alemán o el *Modernism* anglosajón), en la nuestra se despliega con una fuerza y unos rasgos particulares. Su origen enraíza bajo la influencia en Hispanoamérica de los simbolistas franceses²²⁰ y los «poetas regionales», según Juan Ramón, como Rosalía de Castro y sobre todo Bécquer²²¹ (Jiménez, 1999a: 20; 2010: 49). Tras la independencia de sus países, se apuesta por «[t]rabajar por el brillo de la lengua castellana en América» y «la aristocracia intelectual de las repúblicas de la lengua española», afirma Darío en «Nuestros propósitos (la dirección)» el 19 de agosto de 1894, dentro de la *Revista de América* de Buenos Aires (en Gullón, 1980: 47-48)²²². El mismo poeta nicaragüense lleva este movimiento a España a finales del siglo XIX, donde alcanza extensión en 1900 (Henríquez Ureña, 1954: 508 y 511). Allí toparía con la llamada Generación del 98, de la que se empieza a hablar a raíz de cuatro artículos de Azorín aparecidos en el periódico *ABC* y reunidos luego en *Clásicos y modernos* (1913) (Cuvardic García, 2009: 102)²²³. Esta Generación se distinguiría del Modernismo en el

²¹⁹ Esta «pluralidad de acentos» es mencionada también por Caballero (1967: LXIV).

²²⁰ Ya en 1894 escribirá Gómez Carrillo en *El Cronista* que el Modernismo «no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la prosa francesa», alabando así la escritura de Francia (en Henríquez Ureña, 1954: 160).

²²¹ Juan Ramón considera a Bécquer romántico y moderno (no modernista) a un tiempo (1967: 152).

²²² Sabido y Esteban detallan que «el Modernismo supuso la respuesta a una crisis, que en España culminó en el Desastre del 98 y en América constituyó el vértigo de la nada, la imposibilidad de ofrecer modelos propios, la situación de completa dependencia» económica, política, cultural e intelectual de los países europeos y norteamericanos (2009: 26).

²²³ Según Cacho Viu, estos artículos estarían influenciados por otros dos de Ortega y Gasset (*Competencia I y II*, publicados en *El imparcial* el 8 y 9 de febrero de 1913) con tal de apelar a los jóvenes intelectuales para trabajar por España (Cacho Viu, 1985: 9-53). El concepto de «generación» interesó con creces al

hecho de que a sus miembros, los cuales son en exclusivo españoles, los une una profunda preocupación principalmente social respecto a su país tras el Desastre del 98, cuando España pierde los últimos territorios ultramarinos y se replantea la identidad de su pueblo, tocado tras el derrumbamiento definitivo de lo que había sido su imperio²²⁴. Pese al apoyo que recibe por parte de la academia durante la primera mitad del siglo XX²²⁵, la existencia de la Generación del 98 es puesta en duda a partir de la segunda por Juan Ramón en su curso sobre el Modernismo en 1953 (Jiménez, 1999a: 85) y sobre todo por Gullón en 1969 con el ensayo «La invención del 98»²²⁶. El tambaleo de este concepto residiría fundamentalmente en que se trataría de una invención historiográfica a posteriori (Gullón, 1969: 7)²²⁷. Si bien los escritores que a ella se le suelen adscribir reúnen muchas de las características tomadas en cuenta para denominarlos «generación», algunas²²⁸ y sobre todo la que funciona como pieza basal de unión (la crítica a la configuración política y

filósofo español quien, convencido de su importancia, escribe en 1923 que «es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos» (Ortega y Gasset, 1961: 147).

²²⁴ Además de esta, Azorín suma las siguientes características: afán por Castilla y sus paisajes, deseo de recuperación de los poetas antiguos y de las obras de El Greco y Góngora, devoción por Larra, aproximación al entorno social, uso de arcaísmo y, al mismo tiempo, interés por las ideas extranjeras (1959: 186-187).

²²⁵ La difusión de este concepto continúa en la academia a través del curso *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98* impartido por Salinas en 1934 y el libro de Hans Jeschke *Die Generation von 1898 in Spanien* (1934), traducido como *La generación de 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Ambos siguen la metodología expuesta por Julius Petersen en *Die literarischen Generationen (Las generaciones literarias)* de 1930, quien agrupa a los escritores en generaciones según su cercanía (nacidos alrededor de unos años y afectados por una misma situación social y política, coincidiendo en su formación educativa y estableciendo relaciones entre ellos) y labor conjunta para distinguirse frente a la generación anterior con un lenguaje propio (véase Cuvardic García, 2009: 104).

²²⁶ Gutiérrez Girardot despliega la problemática del Modernismo y señala el atajo que la mayor parte de la crítica optó por tomar: «[D]ividir la literatura de lengua española de fin de siglo en “dos espíritus” y [...] declararlos en conflicto» (1983: 12). No obstante, algunos críticos siguen apostando por tal división incluso después de los argumentos de Jiménez y Gullón. Salinas, por ejemplo, afirma que, aunque el Modernismo hispánico y la Generación del 98 «nacieron de una misma actitud: insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, y deseo, más o menos definido, de un cambio que no se sabía muy bien en qué había de consistir», el Modernismo constituiría «una literatura de los sentidos» que va hacia fuera, mientras que la Generación del 98 se movería en el sentido contrario, hacia el interior (1968: 23 y 25-26). Dámaso Alonso, por su parte, considera el Modernismo como una técnica y la Generación del 98, una manera de ver el mundo (1952: 91). Sabido y Esteban, por el contrario, aseveran que algunos escritores fueron a veces modernistas y otras noventayochistas y, en definitiva, todos fueron modernistas «puesto que es una actitud». Según estos estudiosos, se trata más bien de dos «modelos espirituales que responden a la crisis» (2009: 21-22).

²²⁷ Siguen esta postura, entre otros, Blasco, que insiste incluso en que la motivación de ello radica en un afán de politización e ideologización decantadas hacia el ensalzamiento de la nación española (2000: 121-123). También Cuvardic García, para quien es a la vez un término sociológico (2009: 102 y 109).

²²⁸ Por ejemplo, la proximidad en las fechas de nacimiento o la misma procedencia, y por ende una educación y una experiencia social y política similares y a veces entrecruzadas. Entre los rasgos concretos y expuestos por Azorín (véase la nota 219), hallamos tanto en modernistas como noventayochistas un deseo de recuperación de lo antiguo (de poetas y vocablos), así como una curiosidad por el pensamiento extranjero.

social española) son compartidas igualmente por los modernistas (Gullón, 1969: 13-14), con lo que el constructo del 98 quedaría desmontado. Más adecuado sería, quizás, hablar solamente de Modernismo: de un «movimiento jeneral envolvente», como postula Juan Ramón (en Gullón, 2006: 152), en el que poder incluir posiciones y obras de carácter muy distinto e incluso opuesto²²⁹.

Otro problema que bordea el Modernismo hispánico es su periodización. La causa principal de esto yace en la variedad de posiciones al respecto, puesto que los estudiosos y artistas que lo tienen por movimiento lo encasillan en fechas cerradas²³⁰ y los que lo comprenden como actitud o época²³¹ abarcan períodos más extensos, a veces inconcretos e incluso no finalizados todavía en su momento²³². Sin embargo, y dado que aquí lo tratamos principalmente como movimiento, creemos necesario determinar su surgimiento, desarrollo y muerte. Para ello nos suscribimos a las etapas mencionadas por Onís en su conocida *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Si bien el título determina ya toda su extensión, Onís precisa dentro de esta una «[t]ransición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896)», un «[t]riunfo del Modernismo (1886-1905)» y, finalmente, el «Ultramodernismo (1914-1932)» (1961: 257). Resultan relevantes también los apuntes de Sabido y Esteban sobre otros críticos que consideran la obra *Andantes y alegros* (1877) del español Manuel Reina como la primera modernista (en Prat, 1978: X), mientras que en Hispanoamérica es José Martí quien, en 1875, publica textos con cercanía al Simbolismo (en Schulman, 1968a). El movimiento es seguido por Gutiérrez Nájera y luego Silva y Casal hasta llegar a su cumbre con Rubén Darío, «en el que se mezcla el liderazgo carismático y la proyección internacional con la mejor expresión de la hibridez» (Sabido y Esteban, 2009: 4). Estos dos estudiosos dan cuenta, en paralelo a Juan Ramón (Jiménez, 1967: 152), de la

²²⁹ Gicovate apoya esta posición incluyendo en el Modernismo tanto a los noventayochistas como otros movimientos artísticos del mundo hispanohablante (1968: 203).

²³⁰ Por ejemplo, Schulman, que se decanta por los años 1882 a 1932 (1968b: 335); Silva Castro, que sigue la trayectoria de Darío con su libro *Azul* publicado en 1888 y la muerte del poeta en 1916 (1965: 172-179); o Gullón, quien propone de 1890 a 1940 (en Jiménez, 1999a: 17). Manuel Machado, aunque no proporciona fechas en el artículo que citamos, sostiene que «no existe ya» en 1913 (1981: 211).

²³¹ Para Gicovate constituye una actitud y no un movimiento ni una escuela (1968: 203). No lo ven como una escuela Henríquez Ureña (1954: 12), Díaz-Plaja (1965: 407), Schulman y Picon Garfield (1986: 19). Díez-Canedo, en un artículo sobre los comienzos españoles del Modernismo del año 1943, resulta ambiguo al afirmar que «es más que una escuela: es una época», para describirlo en la siguiente oración «[c]omo escuela literaria» (1981: 216).

²³² Onís lo tiene por vigente todavía en 1934 (1934: XV) y Jiménez afirma en sus clases de 1953 que entonces continúa siendo actual, incluso cuando se habla ya de Postmodernismo o Ultramodernismo (1999a: 97). Por aquellos años, además, estaba convencido de que aún quedaban «por delante cincuenta años» de tal movimiento (Jiménez, 2013: 340).

influencia de Bécquer tanto en su poesía como en su poética en España y también en Hispanoamérica (en Esteban, 1992 y Sabido y Esteban, 2009: 3-5). Henríquez Ureña proporciona una división particular, aunque sin determinar fechas: en la primera etapa hay una imposición de «los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis», el juego con los colores y la exaltación de temas y tiempos pasados (1954: 33). En este período y a pesar de la búsqueda de estilo propio, los modernistas se agrupan con el fin de fortalecerse para lograr sus objetivos. Sin embargo, como nota Caballero, el deseo de hacer destacar su voz por encima de las demás lleva a la disolución del grupo y el consecuente trabajo individual (1967: XXXIII). Este cambio constituye la segunda etapa, en la que se acentúa «el lirismo personal» y, en el caso de los americanos, también su sentido de pertenencia originaria (Henríquez Ureña, 1954: 33-34)²³³.

Observamos, como hemos mencionado ya, un conjunto de estilos dentro del Modernismo que llama la atención por su variedad. Tenemos, por un lado, a los que podríamos llamar «modernistas exteriores», más influidos por el Parnasianismo²³⁴, y dentro de los cuales destaca la figura de Rubén Darío. Preocupados por el interés menguante por la belleza en su época dirigida por la ciencia y la tecnología, tratan estos poetas de volver a sacarla a la luz a través de la forma de sus textos²³⁵, haciéndose valer, en palabras de Henríquez Ureña, de «todo lo que hiera los sentidos» (1954: 33): vocablos antiguos y exóticos, figuras retóricas exageradas, alegría y melancolía hiperbolizadas, componentes de la mitología, exaltación de lo exótico y luego nacional (sobre todo del indigenismo en Hispanoamérica) y estrofas clásicas o extranjeras adaptadas —Darío es, entre otras cosas, conocido por su versar en alejandrino, lo cual es típico de la poesía francesa—. «Su esteticismo», sin embargo, «no significa una fuga de la realidad, de la vida, sino al revés el ansia de afirmarla, de eternizarla por medio de la palabra» (Amigo, 1987: 39; véase Gullón en Jiménez, 1999a: 24 y Blasco: 1982). Pues es la impresión que causa una cosa y no tanto esta misma lo que se quiere poner de relieve (Henríquez Ureña,

²³³ No obstante, observamos también un cambio de actitud respecto a la propia nacionalidad en los españoles, como Salvador Rueda quien, tras varios libros publicados en clave modernista, con *Piedras preciosas* (1900) ensalza lo español (Sabido y Esteban, 2009: 12).

²³⁴ Deleite y Piñuela es preciso al exponer en un artículo de 1902 que «no tiene un carácter determinado el modernismo en cuanto a su fondo, ofrece elementos más precisos en la forma, pues el desconocimiento del valor propio de cada arte, que llevó a los parnasianos a convertir la poesía en esclava de la pintura, induce a los simbolistas a identificarla con la música» (1981: 387).

²³⁵ Juan Ramón piensa que el Modernismo es «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 libertad hacia la belleza» (en González Ródenas, 2013: 203).

1954: 29)²³⁶ —un *subjetivismo* heredado del Simbolismo y sobre todo del Romanticismo con el que desafiar el conocimiento objetivo de la ciencia. Toma la voz de nuevo la experiencia, pero la que se obtiene, ahora, no tanto desde el alma, sino desde el cuerpo. Así, los modernistas externos se alían otra vez con la ciencia a través de su entendimiento aprendido por experimento fisiológico y, a la par, van en dirección contraria a la religión intentando abolir la moral y sus conceptos del bien y el mal (Millares, 1998: 19-20). Con todo ello crean un mundo ajeno al suyo, poblado normalmente por seres extraordinarios, visto por gran parte de la crítica como rechazo a la cotidianidad que circundaba su época²³⁷, aunque también como «*única realidad*» posible para ellos en tanto que poetas; un espacio en el que no faltan sus ideales, los cuales no tienen cabida en su tiempo²³⁸. No obstante, su poetizar se topa con el desagrado de numerosos críticos e incluso de algunos de sus miembros; como Juan Ramón, que se arrepentirá luego de haber seguido las directrices de este Modernismo.

Por otro lado, encontramos el «Modernismo interno»²³⁹, cuyo representante más importante es Miguel de Unamuno, a quien Juan Ramón considera «el primer modernista español» (en Gullón, 2008: 40). Tanto él como el nicaragüense parten de Bécquer (Jiménez, 1967: 152) y contribuyen a la renovación de la lírica de habla hispana (Jiménez en Gullón, 2008: 45)²⁴⁰. Pese a que la influencia de Darío en los poetas que siguieron es especialmente notoria (véase Jiménez, 2013: 202), el moguereno atribuye más relevancia al poeta y filósofo español «por lo teológico de su modernismo» (en Gullón, 2008: 91), por el reencuentro con la mística en la que Juan Ramón halla el «eterno simbolismo», «la forma de liberar lo espiritual del código de la razón» que lo llevará a superar el Modernismo (Blasco, 1982: 121). En palabras de Unamuno distanciándose del movimiento modernista y en las que se reflejará luego Jiménez, «[e]s dentro y no fuera

²³⁶ Podemos hallar los orígenes de la preferencia por la «“sensación” a la cosa», siguiendo el hilo de Segovia, en el Romanticismo, cuando germinó la duda hacia «la realidad objetiva del mundo» (1957: 357-358).

²³⁷ Schulman y Picon Garfield, sin embargo, detallan que, más que de una negación a la realidad, se trata de «un modo de rectificarla» (1986: 19).

²³⁸ Schulman apunta que «[p]ara los modernistas, el venero exótico representaba una manera de concretizar los anhelos estéticos e ideales, vedados por la realidad cotidiana. En ésta faltaban los objetos bellos y nobles de la vida, los cuales el artista necesitaba crear o nombrar, no porque deseara en el fondo evadirse de la realidad, sino porque la realidad soñada era la única valedera en términos de una concepción empírea de la existencia. Por lo tanto, su ideal, quimérico para el no iniciado, para el modernista asumía visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad» (Schulman, 1996: 254).

²³⁹ Blasco apela a una «intencionalidad metafísica» en el Modernismo que nosotros situamos en este tipo (1982: 73).

²⁴⁰ El moguereno afirma que la poesía española de su época comienza con Darío y Unamuno: el primero dando muestras de la «creciente preocupación estilística» de estas letras y el segundo, de la «metafísica “conciente”» (Jiménez, 1990: 421).

donde hemos de buscar al hombre». «Eternismo y no modernismo» es su lema (Unamuno, 1945: 1167).

Tanto desde fuera como desde dentro, el Modernismo se acerca también al misterio (véase Gullón, 1963: 53), pero no ya con los límites del lenguaje con que topa el Romanticismo ni la vaguedad del Simbolismo con sus imágenes, sino, principalmente, a través de lo externo de las cosas y las palabras²⁴¹. Justo este enfoque provoca en parte de la crítica y de la sociedad un descontento que los mantiene a un margen de la última. Con el auge de la ciencia y la tecnología, que traen consigo el utilitarismo creciente reflejado en el comportamiento del hombre con el mundo, con los demás hombres y seres y consigo mismo, el arte y especialmente la poesía quedan desprovistos de toda posición de privilegio y el artista y el poeta se repiensen a ellos mismos y su papel dentro de la sociedad. Ambos «se siente[n] desclasado[s], fuera de contexto de sus contemporáneos» —ejemplo de ello lo da el homenaje de Darío a sus autores admirados en *Los raros* (con primera versión de 1896 y segunda de 1905 [citamos la edición de 2020]) que bien resuena al de Verlaine y *Les Poètes maudits* (1884, con versión ampliada en 1888 [véase 1982])— (Sabido y Esteban, 2009: 270). Por ello, intentan ensalzar su labor o, quizás, hacer ver su *utilidad* a los demás. Martí, por ejemplo, expone «la poesía como el acto social por excelencia, por el que la humanidad logra el estado más cercano a la perfección» (1975: 349)²⁴². De este modo, podríamos decir del lírico modernista que se ve a sí mismo ya no tanto como profeta o sacerdote, como hacían los románticos y los simbolistas respectivamente, sino como *redentor* (véase Cardwell, 1991: 89)²⁴³, como salvador, tras haberlo perdonado de su error, del hombre inmiscuido en la sociedad moderna regida casi enteramente por las leyes de la ciencia y la tecnología.

²⁴¹ Estamos de acuerdo con Areta Marigó cuando nota que la esencia trágica del poeta romántico se debe a su anhelo insatisfecho de hallar lo inefable en su interior, hecho que lo conduce «a considerarse a sí mismo como un ser desconocido, inquietante y lejano», mientras que el modernista sustituye «la infinitud del interior» con su aferramiento a «un exterior cosificado» (1998: 10).

²⁴² Parejamente escribe Manuel Machado en 1913 «que una de las cosas más importantes, útiles y positivas de nuestro pequeño mundo es la Poesía» (1981: 203).

²⁴³ El estudioso asevera que el poeta, asimismo, era visto por los modernistas como «un nuevo Cristo», «un científico que descubre la infraestructura escondida y analiza las fuerzas latentes del evolucionismo», «un político, ya que puede efectuar un cambio hondo en la sociedad», «un médico que diagnostica los males y la degeneración de la sociedad» e incluso un «semiloco» (Cardwell, 1991: 91 y 99).

2.4 Corolario

El acercamiento al Romanticismo, al Simbolismo y al Modernismo desde el misterio en este capítulo nos lleva a la conclusión esencial de que las tres manifestaciones artísticas guardan muchas coincidencias entre sí. La primera de ellas radica en la discusión en la academia sobre si se trata de movimientos, actitudes o épocas. Nosotros nos hemos decantado aquí por la primera posibilidad, ya que hemos hecho una exposición de sus características teniendo en cuenta, sobre todo, que se enmarcan en contextos más bien determinables en cuanto a su periodización y localización. Cuando alguno de sus rasgos trasciende estas demarcaciones, los hemos tenido en cuenta también como actitudes o épocas; es decir, como posiciones reflejadas en las obras respecto al arte y/o a la vida o como espacio temporal que accede, además del arte, a otros ámbitos (por ejemplo, la crítica o la filosofía). Los consideramos movimientos, asimismo, por configurarse como respuesta contra el movimiento anterior; más concretamente, contra el Neoclasicismo, el Realismo y el Naturalismo, los cuales abogan por una aproximación objetivista a las cosas y al hombre en claro seguimiento al racionalismo y auge de la ciencia a partir de los siglos XVII y XVIII. Contra la masificación y la maquinización del ser humano a través de las grandes urbes e industrias, los tres movimientos se rebelan ensalzando al individuo — particularmente al artista, y aún más al poeta— y su concepción *subjetiva* del mundo.

Aunque de formas distintas, tanto el Romanticismo, el Simbolismo como el Modernismo *vuelven* a poner sobre la mesa las preguntas esenciales que se hace el hombre respecto a sí y al mundo, y las tratan no desde el pensamiento científicista que se abstrae de ellas, visible en los movimientos opuestos, sino desde el *sentimiento poético* que vincula al individuo como tal a ellas y encuentra allí la *belleza* de lo vivo. Por ello, tienden a ensalzar el pasado, y especialmente el más alejado: los principios de la humanidad, en los cuales surgen tanto la poesía como el lenguaje y el hombre estaría más cerca de lo misterioso y lo divino. Pues su mundo «encantado» ofrecería una visión distinta de él a los poetas, que observan el arte y la poesía como algo religioso y a sí mismos como los que la profesan y difunden, los que se vinculan con lo extraterrenal y nuestro plano. En las relaciones entre estos dos niveles reside el *misterio*, lo que el hombre, aun con su ciencia y tecnología, no ha podido resolver —como la pregunta por la muerte—. Estos vínculos son apreciados por el artista y especialmente por el poeta²⁴⁴, y les da forma en

²⁴⁴ Paz desarrolla un pensamiento cercano al nuestro: «En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII,

su arte o poesía de «lo misterioso» a través del *lenguaje poético*, que une el logos racional y el canto a la belleza, y de la *música*, la cual se acerca al sentimiento abstractamente y otorga a sus versos proporción y un sentido de repetición y ritualidad. Sabido y Esteban, citando a Salvador (1986: 23 y ss.), escriben con acierto sobre el artista modernista, aunque puede perfectamente aplicarse al romántico y al simbolista, que «es vehículo de lo que está oculto, descubridor y re-presentador de una “armonía de caprichos”, como un profeta o *médium*. Y lo que capta con su peculiar *forma* (un poema, una pieza musical) no es otra cosa que “*el ritmo inefable de la naturaleza*”» (2009: 42)²⁴⁵.

atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo» (Paz, 1974: 9).

²⁴⁵ Las cursivas son del original.

Capítulo 3: Las reflexiones teóricas de Juan Ramón Jiménez sobre el misterio

Yo no sé de cosas más reales que estas que parecen misterio, y que nos estremecen con el escalofrío de lo sobrenatural. Todas las grandes realidades, misterios son: misterio el morir, misterio el nacer, misterio el alma, la realidad más real de nuestra vida.

ANÓNIMO, en *Helios*, vol. III, núm. 12, marzo de 1904, p. 322.

En Javier BLASCO: *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, p. 227.

Para la comprensión de la poesía y la poética juanramonianas y, en nuestro caso, del misterio en ellas, es necesario acudir a los textos teóricos del poeta. Reiteradamente aparece la cuestión del misterio no solamente en la obra poética de Jiménez, como veremos en el capítulo siguiente, sino también en la teórica²⁴⁶. En ella, el misterio teje cuidadosamente un velo sobre lo desconocido, mostrándolo a medias. Aparece fundamentalmente en dos espacios: en el mundo, a través de lo vivo o lo muerto que permanece en él; y en la poesía, que canta el secreto sin jamás descubrirlo del todo. Este capítulo pretende desenmarañar el concepto del misterio partiendo de la teoría juanramoniana. Para ello, observaremos primeramente cómo lo trata concibiéndolo dentro del mundo y, luego, como condición intrínseca de la poesía. A continuación, pasaremos a investigar lo que llamamos «realidades intermedias» por hallarse entre la visible y la invisible: la muerte y el sueño, por un lado; y, por el otro, la Obra y el yo poético.

3.1 Realidad visible y realidad invisible

3.1.1 El misterio de y en el mundo

Escribe Cernuda «que el deseo es una pregunta / cuya respuesta no existe» (1964: 71). Aquí, paralelamente, sostenemos nosotros que *el misterio es una pregunta cuya respuesta solo intuimos*. Es una comunicación incompleta de lo que no conocemos, como la muerte. Y resulta incompleta no por su deficiencia comunicativa, sino por su intención, quizás,

²⁴⁶ «Toda la obra de Juan Ramón revela una profunda insatisfacción respecto a la “verdad” de la realidad visible de las cosas y su poética da cuenta de ello», sostiene Blasco (1982: 228).

de mostrarnos solamente una parte suya o por nuestra incompreensión ante él. La esencia del misterio radica en su tensión entre querer ser visto y esconderse para no ser nunca observado enteramente, ya que, si lo hiciera, dejaría de ser misterio para pasar a ser algo sabido. Así, escapa también a la razón que, al intentar resolverlo a partir de lo cognoscible, se topa con los muros de lo inefable, de aquello que el logos falla en entender y, por consecuencia, en hacer entender mediante la palabra.

El plano originario del misterio, de lo desconocido, es designado por Juan Ramón como la «realidad invisible»²⁴⁷, la cual da título a uno de sus poemarios póstumos (1999 [véase 1999c]). Resuenan en este concepto ecos románticos, simbolistas y fantásticos, pero al desmenuzarlo hallamos diferencias notables entre ellos. Hemos detallado en el segundo capítulo que los románticos, retomando el hilo del neoplatonismo, conciben un plano al que llaman «universo» y que es, literalmente, uno solo, lo que lo rodea todo y, en esencia, el origen y el fin de las cosas todas. Por ende, más que en el exterior de ellas, lo sitúan en su *interior*, conformando, a través de las de todos, el «alma del mundo», igual y común a todos e inmortal. En el mismo capítulo hemos observado que los simbolistas reanudan esta idea, pero apartando la cuestión del principio y final de todo para poner de relieve su naturaleza desconocida para nosotros y *verdadera*; el corazón de las cosas, al que no llegamos. Sería el *detrás* de las cosas que no podemos atisbar y que el artista trata de descifrar mediante su símbolo, como una «segunda realidad» solo alcanzable parcialmente. Anteriormente, en el primer capítulo, hemos descrito también la «transrealidad» de la que bebe lo fantástico, cuyas leyes rigen los fenómenos extraordinarios que tienen lugar en esta especie narrativa. Este plano se encuentra *fuera* del nuestro y paralelo a él y se muestra cuando embiste con violencia contra la realidad intratextual —que espejea la extratextual— para luego desaparecer, como un rayo, sin que nos podamos acercar nosotros. En Juan Ramón, en cambio, la «realidad invisible» no

²⁴⁷ Bo menciona una «segunda realidad» (1943: 20) y Gullón, un «ultra mundo» emparejado con el de la muerte, «el trasmundo [que] es “otro” mundo» (1960: 181). Cole habla de una «realidad escondida» («hidden reality») (1967: 10) en consonancia con la «realidad oculta» a la que apela Predmore, que parecería «parte de un mundo trascendente» (1975: 101). Fruto de «la extrañeza» que atisbamos en nuestra cotidianeidad («el trastrueque, la deshora, el fundamental desquicie de la vida») es «el entremundo hecho de mitades que no se corresponden», observa Vitier (1980: 64). Gómez Redondo se refiere a ella como «tras-realidad». La poesía, por su parte, y su creación constituirían «la verdadera realidad» a la que puede aspirar el poeta (Gómez Redondo, 1996: 31, 65, 81 y 107). Vinculándola a la subconsciencia, Gómez Trueba habla de «una ultrarrealidad inasequible» en el desvelo (2003: 398). Véase también al respecto Gómez Bedate (1981).

está en otro plano: está *en* la visible²⁴⁸, es más, *es* la realidad misma²⁴⁹, pero nuestro ojo físico no es capaz de apreciarla; solamente el del alma puede entreverla. De su contacto fugaz y frágil surge el misterio, apelando al observador a seguir siéndolo.

A pesar de ser perceptible a medias tan solo por el alma, pero justamente porque escapa a la razón y porque se encuentra en nuestro plano, la «realidad invisible» se manifiesta *haciéndose visible*, esto es, mostrándose de forma sensorial ante nosotros²⁵⁰. En el cuerpo desnudo o vestido de la mujer la encontrará Juan Ramón, en el muerto, en «las mujeres muertas» o en «los niños dormidos» (Jiménez, 2002: 179), en «lo natural sucesivo» (en González Ródenas, 2013: 407), en la flor como la dalia, en «los valles, el día nublado, la casa agradable» (Jiménez, 1990: 557)²⁵¹, «incluso en los estercoleros» (Jiménez, 1961a: 95). No en lo «preternatural» o «transnatural» de lo fantástico, ni tampoco «sali[éndose] de las capas propias de la vida del hombre» (Jiménez, 1990: 557); no en lo *extraordinario*, sino en lo ordinario de la vida. Y, si bien se deja captar por todos los sentidos, el más sensible al misterio es el de la vista. Recordemos que, desde los griegos, la mirada se asocia a la recepción de conocimiento, comparación esparcida en la continuidad de la filosofía que, a su vez, salpica todos los ámbitos de la sociedad occidental. Falta de explicación racional, esta aprehensión del misterio pasa a ser un «conocimiento irracional» (el cual nos remite también al «conocimiento de connaturalidad» de R. Maritain [1938: 46]) por estar más vinculada al sentimiento que al pensamiento, por obtenerse no por abstracción lógica, sino por la experiencia propia que lleva a una comprensión universal.

El misterio, en tanto que tal, rebosa de fuerza de *atracción*. Al igual que en el deseo, quien lo observa se siente cautivado por él, por descubrir lo que oculta bajo su velo de secretos. Pues «[l]o que ignora[mos nos] da, como lo material, hambre y sed» (Jiménez, 1967: 339; 1990: 396). Por este motivo pone a menudo en sus escritos teóricos

²⁴⁸ Blasco la tiene por el lugar donde el poeta se halla sin poder rechazarla (1982: 235). Véase Amigo (1987: 42).

²⁴⁹ Por eso es «el universo “uno”, visible e invisible» (Jiménez, 1967: 332; 1990: 390) y en él, «nuestro único mundo, [...] hemos de realizarlo todo» (Jiménez, 1967: 95; 1990: 552).

²⁵⁰ El de Moguer ve, de manera parecida, que lo infinito se manifiesta en lo material a través de «la esencia, la luz, la sombra, la voluptuosidad, etc., más inmensos que todo lo material» (Jiménez, 1990: 123) e, incluso, que «[l]a sombra de los seres y las cosas tiene muchas veces más realidad, realidad superior que las cosas y los seres mismos» (Jiménez, 1967: 338; 1990: 395). Blasco afirma que en su poética «*lo absoluto* [...] se revela parcialmente en las cosas visibles, concretas; pero permanece oculto como unidad, como totalidad» (1982: 237). La cursiva es del original.

²⁵¹ Cree él también que los días azules son «más divinos», pero no los prefiere porque en ellos «se transparenta demasiado el infinito y [...] vemos demasiado todo lo que no podemos cojer» (Jiménez, 1990: 669).

el misterio de la mano con el *encanto*²⁵² (del latín *incantare*, “cantar un hechizo” e *in*, “contra o para alguien”). Hoy conservamos tal acepción para referirnos a un agente que trastorna, con poderes mágicos o como si los tuviera, a algo o a alguien, en este caso para infundirle atracción hacia un ser o una cosa. Y este encanto despliega sus atributos trayendo a colación la estrecha relación con lo visual por parte del misterio, a través del placer estético de la *belleza*. «[L]a belleza misteriosa» habita en todo lo que nos es parcialmente desconocido, lo que nos incluye a nosotros mismos, sobre todo respecto a los demás (Jiménez, 1967: 325; 1990: 378). Todos, también «el más vulgar de nosotros en la más corriente de las vidas» somos «secretos permanentes del infinito misterio» (Jiménez, 1967: 335; 1990: 392), pues incluso a nosotros mismos, como apuntaban los románticos, no nos llegamos a conocer nunca enteramente²⁵³. Y aunque todos nos percatemos de ello, solo algunos lo atesoran. «Hay dos clases de hombres y mujeres: los que necesitan guardar su secreto y los que no necesitan guardarlo», asevera Juan Ramón. «Estos viven de su misterio, aquellos contra su misterio» (Jiménez, 1990: 490).

Dar la espalda al misterio constituye, más que un rechazo al deseo que genera, una respuesta en forma de huida ante el *miedo* que también despierta. Como venimos diciendo, las preguntas que plantea este tocan al hombre en su misma esencia; así se refleja en el mayor de los secretos, que es la muerte. Ningún hombre, justamente por ser mortal, puede escapar de ella o de los demás misterios por mucho que trate de refugiarse en dis-tracciones o la misma cotidianidad. Pues prefieren estos entrometerse en el pensamiento de uno cuando no está ocupado o cuando algo se lo recuerda, por ejemplo, un poema (véase Pfeiffer, 1954: 69). Este hecho lo describe con acierto Juan Ramón en las siguientes líneas, en las que podemos asemejar las criaturas con los hombres: «Las criaturas, por miedo al trueno sordo del negro infinito silencioso, se llaman con ruido y se congregan. De vez en cuando, una criatura amiga de la soledad peligrosa, oasis del silencio sin fin, se pone de parte del misterio, contra las criaturas» (Jiménez, 1990: 194). Igual que en la alegoría de la caverna de Platón, el hombre que va hacia el conocimiento —del logos en el filósofo, de lo «irracional» en el moguereno— es apartado por los otros, quizás por creerlo loco o por darse cuenta de que lo que sabe puede hacer tambalear los

²⁵² Menciona, por ejemplo, que «el encanto y el misterio pueden ser de mil maneras y estar en todos los lugares» (Jiménez, 1961a: 94-95), o se refiere a «un encanto de misterio» (Jiménez, 2002: 179). También lo vincula a la poesía y al poeta, como enseguida veremos.

²⁵³ Por este motivo, Juan Ramón dedicó toda su obra a conocerse. De este modo afirma que «[p]oetizar es llegar, *venir a ser yo* cada día en una *nueva visión y nueva expresión* de mí mismo y del mundo que yo veo, mi mundo» (Jiménez, 1961a: 126). Las cursivas son del original.

principios según los cuales se movía. Como el místico, el que se acerca al misterio suele sentir un deseo o, quizás, una necesidad de contar su vivencia. Sin embargo, «expresarlo con inteligencia» requiere una maestría propia «del verdadero hombre» (Jiménez, 1990: 365), como la del poeta, tal y como trataremos en el apartado 2.2. Aunque haya quien se empeñe en averiguarlo, jamás un hombre logrará hacerlo, pues descubrir el secreto implicaría que cese de serlo. Si alguna vez esto ocurre, advierte el poeta de Moguer, «[m]orirá el que descubra el misterio y morirá el descubrimiento del misterio, el misterio descubierto» (Jiménez, 1967: 359; 1990: 412 y 495).

3.1.2 El misterio en y de la poesía

Si el misterio es inefable, pero el que se le acerca siente una necesidad imperiosa de decirlo, puede ir a la poesía, «hablar májico» o «voz de lo inefable» (Jiménez, 1990: 710 y 466)²⁵⁴, para hacerlo (véase Gómez Redondo, 1996: 65). Así la considera Juan Ramón: «expresión del encanto y del misterio del mundo» (Jiménez, 2013: 406)²⁵⁵. Ella, con su lenguaje poético —más cercano al originario y a su primer sentido en contraposición con el cotidiano y maleado por el uso— y su ritmo musical —propicio para la abstracción y el moldeamiento de la entonación anímica—, permite traducir su experiencia al entendimiento. Escribimos «traducir» porque en tal proceso queda siempre algo perdido, algo de lo cual la lengua en la que se vierte carece; en este caso, algo que solamente el idioma del misterio dice y no puede hacer ni siquiera el poético. Clave para transmitirlo en la lírica resulta, en consonancia con el Simbolismo, la *sugerencia*: más que «aclamar el secreto, [...] hacerlo evidente», se trata de dar constancia de su ser, porque «[p]oesía es lo casi dicho» (Jiménez, 1990: 380)²⁵⁶.

²⁵⁴ Son precisas las palabras de Blasco: «La poesía devuelve las cosas a su misterio y las convierte en signos de un mensaje secreto —lo absoluto— que anhela expresarse» (1982: 238).

²⁵⁵ Véase Jiménez: «Entiendo la poesía como el secreto eternamente indescifrable» (1967: 295; 1990: 459). De modo parecido habla también de «el encanto, el misterio y la intensidad, los tres sustantivos que [él] le pid[e] siempre a la poesía», y de «[l]a instantánea comunicatividad de su secreto profundo» que define «la gran poesía» (en Gullón, 2006: 160; Jiménez, 1998: 6). Alfonso Segura, haciéndose eco de Francisco Ynduráin, sostiene que, para Juan Ramón, la poesía es «como un misterio que está siempre esperando ser desvelado» (1996: 12). Blasco considera que «[l]a poesía tiene la misión de edificar esa “leyenda” que venga a ocupar el vacío semántico del misterio» (1982: 432), es decir, de lo inefable. El mismo mogaureño declara que «[p]ara encontrar el secreto del mundo» debemos «empe[zar] por encontrar una palabra que sustituya provisionalmente al secreto» (1998: 11).

²⁵⁶ Véase Jiménez: «Poesía es lo casi dicho» (1990: 580).

El que entrevé el misterio y lo canta o, como dice Jiménez, lo «clarivé», el que sueña, piensa, expresa y *crea* la «realidad invisible»²⁵⁷ es el poeta²⁵⁸ (recordemos que *ποιητής* significa “hacedor”) (1967: 95; 1990: 550-552; véase Amigo, 1987: 26). Es «un adivino, un clarividente» (*vates* en latín) porque ve clara o parcialmente la oscuridad de lo desconocido, e incluso «[s]e mueve dentro del misterio y el encanto» y puede o, más bien, «*tiene que* descifrar el mundo cantándolo» (Jiménez, 1990: 373; 1999a: 90-91)²⁵⁹. Y lo ve, lo comprende y lo canta intuitivamente, sin olvidar luego la depuración que debe realizar el intelecto; mas sin ahogar el instinto ni dejarse llevar por él, sino con consciencia y responsabilidad, con el «instinto cultivado» (Jiménez, 1990: 371)²⁶⁰. Por este motivo, «[e]n la gran poesía la oscuridad se aclara por encanto, no por reflexión» (Jiménez, 1990: 452). El moguereno encapsula la idea de la intuición poética en su concepto de «éxtasis dinámico», que resume acuradamente en estas líneas:

Será, pues, la poesía una íntima, profunda (honda y alta) fusión, en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer. Será, al mismo tiempo, una pérdida y una ganancia nuestras imponderables. Y como este fenómeno entrañable, que pone en movimiento nuestro ser, es fatalmente rítmico, como todo el entusiasmo, la poesía espresada para nosotros mismos y para los demás será fatalmente rítmica, musical más que pictórica, puesto que en la música y la danza, éxtasis dinámico, los ojos no ven lo exterior sino que se ensimisman. [...] Como la conciencia no obra en tal estado de éxtasis dinámico total, en tal presencia ausente, la poesía es necesariamente intuitiva, y por lo tanto elemental,

²⁵⁷ Según Blasco, para el andaluz la poesía media entre la realidad visible y la invisible expandiendo o, más bien, intensificando la primera gracias al descubrimiento de la segunda y crea *otra* realidad, la «mágica» (1982: 232-238). Para este último término se basa en las palabras del mismo lírico, el cual afirma que la poesía «es progreso del hombre, puesto que es “realidad mágica”, la máxima conseguible en hombre y poesía» (Jiménez, 1967: 212). Según Alfonso Segura, el plano poético creado constituye «la realidad superior, [...] *lo absoluto*». Poetizar, además, «supone la *intuición* de una realidad hasta entonces desconocida, que se *expresa* o manifiesta en el interior del poeta» (1992: 638 y 646; 1996: 17 y 27). Las cursivas son del original. Para Celma Valero, la poesía es «un algo ideal», «misterio» y «fondo trascendente de la realidad» que «no puede ser captada por vía racional, sino intuitiva», lo cual implica «todos los sentidos, en una fusión perfecta» (1991: 380).

²⁵⁸ Unamuno, referido por Juan Ramón, expone las dos características basales del poeta que hemos observado aquí: es «creador y contemplativo» (en Jiménez, 1967: 32; 1990: 91). Según Jiménez, solamente él es capaz de tratar de expresar el misterio: «Lo absoluto puede espresarse por alusiones, por símbolos, por clarividencias, y sólo un poeta sorprendente puede intentar su espresión» (1990: 690).

²⁵⁹ La cursiva es nuestra. Según Gullón, el don del poeta radica en su «imaginación visionaria capaz de dar forma a sentimientos que el hombre corriente deja perder, no por falta de experimentarlos sino por carecer de los instrumentos adecuados para descubrir su sentido profundo y convertir la materia en poesía» (1960: 180). Para de Albornoz, la inspiración poética llega como un «“ritmo interior”» y está necesariamente vinculada al misterio (1972: 14).

²⁶⁰ El moguereno afirma: «Aunque el poeta sea un medio tiene que responder de su mediación» (1967: 167). Y también: «El hombre despierto debe responder hasta del hombre dormido. Y el poeta verdadero debe responder “siempre”, con su mitad conciente, de lo que escriba su mitad subconciente oscuro o claro, absurdo o lógico, natural o extravagante» (Jiménez, 1967: 66; 1990: 403). El andaluz opina, asimismo, que la expresión «debe ser perfecta, justa, sana y natural al mismo tiempo». Por ello, la forma debe parecer «natural, pero [...], al analizarla, descubr[ir] un cultivo extraordinario» (Jiménez, 1990: 81).

sencilla, que es uno solo el objeto y el sujeto de su creación y su contemplación, y ellos no piden adorno innecesario. (Jiménez, 1961a: 37)²⁶¹

Aludiendo a Platón e influenciado por el Romanticismo y el Simbolismo, Juan Ramón considera la poesía alada, graciosa y divina, entendiendo este último adjetivo en el sentido de «originario» (Jiménez, 2013: 406). Pues, dado que nace con el lenguaje, esto es, con la razón del hombre y por ende con él mismo, «la poesía es anterior a todo» (Jiménez, 2013: 409). Incluso «[c]onocidos la verdad y dios, quedaría siempre inédita la poesía» (Jiménez, 1990: 587). Como canta San Juan de la Cruz en su conocido poema «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe», nada la precede ni procede (2015: 278)²⁶². Retomar el pensamiento platónico significa comprender al poeta como poseído por un dios —*ἔνθεοι*, según el filósofo en *Ἴων (Ion)* 533e (1903c y 1985: 256)—, que lo convierte en intermediario entre lo divino y los hombres, porque «[c]oncretar lo absoluto abstracto es poder principal del verdadero poeta» (Jiménez, 1967: 195; 1990: 505)²⁶³. Juan Ramón, sin embargo, «no cre[e] que el poeta necesite de ningún dios; puede ser un medio, ya que el Dios hombre es en verdad un medio absoluto que el hombre ha inventado o confirmado para poder comunicarse y entenderse con lo absoluto» (Jiménez, 1961a: 38; véase Amigo, 1987: 190). Estas palabras se encuentran en «Poesía y literatura» de *El trabajo gustoso* (1961a), donde Jiménez expone las diferencias entre ambas. Pues, mientras que la literatura copia la cotidianidad en forma de anécdota para llegar a lo universal, la poesía (leída aquí como lírica) prescinde del primer paso para ir a la cosa misma²⁶⁴. Y es que lo actual solo pone «a las cosas sus máscaras momentáneas» que, según Juan Ramón, debemos quitar para poder observar «sus ocultas facciones eternas»

²⁶¹ Juan Ramón otorga trascendencia a la inspiración, ya que «el hombre se sobrepasa a sí mismo; y esto significa que *puede sobrepasarse*» (Jiménez, 1967: 260; 1990: 152). Blasco apunta con acierto que «la poesía es una experiencia “mística sin Dios necesario”: un anhelo de poblar y dar sentido, con su intuición y a través de lo finito, a lo infinito». A diferencia del místico, para el cual «lo invisible tiene una realidad entitativa sobrenatural que él recrea o transcribe, el poeta ha de dar entidad natural y, por tanto, *crear* (nombrar) lo invisible» (Blasco, 1982: 112). Todas las cursivas son de los originales.

²⁶² Canta el místico: «El corriente que de estas dos procede, / sé que ninguna de ellas le precede, / aunque es de noche».

²⁶³ «Escribir poesía», afirma Gómez Redondo retomando el hilo metafísico de la lírica y especialmente la juanramoniana, «supone ir más allá de lo aparential, penetrar en la esencia más profunda de los objetos que intentan transmutarse en materia poética» (1996: 28). Cole cree que la labor del lírico no radica en *describir* lo *presente*, sino en *aludir* los objetos *ausentes* y hacer sentir su presencia» (1967: 143). En el original: «[T]he poet's task is not to *describe* what is already *present* before our eyes, but to *allude* to *absent* objects and to make the presence of these felt other than by naming them properly». La traducción y la cursiva son nuestras. Esto espeja la concepción de la poesía según Amigo, la cual es «presencia expresiva» (1987: 25)

²⁶⁴ El siguiente aforismo juanramoniano muestra ese deseo y la dificultad de llevarlo a cabo: «Yo quiero parar, clavar los ojos en las cosas, verlas a ellas; pero las traspaso sin querer, son sólo un cristal para mí, les veo lo de detrás ¡ay! a través de ellas» (Jiménez, 1990: 86). El principio de esta frase se encuentra también en otro aforismo (Jiménez, 1990: 283).

(Jiménez, 1990: 260). Esto lo logra la poesía, que «ha sido, es y seguirá siendo siempre la misma y lo mismo» (en González Ródenas, 2013: 407) porque «es universal, ha de ser universal» (en Guerrero Ruiz, 1961: 31). Y a ella debe dirigirse, sin rodeos, el poeta, que «no puede ser abstracto ni circunstancial. Sólo misterioso y encantador» (Jiménez, 1990: 705). Este, en concordancia con lo expuesto en el primer capítulo, no se convierte en poeta por elección propia; es la poesía, según Jiménez, quien escoge al poeta (1961: 38)²⁶⁵.

Tratar el misterio y la poesía supone preguntarse por su verdad. Por un lado, averiguar si los acercamientos del hombre al misterio son ciertos o no, si lo que de él entrevé se adhiere a la verdad, escapa a nuestras posibilidades. Pues se llega a observar lo secreto, por lo general, cuando la consciencia queda trascendida, así como sucede en el éxtasis²⁶⁶ místico. Al volver a ella, como tras el extasiarse, no se puede comprender lo vivido, ya que rebasa nuestra razón. De ahí que «cada poeta místico», dice Juan Ramón, «ha[ya] espresado su dios», su experiencia misteriosa, «de modo diferente. Esto quiere decir que ninguna es la verdad absoluta» (Jiménez, 1990: 747). Por otro lado y de acuerdo con lo ya expuesto en el capítulo uno, nos posicionamos a favor de la certeza de la esencia de la lírica, de lo que el fondo está diciendo, mientras que las figuras retóricas e incluso las historias que pueda cantar mostrando esa esencia quedan fuera tanto de la verdad como de la mentira, dado que la poesía trata de «belleza de símbolos, no verdad» (Jiménez, 1990: 747)²⁶⁷. Sería absurdo analizar las metáforas a través de la lógica, pues dejarían de serlo para convertirse en balbuceos sin sentido. «La gran poesía “difícil”», nota Jiménez, «comunica por soplo, imán, majia, fatalismo, como fue creada, y no por análisis metódico, su secreto profundo» (1990: 392). Pfeiffer apunta, tal y como hemos visto también en el primer capítulo, hacia una «verdad interior» («innere Wahrheit») de la lírica (1954: 33), a la que podríamos llamar también «verdad lírica» (Jiménez, 1967: 161; véase Guerrero Ruiz, 1961: 40), ligada a la «entonación» anímica («Stimmung» según Staiger [1961: 24 y ss.]), a la afectación del alma del yo poético que, para nosotros y Juan Ramón, resulta

²⁶⁵ «No se llega a ella nunca si su reino no se pone en contacto con nosotros», prosigue el moguereno, «si ella no viene a nosotros, si no la merecemos con nuestra inquietud y nuestro entusiasmo». Jiménez se refiere al verdadero poeta, al poeta puro, que, según él, es el fatal (véase 1967: 202; 1990: 379 y 500).

²⁶⁶ Pujante Sánchez cree que la realidad invisible «no es participable» y que solamente se puede conocer a través del éxtasis. Por ello, la poesía sería su «más exacta interpretación», y el poeta, capaz de aprehenderla, «es un privilegiado» (1990: 275 y 274).

²⁶⁷ Esto lleva al poeta moguereno a afirmar en su prólogo a *Dios deseado y deseante* (del que se publicó en vida del moguereno la parte *Animal de fondo*, escrita entre 1948-1949 y editada 1949 [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]) que «[l]e lleva la belleza de la hermosura a ser verdadero, independientemente de [su] conciencia, es decir, a ser verdadero por naturaleza» (Jiménez, 2005b: 1141).

fundamental en la poesía *verdadera*, que es la poesía cantada con sentimiento verdadero²⁶⁸. Siempre y cuando no se salga de esta «verdad interior» o «sentimental» traducida por el poeta mediante su «inteligencia sensitiva» (Jiménez, 1990: 647), le permite a este «mezclar la llamada realidad y la llamada fantasía en la forma que quiera» (Jiménez, 1990: 589).

Por tratar lo que siempre nos va a resultar desconocido, el destino del poeta puede llegar a ser trágico. Mientras que la literatura es «traducción» de la realidad visible, «[l]a verdadera poesía [...] es la que estando sustentada, *arraigada en la realidad visible, anhela, ascendiendo, la realidad invisible*; [...] la que aspira al mundo total, fundiendo, como en el mundo total, evidencia e imaginación»²⁶⁹ y «su expresión pretende la belleza absoluta» (Jiménez, 1961a: 58 y 38). Con estas palabras aclara el de Moguer que la poesía no pretende separar ni huir de la realidad visible, sino, como hemos mencionado siguiendo a Blasco (1982: 228-229), enriquecer esta última a través del descubrimiento de la invisible. La lírica se convierte en un afán de traducir el misterio que, sin embargo, jamás llega a realizarse enteramente; «es para todo lo que no se puede conseguir; en ello encuentra su particular acción y de ello saca su único encanto» (Jiménez, 1990: 610). Resulta inútil, ya que, en contraste con la ciencia y la tecnología, «no “sirve”» (Jiménez, 1967: 162); no es instrumento ni camino para alcanzar algo, sino un fin en sí mismo — de ahí, decíamos con Juan Ramón, que no haya nada antes ni después de ella²⁷⁰—. «El anhelo de espesarla es lo único que puede ser la poesía», sostiene (Jiménez, 1961a: 114). Y como el misterio al que va la poesía, «el deseo», tal y como canta Cernuda, «es una pregunta cuya respuesta nadie sabe» (1964: 71). Ahí radica el fondo de todo: igual que en el poema de San Juan, la lírica es una fuente inagotable por inasible e incomprensible en su totalidad. Entenderla por completo, como el misterio y el deseo, supondría su muerte. «Si alguien la pudiera espesar del todo», concluye Jiménez, «se acabarían para

²⁶⁸ Para el andaluz es condición necesaria del poeta sentimental, «pensador de verdaderos sentimientos» (Jiménez, 1990: 31). Por este motivo es el arte «[l]a realidad vista con sentimiento» (Jiménez, 1967: 279; 1990: 315).

²⁶⁹ La cursiva es nuestra. El mismo objeto tienen, por consecuencia, lo que Jiménez llama «las artes poéticas (literatura, pintura, música, etc.)», el cual reside en «escribir, pintar, cantar el universo “uno”, visible e invisible» (1967: 332; 1990: 391). Haciéndose resonancia de las teorías románticas, el moguerense observa una esencia común en todas las artes, que quieren expresar la misma verdad «más profunda y más alta del artista» (Jiménez, 1967: 332; 1990: 390). Asimismo, divide las artes y las ciencias según sean «de creación» («la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que ciencia») o «de copia» («la pintura, la escultura, la novela») (Jiménez, 1961a: 37-38).

²⁷⁰ Por ende, no hablaremos de una evolución en la poesía, al contrario de la ciencia. Así, y como en la filosofía, «[u]n poeta no continúa a otro poeta, sino que recrea, revive, aísla y cierra en sí mismo “toda” la poesía» (Jiménez, 1967: 268; 1990: 200).

siempre el poeta y la poesía» (1961a: 114)²⁷¹. No tendría él qué ni que cantar, y ella perdería su encanto y misterio y, en definitiva, su sentido. Dado que canta lo inefable, cree Juan Ramón que el poeta debería en última instancia no escribir. Decir sin palabras lo que estas no pueden llegar a describir, o sea, no escribir poesía, mas no por no saber o no poder cantar lo indecible²⁷², sino por hacerlo a través de su lenguaje, que es el silencio, unidad de todo (véase Jiménez, 1967: 269; 1990: 200). No ser poeta; *llegar a ser poesía* es la máxima aspiración del de Moguer (véase Jiménez, 1990: 503)²⁷³. Quizás en este ideal enraíce la tendencia juanramoniana a la disminución de publicaciones con el paso del tiempo, siendo muy prolífica la primera etapa y conformando la última ya pocos libros. No obstante, la notoria cantidad de textos póstumos redactados a lo largo de toda su vida y su incansable dedicación a la poesía, sea desde la reelaboración de poemas (a lo que el moguereno llamó «revivirlos» [véase Jiménez, 1990: 455 y 723]) o la reflexión poética, indican que Jiménez no logró su objetivo, aunque no desfalleció en su intento de alcanzarlo. Pues lograr expresar lo inexpresable significaría haber comprendido el misterio y, como hemos mencionado, eliminarlo. Hasta ahora, incluso en nuestra actualidad tecnologizada y científicista, el hombre no ha logrado resolver los secretos que lo rodean y configuran²⁷⁴. Así que aún nos queda poesía.

²⁷¹ Véase Jiménez (1990: 460): «Si un poeta consiguiera del todo la poesía, morirían poesía y poeta del todo y para siempre». Resulta interesante la versión del mito de Filomela que Juan Ramón recoge de Kalidasa, poeta de la India antigua: «las musas primitivas eran diez, y [...] la décima, la misteriosa de la poesía encantadora, huyendo de un poeta cerrado (uno de esos burdos del gorrión en la mano apretada)» —esto es, uno de esos poetas no fatales, sino voluntarios, cantor de «poesía cerrada» (véase 1961a: 101-104)— «que quería tenerla a la fuerza, se convirtió, burlándose de él que no tenía alas, en ruiseñor (ruiseñora, ese pájaro de cuerpo poco vistoso y casi feúcho que canta de noche a los desvelados) y está esperando siempre al lírico único que pueda, no ya entrever lo indecible, única posibilidad poética, sino intentarlo cantando». Jiménez opina al respecto «que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre a esta décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda espresar ni definir esta absoluta poesía bella» (1961: 114).

²⁷² Recordemos el ejemplo de Rimbaud, quien, según J. Maritain, intentó ir más allá de la poesía y, al no conseguirlo, se decantó por el silencio (1938: 112).

²⁷³ «Escribir poesía», según las palabras que hemos citado de Jiménez en el primer capítulo, «es aprender “a llegar” a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente» que llegue a escribir «ese libro en blanco», pero «en blanco *voluntario*, respetado blanco final, con silencio de muerte y trasfiguración». La cursiva es nuestra.

²⁷⁴ Sin embargo, el moguereno sostiene que, trabajando en la poesía, «est[á] ayudando a venir al hombre mejor que puede descubrir un día el secreto del mundo», con lo cual no descarta que la poesía muera un día por el desvelamiento entero del misterio (Jiménez, 1990: 674).

3.2 Realidades intermedias

3.2.1 La muerte y el sueño

Existen otros planos, otras realidades que se entrometen entre la visible y la invisible, que cogen de la una y de la otra mediando entre ambas. En vinculación más estrecha con el mundo, encontramos el sueño y la muerte, que pertenecen a lo invisible, pero hacen intromisión en la realidad visible, el uno permitiéndonos habitar sus paisajes por un breve tiempo todas las noches y la otra recordándonos su inminencia a través de otros seres que ya se hallan en ella de manera ilimitada. Ambas cuestiones aparecen una y otra vez en los textos poéticos y teóricos de Juan Ramón; sobre todo la de la muerte, que trató fervorosamente por el miedo que le inspiraba²⁷⁵. Se caracterizan estas realidades por suspender o eliminar una o las dos partes que configuran al hombre —el cuerpo y el alma—: mientras que en el sueño nuestra corporeidad se adormece, la muerte nos aniquila por entero o, según las primeras poesías de Jiménez, que veremos más adelante, acalla solo nuestra materia para siempre.

El misterio más enigmático, como hemos insistido en repetidas ocasiones, es la muerte. En consonancia con el romántico Lichtenberg (1893: 103), esta se sitúa para Juan Ramón después y *antes* de la vida, como una nada de la que venimos y a la que vamos (Jiménez, 1990: 321)²⁷⁶. Siendo el mayor secreto para los vivos, no obstante, algo sabemos con seguridad de él: que todos acabamos allí. El hombre, que se encuentra siempre haciéndose, abierto a las posibilidades que le salen en la vida, vería en el no-ser la llegada a sí mismo, el completarse de una vez por todas y ser, al fin, *uno*, como observaremos al tratar los distintos «yoes» en el siguiente apartado. Así, el dejar de existir resulta «exact[o], bien proporcionad[o]» (Jiménez, 1967: 195; véase 1990: 737), inmanencia total al lado del vivir, que «no es más que muerte en movimiento» (Jiménez, 1967: 321; 1990: 386). Su simplicidad y armonía llevan al moguereno a emparejarla, incluso, con el desnudo de la mujer²⁷⁷, pues, aunque ambas se puedan mostrar claramente en un cuerpo, lo de dentro sigue ignorándose o siendo imposible de conocer del todo. Hacerlo, esto es, deshacer el misterio, acarrearía la desaparición de lo que a él se acerca

²⁷⁵ Él mismo la contaba entre sus «tres normas vocativas» o «presencias», junto con la mujer o el desnudo y la obra (Jiménez, 2005b: 1198; 1990: 379; véanse 1967: 213 y 326; 1990: 543; 2014: 634).

²⁷⁶ «Hay que estar en la vida, concientemente, tan entregado a la esencia única y primera universal, como se está, involuntariamente, antes de nacer y luego, otra vez, en la muerte».

²⁷⁷ Afirma que habitualmente llega a «confundir la mujer desnuda con la muerte» (Jiménez, 1967: 267; 1990: 198 y 2014: 634).

—como el arte o, en este caso concreto, la lírica—²⁷⁸ y, en consecuencia, un cambio en el hombre tal y como lo entendemos hoy en día. Así, mientras vivamos, daremos cuenta de la muerte de forma parcial, la «entreconoceremos» a través de la experiencia directa de otros que nos recuerde la nuestra. Hasta que llegemos a conocerla por entero en nuestra propia carne (véase Jiménez, 1967: 287; 1990: 331)²⁷⁹.

El sueño, por su lado, deja el cuerpo en suspensión y, a la vez, «paraliza nuestra inteligencia y nuestro dominio, y deja en libre actividad nuestra memoria», escribe el moguereno (Jiménez, 1967: 353; 1990: 407). En el plano onírico, nuestra consciencia está literalmente hipnotizada (si lo entendemos en el sentido originario de la palabra, en la que radica ὄπνοϛ, “el sueño”), y, liberada de su racionalidad y continencia, nuestra imperfecta memoria se aloca, conectando recuerdos y pensamientos nuestros en gran medida de forma ilógica, saltándose así las normas establecidas en y del mundo de la vigilia —lo cual se afana en investigar el psicoanálisis—. Por este motivo, cuando salimos del sueño lo olvidamos, o apenas nos queda de lo “vivido” en él un recuerdo o un conjunto de recuerdos confusos que tendencialmente se van difuminando con el tiempo; igual que «hojarascas», dice Juan Ramón, que barremos «como el jardinero las hojas secas» (Jiménez, 1967: 39 y 261). Las apartamos porque en lo despierto yacen muertas e inservibles. No tienen cabida aquí porque estando en vigilia y conscientes no las comprendemos, pues parecen tener un lenguaje distinto al que hablamos en el desvelo. Así, «lo que al despertar solemos creer que estábamos diciendo en el sueño, no suele ser lo que estábamos diciendo, aun cuando a veces, sobre todo si dejamos el asunto por prisa, indiferencia, desgano, olvido, lo parezca y nos satisfaga». Igual que el misterio, el sueño se comunica mediante *otro* idioma que, sin embargo, sí hablamos durante él, esto es, absueltos casi por completo de voluntad e inteligencia. Pero lo vamos olvidando cuando estamos yendo fuera del soñar, pues entonces «hacemos (cambio de lengua en una frontera) como una traducción subconsciente o inconsciente de la palabra del sueño, un trueque extraño y sutilísimo que difiere de sí mismo» (Jiménez, 1990: 684). Lo que agarramos por unos instantes durante la duermevela son «bocetos» (Jiménez, 1990: 454-455) de lo soñado, trazos difusos cuya forma solo podemos tratar de completar con la

²⁷⁸ Vinculando a esto su escribir sostiene Jiménez que «[c]ada 5 años, vis[e] más hermosa a [su] Poesía desnuda, para volver a desnudarla mejor durante otros 5 años», lo cual «es y será [su] juego fatal, hasta que [él] le encuentre a la Poesía, a la Mujer desnuda, el hueso de la muerte» (Jiménez, 1967: 213; 1990: 543; véase 1967: 326; Jiménez, 2005b: 1198; 2014: 634).

²⁷⁹ «El entreconocer, con sus prolongadas representaciones infinitas, es propio de la esperanzada juventud. El conocer con su sereno escepticismo, de la impávida madurez», escribe Juan Ramón en relación a lo dicho. «Por eso “parece” triste morir en la juventud».

fantasía hasta que los borre del todo el olvido. Esta razón lleva al moguereno a emparejar el adormecerse con la inspiración poética²⁸⁰ y, por ende, el sueño con la poesía que este es capaz de «hace[r] realidad» (Jiménez, 1990: 132).

«[S]in la cadena de nuestra voluntad», el poeta andaluz ve el sueño como el ideal, «como una vida mejor» o incluso «la realidad superior» (Jiménez, 1990: 362, 124 y 685; véase 1967: 263 para el segundo aforismo citado), ya que, en él, supuestamente, «el alma se derrama, se inflama en su verdad absoluta» (Jiménez, 1990: 362)²⁸¹. Puesto que ni lo material ni lo racional la aplacan con su rigidez, el alma, superior al cuerpo porque está conformada por infinitud y es capaz de crearla²⁸², nos muestra en el sueño la «realidad invisible», ideal y revestida de *certeza*²⁸³. Para Jiménez, «sueño» es sinónimo de «verdad, o simulacro de la verdad» por contraposición al plano falso de lo despierto (1990: 132)²⁸⁴, y quisiera adoptarlo como norma en su vigilia (1990: 362). Su paso por él nos renueva; de él «salimos modelados y moldeados, todas las mañanas, para un nuevo impulso físico y moral» (Jiménez, 1990: 685). Es cual preludio a la muerte, a lo eterno, y «[l]a entrevisión de lo infinito es sin duda», para Jiménez, «una anticipación de fondo de lo que el hombre ha de ver un día» (1990: 123). Por esta razón, en él nos volvemos «cuernos de la negrura» (Jiménez, 1967: 354; 1990: 407); nos acercamos leve y brevemente al misterio.

²⁸⁰ «Cuando estamos en un estado de adormecimiento, con los ojos ni abiertos ni cerrados del todo (estado análogo al del ensueño poético; realidad confusa, espiritualizada, equivalente al fantasma, a la visión: idealidad humanizada) sólo apreciamos un boceto de la vida, sin contornos limpios, sin profusión de líneas, sin detalle, boceto simple» (Jiménez, 1990: 454-455).

²⁸¹ «En el sueño, a veces», sostiene el andaluz «surgen sensaciones ambiguas y multiformes que no corresponden a ninguna de las normas ideológicas consideradas como tales. ¿Preludian la creación de otro sentido?» (Jiménez, 1998: 86).

²⁸² «Sin duda», escribe el de Moguer, «tengo una glándula que segrega infinito» (Jiménez, 1967: 266; 1990: 198). «El poder oculto del hombre es infinito», afirma en otro aforismo (Jiménez, 1990: 257).

²⁸³ Según Gómez Trueba, Juan Ramón considera el sueño no como escape de lo real, sino como «instrumento de acceso a otra realidad que está en la vida», como «un vehículo de acceso a lo inefable» (1995: 196-197).

²⁸⁴ Por eso, «[l]a palabra de nuestro sueño podría ser, si la sorprendiéramos bien, nuestra mejor y más verdadera palabra» (Jiménez, 1990: 568).

3.2.2 La Obra y el yo poéticos²⁸⁵

La muerte, hemos dicho, está presente en toda la obra juanramoniana, tanto poética como teórica. El miedo que surge alrededor de ella²⁸⁶ se intenta vencer a través de la superación de la misma muerte. Podemos, entonces, tomar una de estas dos decisiones: darle la espalda y tratar de olvidarla o encararla para intentar trascenderla. No obstante, ambas opciones son, por lo menos hasta hoy, caminos que llevan irremediabilmente al callejón sin (o con única) salida del morir. «A veces», escribe Jiménez, «piens[a] que toda [su] vida no ha sido más que un poner algodón en rama entre [su] sien y el martillo de la muerte» (1967: 299; 1990: 191). El algodón quizás alivie algo el dolor, o le haga creer eso, pero el golpe definitivo lo asestará igual. Pues nada puede el hombre contra su finitud, por lo menos aún. Una sola posibilidad, empero, se levanta un tiempo más largo que nosotros ante ella: nuestras creaciones. En estas, como Dios en las suyas, vive algo de su creador —su pensamiento, su sentimiento—, si bien no él mismo. La de Juan Ramón es su Obra, en la que trabaja incansablemente y a la que se da (véase Jiménez, 1990: 244)²⁸⁷, la que seguirá en pie cuando él, «hombre en marcha» durante el vivir, muera, convirtiéndose en «[e]statua del sinfín»²⁸⁸ que permanecerá, que «atraerá tanto tiempo cuanto dure su secreto revelado» (Jiménez, 1967: 377; 1990: 279 y 168).

El moguerense tiene su Obra por un «tesoro» (véase Jiménez, 1967: 377; 1990: 168), por algo precioso hallado tras fatigosa lucha, algo que se debe cobijar por su alto valor. A través de ella y en ella crea, por un lado, *su* realidad, esto es, el resultado de la percepción de la realidad formada por su fantasía (véase Jiménez, 1990: 50) y que despliega en la lírica dando a luz la «realidad poética». El deseo de hacer de esta «una síntesis del mundo» (Jiménez, 1990: 276) mediante su conciencia toda²⁸⁹, esto es, de su mundo, lleva al lírico a veces a la frustración de no poder abarcarlo todo, de no poder escribir todo lo que tiene en mente por falta de tiempo²⁹⁰. Tal «realidad poética» la entendemos de acuerdo con lo expuesto en el capítulo uno; haciendo hincapié en que no

²⁸⁵ Nos referiremos aquí, claro está, solamente a los textos teóricos de Jiménez para nuestra interpretación. Las secciones sobre «el otro» concebido como opuesto al poeta en forma de yo poético y Obra (en el apartado 4.2.3, dentro del capítulo cuatro) y en tanto que contrario al yo poético (en el apartado 5.2.7, en el quinto capítulo) brindan un análisis de ambos desde el motivo literario del doble en la poesía del de Moguer.

²⁸⁶ No es la muerte del cuerpo la que teme, sino la de la consciencia (Jiménez, 1990: 119).

²⁸⁷ Proclama en este aforismo: «Todo a la obra».

²⁸⁸ Jiménez «[c]re[e] en la perpetuidad de [su] obra porque h[a] derramado en ella [su] vida, y esta vida no puede extinguirse» (1967: 258; 1990: 126).

²⁸⁹ Esto se deja vincular a la concepción de Dios por parte del andaluz, quien lo cree «una síntesis del universo» (Jiménez, 2005b: 1199).

²⁹⁰ Esta cuestión aparece reiteradamente en sus textos teóricos y conversaciones. Por ejemplo, escribe que «cre[ó] más de lo que podía recrear de manera consciente» (en Gullón, 2008: 67).

se trata de una copia de la cotidianidad común, sino de una confección de otra (la del poeta) a través de esa (la de todos). Este mundo poético constituye «la única realidad posible» (1990: 50) y, según Gómez Redondo, «la única realidad que merece ser vivida» y «en la que puede creer» el poeta (1996: 27 y 31). Podemos asimilar, en consonancia con los simbolistas, la Obra con el símbolo, el cual es descifrable de infinitas maneras sin solución definitiva. Así, la misma Obra se convierte en misterio «con que el poeta ha logrado averiguar componentes de su existir que le permanecían secretos» (Gómez Redondo, 1996: 40).

La creación de la «realidad poética» lleva implícita un creador que no solo la contempla, sino que participa de ella y la habita. Suele caracterizar la lírica la inclusión de un «yo» que la canta y *se* canta, pues dice el mundo a través de sus ojos. Por ello, al hacer su «realidad poética» con él en su interior, se *rehace* a sí mismo en tanto que poeta y hombre —a partir de lo ya creado—, pero también se hace como «yo poético» al que crea desde cero en su lírica. De acuerdo con Blasco, «la poesía es, por una parte, conocimiento del propio yo y de la realidad en que dicho yo se mueve; por otra, autorrealización personal del poeta y ensanchamiento de la realidad» (1982: 210)²⁹¹. Observemos primero el segundo punto de esta afirmación. «Yo sólo Dios y padre y madre míos», canta Juan Ramón en el poema XCVII de *Eternidades* (libro redactado entre 1916 y 1917 y publicado en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), «me estoy haciendo, día y noche, nuevo / y a mi gusto» (Jiménez, 2005b: 408). Él mismo es ahora su creador. Además, rebasa lo cotidiano con la creación de su «realidad poética» «nueva y superior» (Ulibarri, 1962: 129), mediante la cual consigue *salvar* de la muerte²⁹² —aunque sea brevemente, esto es, un tiempo más largo del que lo harían fuera, en la «realidad visible»— todo lo que en esa realidad se concibe; incluyéndose, en cierta manera, a sí mismo en forma de «yo poético» (véase Blasco, 1982: 236). El punto inicial de la afirmación del académico español —que el yo se conozca a sí mismo y su realidad— nos lleva a la conclusión de que esto sucede en dos planos: al poetizar, el poeta se aprehende a él en tanto que *hombre* y su *realidad visible e invisible*; pero también en tanto que *poeta* y *yo lírico* y su *realidad poética*. En primer lugar y puesto

²⁹¹ Según Jiménez, «creación no puede ser sino contemplación y *recreación*» (1954: 220). La cursiva es nuestra. De forma parecida afirma Gómez Redondo que «la poesía es una forma de autoconocerse» (1996: 27). Gullón también nota que el destino del lírico reside «precisamente en crearse a través de la palabra [...] convirtiéndose en nueva y deslumbrante realidad: la obra de arte» (1960: 75).

²⁹² El moguereno considera que «[e]l poeta ha venido al mundo para definirlo, ordenarlo voluptuosamente en belleza, para nombrarlo bello, verdaderamente, para inutilizarle todo lo inútil y salvarle todo lo útil» (Jiménez, 1990: 595).

que es hombre, hay en él una necesidad imperante de aprehender el mundo, de «descifrarlo mientras viv[e]» (Jiménez, 1990: 289). En tanto que poeta, lo hace «cantándolo» (Jiménez, 1961a: 14; 1967: 319; 1990: 291; 1999: 91). Y, dado que él también forma parte de este mundo, observándolo se comprende a sí al mismo tiempo. Segundamente y como hemos mencionado ya, la creación de un mundo poético lo incita a reflexionar no solo sobre este, sino sobre sí mismo en relación a su tarea —como poeta— y a su propio espacio dentro de esta realidad —en tanto que yo lírico—. De su trabajo escribe Juan Ramón, según hemos ido viendo, que consiste en comprender el mundo y a sí mismo, en decir lo inefable, en cantar la belleza de lo vivo y darle, así, más vida; salvarlo —pero no por siempre— de la muerte: hacerlo vivir, aunque de otro modo, más tiempo incluso tras su fallecimiento. Construyéndose un espacio en su resultado — la poesía— y una conciencia desprendida de la suya —el sujeto lírico—, el poeta consigue salvarse a sí, por un período más largo, de la muerte o, más bien, del olvido que esta arrastra consigo hacia los otros vivos. Su ser, el hombre y poeta, se desvanecerá al morir, pero no su pensamiento y sentimiento, que revivirán con cada nueva lectura²⁹³.

Si Juan Ramón dedica toda su obra y vida a conocerse se debe a la infinitud que como ser consciente le caracteriza. Es como un pozo: tan asible por la mirada desde fuera, pero por dentro imposible de atisbarle el fondo. Así, el yo se resuelve en misterio insoluble para él mismo por el sinfín de posibilidades que lo pueden asaltar y cambiar, por las que puede decantarse o declinar, enrumbándose siempre de nuevo, aun si la destinación pueda parecer clara. Podemos acercarnos a este secreto de uno hacia uno desde las tres perspectivas que venimos apelando y según las cuales se entiende el poeta, en este caso, Juan Ramón: como hombre, como poeta y como yo poético. Dado que puede tomar consciencia de sí mismo estando dentro de sí, o sea, que puede objetivarse sin dejar de ser sujeto, el ser humano puede concebirse, según sus facetas, como distintos yoes. En tendencias opuestas, ve en él un «malo» y un «bueno» (Jiménez, 1967: 50), o un «loco» y un «razonador». «Cuando el loco nace exacerbado, aparece el poeta en el mundo» (Jiménez, 1967: 297; 1990: 461)²⁹⁴. Este, por su lado, tiene dos divisiones. En cuanto a

²⁹³ El tercer fragmento de *Espacio* (escrito entre 1941 y 1954, con los dos primeros fragmentos editados en verso en 1943 y 1944 y publicado por completo en prosa en 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]), empero, revela la angustia del yo al figurarse que su conciencia permanecerá sin él, que quizás lo olvidará, pues él solo será, como el cangrejo que encuentra, cáscara vacía (Jiménez, 2005d: 1284-1285). Dado que no hemos encontrado este pensamiento en los textos teóricos de Juan Ramón, no lo seguimos aquí.

²⁹⁴ Por eso describe Jiménez la experiencia de haber «sentido dentro de [s]í como otro yo que empezaba a perder la razón o, más bien, como el comienzo, en su yo más profundo, de [su] propia locura más superficial» que intentaba apoderarse de él, sin lograrlo (1967: 35; 1990: 288).

su poesía, tiene su «mitad conciente» que «depur[a], mid[e], defin[e], fij[a] lo que ha creado [su] yo subconciente» (Jiménez, 1967: 280; 1990: 461). Es lo que llamábamos antes «trabajo» e «instinto»: pulir o confirmar lo escrito durante la inspiración. En relación a sí mismo como hombre, se compone de «dos seres, el ser extraordinario y el ser corriente» (Jiménez, 1961a: 57), esto es, el andador hacia la realidad invisible y el morador, por habitud, de la visible²⁹⁵. Se encamina a lo inefable, trata incluso de decirlo, pero el mundo de lo material, en algún momento, lo acaba trayendo de vuelta. Sin embargo, lo invisible puede ser plasmado en la Obra tomando la forma de «yo poético» y, muchas veces, de ideal al que el mismo hombre y poeta aspira. Pero esta lucha consigo mismo resulta frustrante. Y no es la eliminación de uno de los dos yoes lo que se busca, sino la *unidad* —no en vano tituló Juan Ramón así su Obra total (véase Jiménez, 1990: 219 y 576)—; la «armonía de exterior e interior» (Jiménez, 1967: 327; 1990: 380), un «yo total» (Jiménez, 1967: 277; 1990: 301) hecho de carne y de alma, de poesía y de humanidad. Ansía estar *re-cogido* en uno, com-prender, al fin, el misterio que se es. Mas reiteramos: mientras siga siendo hombre el hombre, tal y como lo conocemos hasta ahora, quedará algo nuestro y del mundo siempre secreto para nosotros que nos moverá a seguir en vida buscando, buscándonos, hasta que la muerte nos corte el sendero.

3.3 Corolario

Este capítulo ha querido indagar en la concepción teórica juanramoniana del misterio y dar cuenta de que la obra teórica del de Moguer resulta clave para una mayor comprensión de su producción artística —y, de manera complementaria, su poesía resulta de enorme ayuda para entender su teoría, como veremos—. Así, hemos tratado distintos aspectos relevantes desde nuestro punto de vista, aunque sin pretender agotar este tema. Para ello, el presente capítulo se ha dividido en dos partes esenciales en las que se trata

²⁹⁵ A este vivir entre lo visible, vinculado a la materia, y lo invisible, al espíritu, se suman las palabras de Ortega y Gasset, quien sostiene que «esa última bestia que es el primer hombre tiene que vivir, a la vez, en dos mundos —el de dentro y el de fuera—, por tanto, irremediabilmente y para siempre, inadapado, desequilibrado —esta es su gloria, esta es su angustia—» (1965: 190). Aunque refiriéndose a su exigencia «siendo superior en pensamiento y sentimiento como poeta», Jiménez considera también que «[l]a desgracia del poeta está en que tiene que vivir al mismo tiempo en dos mundos»: el de los hombres comunes y el de la «aristocracia» poética (1990: 592). Por eso afirma en una carta a Ramón Gómez de la Serna de septiembre de 1910: «Los poetas hacemos una vida dentro de la corriente de la vida universal, tenemos códigos propios, ideales comunes, que están escritos en una lengua única, estraña al vulgo en todos los países, igual y comprensible en todos para los elejidos» (Jiménez, 1962: 70-71; 1992: 35; 2006: 239).

esta cuestión: la realidad visible y la invisible, primeramente, y las realidades intermedias luego. Las dos primeras se manifiestan, a su vez, dentro y a través del mundo y la poesía. Por un lado, el mundo se constituye de lo visible, nivel en el que nos movemos materialmente y del que por lo general no solemos alejarnos si no es por la llamada de lo invisible. Este segundo plano está configurado, como su nombre bien indica, por aquello que los ojos del cuerpo no son capaces de ver, por aquello que solo el alma alcanza pese a las indicaciones que de ella encontramos entre lo corpóreo, como en un desnudo o un muerto. Pues para esa realidad no existen aún nombres, no es del todo comprensible para el ser humano que, por tal desconocimiento, se siente atraído y aterrado por ella y el misterio que causa al ser entrevista. Los pocos hombres que logran acercársele son el místico y los artistas, sobre todo el poeta, quien se siente atraído por lo invisible en su inspiración y se le une en éxtasis (al que nosotros nombraríamos «*ínstasis*» en el caso del lírico, ya que se une a la vez consigo mismo y su entorno y no sale de sí). Una vez haya regresado a la realidad visible, su afán de comunicarlo lo llevará a la poesía, único lenguaje capaz de transmitir lo inefable gracias a su naturaleza originaria que permite ir a la cosa misma —al contrario del idioma cotidiano, tergiversado por los cambios— y gracias a su cercanía con la música. No obstante, el ideal de Jiménez (y, según él, de todo verdadero poeta) es dejar de escribir, dado que siente un deseo de hacerse poesía o silencio, que es la única lengua capaz de decir lo indecible.

En cuanto a las realidades intermedias, las hemos agrupado también en dos: la muerte y el sueño, la Obra y el yo poético. De la muerte sabemos solo con certeza que en ella acabamos todos y que allí, finalizada la inconclusión de la vida con sus posibilidades y nuestras decisiones, podemos estar al fin completos. El sueño se sitúa entre la realidad invisible y la visible, en el dormir a punto de romperse para abrir el desvelo. Dejado en reposo el cuerpo, el alma y la memoria pueden correr a su gusto, inventando y burlando las leyes de lo posible. El lenguaje que hablamos en el plano onírico es otro, pero lo olvidamos por entero o paulatinamente cuando despertamos, por lo que nos resulta imposible comprender nuestros sueños fuera de ellos. La Obra del poeta significa la creación de su realidad poética, hecho que lo empareja con Dios en tanto que creador, si bien también se involucra en lo creado y lo habita. Y, al hacerla a ella, escribiendo y reescribiendo —«reviviendo»— sus poemas, se hace a sí mismo como poeta y yo lírico; se conoce, crea y recrea plasmando su consciencia en una poesía que sobrevivirá al poeta

en tanto que hombre mortal y cuya conciencia, sin embargo, existirá más tiempo en forma de Obra y yo poético a través de los que lean sus textos²⁹⁶.

²⁹⁶ El mismo Jiménez está convencido de que «[su] escritura vivirá lo que viva la lengua española, hablada, escrita o historizada» (1998: 22).

Capítulo 4: El misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez

Hemos observado en el capítulo anterior que la producción teórica juanramoniana toma como premisa la concepción del mundo dividido en dos planos: el visible, compuesto por la materia mortal; y el invisible, configurado por lo espiritual e infinito. Cuando el primer nivel se inmiscuye en el segundo, se produce el misterio, que es aquello que no se nos muestra del todo y que, por ende, no logramos atisbar por completo. Entre ambos planos, además, existen unas «realidades intermedias», las cuales, como bien indica su nombre, se encuentran a camino de los dos niveles expuestos. Nos referimos, por un lado, a la muerte, que supondría la supresión del cuerpo y lo visible para dejar paso al alma y lo invisible; y al sueño, que vendría a ser un simulacro del fallecer, ya que, en él, nos olvidamos durante un breve tiempo de nuestra materialidad, mientras nos adentramos en espíritu en el mundo de nuestra conciencia más profunda, donde mora la irracionalidad. Por otro lado y en el ámbito de la creación artística, la Obra se presenta en Juan Ramón como posibilidad de vencer la disolución de la individualidad que implica la muerte gracias a la plasmación de la propia vivencia a la que da voz el yo poético en sus poemas. Claro está, empero, que tal superación no es sempiterna, sino que termina una vez queden destruidos sus textos —sea por accidente, premeditación o por el mero paso del tiempo que trae consigo la muerte de la lírica, de la lengua castellana y/o de la especie humana.

La poesía de Jiménez refleja estos mismos puntos observados en su escritura teórica; lo cual no sorprende, dado que ambas producciones se complementan. El presente capítulo se propone analizar el surgimiento y el tratamiento de lo secreto en la obra artística de Juan Ramón. Para hacerlo, observamos las distintas realidades a partir de las cuales se concibe la existencia: la visible y la invisible, por un lado, de cuyo contacto nace el misterio que atrae al poeta y lo lleva al «íntasis»; y, por otro lado, las realidades intermedias (la muerte, el sueño, la Obra y el yo poético). Con todo ello hemos de construir una base de entendimiento de esta cuestión en el andaluz sobre la cual desplegaremos un abanico de símbolos de lo desconocido en el próximo capítulo.

4.1 Realidad visible y realidad invisible

En la producción artística de Jiménez, materia y espíritu sirven de punto de partida desde el cual se entiende el mundo en sus dos vertientes: la realidad visible, en la que nos movemos e interactuamos físicamente; y la realidad invisible²⁹⁷, que se halla *dentro* de la primera y la dirige, como el alma al cuerpo. De la misma forma que en los textos teóricos del andaluz, en la mayor parte de su poesía lo invisible no conforma otro plano distinto del real —como sí lo hace la «transrealidad» fantástica—, sino que de su mezcla con lo visible nace el mundo en tanto que tal²⁹⁸. Así, lo visible y lo invisible se hallan en un constante diálogo que el hombre, en su cotidianidad, apenas oye ni entiende. Y es que la realidad invisible, dado su carácter espiritual, se deja percibir por nuestro interior y no por los ojos del cuerpo —de ahí su nombre—, pero, como no se nos muestra jamás por entero, su visión nos resulta vaga²⁹⁹.

En el poema en prosa CLXXIX, «Iris de la tarde», perteneciente a *Diario de un poeta recién casado* (escrito en 1916 y publicado en 1917 [Blasco, 2005f: 3]), ante la aparición en el mar de algo no visto antes, se sostiene del yo poético y sus acompañantes que «[su]s ojos quieren adivinar qué misterio es éste, que así persuade al alma, pero no lo consiguen, y se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza». Pues «[n]o sabe el cuerpo qué es ello». «Por dentro», en cambio, «al reflejarse estos iris multiformes en el alma, triste por nada y por siempre, el corazón recoge su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imagen de lo externo» (Jiménez, 2005b: 180). No bastan la capacidad ni la voluntad de apercibirlo por parte de nuestra mitad material. Por ello, se lamenta el yo lírico en LV de *Laberinto* (con redacción entre 1909 y 1911 y publicación en 1913 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1251-1252]) de «[l]a carne que no quiere detenerse a ver nada» (Jiménez, 2005a: 1316). Por el contrario, lo visible se manifiesta constantemente ante nosotros sin que tengamos apenas que esforzarnos para notarlo: basta que abramos los ojos con tal de verlo. Cabe reiterar, en este punto, que para el poeta de Moguer el misterio no se halla en un plano alejado de la cotidianidad, sino en *este mismo*. Pues, aunque provenga de la realidad invisible, lo

²⁹⁷ Aparte del libro que lleva este concepto por título, aparece también de manera explícita, por ejemplo, en en CLIV, «Puerto» del *Diario* («[l]a realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo, y no se oye rumor molesto alguno sino en lo inconsciente») (Jiménez, 2005b: 161).

²⁹⁸ Hay excepciones en algunos textos narrativos de Jiménez que trataremos al comparar las teorías de lo fantástico con el misterio en la producción de este poeta en el séptimo capítulo.

²⁹⁹ «Como parte de la vida total», sostiene Gómez Trueba, «el poeta parece aceptar, plena y conscientemente, al lado del mundo de lo que los sentidos o la inteligencia pueden captar, una serie de fenómenos misteriosos, inexplicables para nuestra inteligencia racional» (2003: 398).

secreto se manifiesta en la visible. Recordemos, además, que lo invisible se halla dentro de lo visible y configura su mismo corazón, por lo que, en el fondo, ambos planos son solamente niveles distintos del mismo mundo³⁰⁰.

Desgranar poco a poco el misterio significa escarbar cada vez más en el plano invisible³⁰¹ del que proviene, pero, a la vez, también en el material. Para descubrir lo invisible, entonces, será necesario estar enraizado en lo visible, y a la inversa: saber lo visible no podrá desprenderse de nuestro acercamiento a lo invisible. Esto significa, entonces, que el secreto se halla en nuestro día a día, en nuestro mismo interior, con sus posibilidades infinitas³⁰²; «aquí siempre / y ¡alerta! sin revelarse», como constata el poema LXXXVII, «¡Y alerta!», de *La estación total con las canciones de la nueva luz*³⁰³ (libro compuesto entre 1923 y 1936 y publicado en 1946 [del Olmo Iturriarte, 2005a: 879; 2005b: 1255; Palau de Nemes, 1957: 369]) (Jiménez, 2005b: 962). Es la «luz de cada día» que ilumina las cosas «vistas siempre, sin ser vistas» según el escrito XXXI de *Poesía (En verso)* (obra redactada entre 1917 y 1923 y que vio la luz ese último año [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005a: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) (Jiménez, 2005b: 595). Y es que el misterio nos hace volver la mirada a lo que solemos pasar por alto, empujándonos a sentir sorpresa (y deseo y miedo) ante nuestro mundo. Dado que la realidad invisible no es fácilmente accesible, se convierte muchas veces en un ideal; especialmente en el primer Juan Ramón, como observaremos en el capítulo seis.

Este motivo, además, lleva a la conclusión de que el plano invisible no solo es verdadero, sino *más* aún que lo visible. Esto lo refleja, por ejemplo, el texto X de *Viajes y sueños* (confeccionados entre 1899 y 1949 [Domínguez Sío, 2005: 586]), en el cual afirma el yo poético que «[e]sta noche h[a] sabido el origen de las cosas, h[a] estado en el centro del secreto universal; h[a] sido dueño de la más elevada razón de la existencia». Ha conocido el por y el para qué vivimos (y morimos), y lo ha hecho en el sueño, plano intermedio en el cual podemos aproximarnos brevemente al de lo invisible y que se toma aquí como cierto sin titubear. De manera contraria, al volver a la «pesadilla encendida de

³⁰⁰ Blasco insiste en que la realidad invisible, para el andaluz y el arte moderno, «carece de todo valor trascendente» (1982: 234).

³⁰¹ «[D]esde época muy temprana», escribe Blasco, «la alusión a lo misterioso encubre, en [la] poesía [de Jiménez], la búsqueda de algo que está más allá de la realidad mentada, de “algo que se busca y no se encuentra”», (1982: 432).

³⁰² Por eso asegura el yo poético de la *Elegía* (escritas entre 1905 y 1908 y publicadas cada una de sus tres partes respectivamente en 1908, 1909 y 1910 [Cardwell, 2005a: 484]) LXVIII que «[l]o eterno, en [él], está abierto como un tibio tesoro / y, sobre la amargura del miedo cotidiano, / llueve sus claridades de azul, de rosa, de oro, / florece lo extinguido y acerca lo lejano...», lo que causa que «[l]a luz inmarcesible que llev[a] dentro ard[a] / como una primavera de sueños de colores...» (Jiménez, 2005a: 544).

³⁰³ Para un análisis detallado respecto a esta obra, véase del Olmo Iturriarte (1994).

la “vida”», el yo ha sentido, de repente, una amarga resignación por «caminar a las cosas falsas», un cansancio corporal «de haber tenido que quedarse sin la conciencia real que albergó tan noblemente» (Jiménez, 2005d: 610-611). Así, lo cierto se hallaría en la realidad invisible y se agarraría a través de lo irracional, con aquello que podríamos llamar «consciencia intuitiva», porque opera cuando el instinto está despierto y la razón, adormecida. Sin esta «consciencia», es decir, fuera del sueño o del contacto con el misterio que nos acerca a lo invisible, este último se nos torna inefable, memoria tenue; es «lo incojible verdadero», como dicta «Ponientes», texto VIII de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 586).

Cuando, en determinados momentos, atisbamos un punto de contacto entre lo visible y lo invisible, presenciamos el misterio. El misterio es aquello que no nos es comprensible del todo, puesto que pertenece a lo invisible, pero se aparece en la realidad visible, en el plano que conocemos. Solo lo entrevemos porque no se nos muestra del todo o, tal vez, porque no lo logramos ver por entero con nuestros sentidos. Toparse con lo secreto implica dar cuenta de lo desconocido que constituye parte del mundo en el que vivimos y, en consecuencia, de que nuestro entendimiento no consigue dominar todo nuestro entorno. De este modo, la cotidianeidad se nos puede presentar como un lugar donde no estamos a salvo y ser, por ello, causa de un «miedo atrayente». Y es que el misterio nos repele e imanta a la vez: por un lado, el hecho de no conocerlo despierta en nosotros un deseo de descubrirlo; mas, por otro, ignorar lo que pueda esconder nos genera incertidumbre. Uno se siente llamado por lo ignoto y quisiera

[...] desleirse [sic]
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas[.]

se dice ya en la *Rima* (poemario elaborado entre 1900 y 1902 y publicado en el postrer año mencionado [véase Palau de Nemes, 1957: 78 y 87]) XIII, «Primavera y sentimiento» (Jiménez, 2005a: 32). Pero, a la vez, aterra: en el poema XXIV del mismo libro, titulado «El castillo», se levanta «el secreto / lejano de lo envuelto entre las sombras / de la distancia, del terror y el tiempo» (Jiménez, 2005a: 45). No sabemos qué guarda el misterio bajo su velo difuso, y eso nos provoca inseguridad. Su presencia, incluso, puede acaparar toda nuestra visión de la realidad, tergiversándola: con la llegada de la oscuridad, que desvanece la visión clara, «[t]odo toma un aspecto extraño y de deshora, / como si el

mundo se invirtiera en un momento», se dice, por ejemplo, en LV de *Laberinto* (Jiménez, 2005a: 1315-1316). Hallar lo desconocido entre nuestros desempeños cotidianos nos puede empujar, como hemos observado en el primer capítulo, hacia dos emociones opuestas: a no sentirnos a salvo en la realidad (lo cual Freud traduce como *das Unheimliche* y tiene presencia en la literatura fantástica y, a veces, en la extraña) o a experimentar un asombro ante los secretos que nos guarda el mundo que habitamos (sentimiento que hemos nombrado, por ser contrario al primero, *das Heimliche*, y que goza de protagonismo en lo misterioso y, en ocasiones, lo extraño). Como veremos en el séptimo capítulo, esta segunda tendencia es la predominante en la obra de Juan Ramón.

Es el misterio «joya única», «grande siempre / por pequeño que se[a]», como canta XXXIV de *Belleza (En verso)* (con escritura entre 1917 y 1923 y publicado en 1923 [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), ya que nunca se lo desvela del todo (Jiménez, 2005b: 746). La curiosidad que puede despertar recuerda la del niño, que todo lo quiere saber y pregunta. Las prosas tituladas «La verja cerrada», texto XXIII de *Platero y yo* (escrito entre 1906 y 1914 y con publicación menor en este último año y completa en 1917 [Palau de Nemes, 1957: 206; González Ródenas y Young, 2005a: 432]), o «El secreto», LXXIX de *Recuerdos* (redactados quizás entre los años 1897 y 1924 y anunciados en 1901, 1903 y 1912 [Gómez Trueba y León Liqueste, 2005: 1012-1013]), a modo de ejemplo, parten de memorias infantiles relatadas con la emoción de un chico, manteniendo, así, lo sentido en el momento en el cual la experiencia supuestamente se vivió. «La verja cerrada» se localiza frente a un campo. A través de ella y con la cara entre sus hierros, el joven sujeto lírico observaba el paisaje que quedaba detrás, decorado con caminos ya vistos o jamás tomados, inabarcable del todo por los ojos a causa de la presencia de la verja. A falta de llave, el yo soñaba con sus adentros, su imaginación esbozaba tras la reja «los más prodigiosos jardines, [...] los campos más maravillosos». Incluso de vuelta al estado del desvelo se dirigía a la verja «seguro de hallar tras ella lo que [su] fantasía mezclaba, no s[abe] si queriendo o sin querer, a la realidad» (Jiménez, 2005c: 482). De modo parecido, el *Recuerdo* titulado «El secreto» atestigua el deseo de niño de alzar todas las cosas para ver su debajo («los tacos de madera, los ladrillos, la tierra húmeda y yerbosa» de la bodega), como cuando, presos por el miedo infantil, nos agachamos a observar si algo se oculta bajo la cama. «Las culebrillas largas, grises, rosas» que encontraba allí la voz poética, «medio dentro, medio fuera», las «creía interminables» porque no las veía en su entereza. Para poder hacerlo, entonces, «[l]as sacaba del todo». Y, a pesar de la repetición

de su acto, siempre le sorprendían y las quería descubrir; eran cada vez «[n]uevo secreto y nuevo afán» (Jiménez, 2005d: 1057).

Dado que su origen enraíza en la realidad invisible, el misterio se caracteriza por su «desnudez eterna», sobre la que poetiza el andaluz especialmente a partir de la segunda época³⁰⁴. Y es que se muestra sin adorno alguno, tal y como es. En XCVIII de *Poesía* se compara esta desnudez con la de «la mujer / sola», cuyo cuerpo desvestido, a veces, parece taparse a sí mismo, incluso el alma que lo habita (Jiménez, 2005b: 631). De manera simultánea, esta desnudez resulta «eterna» porque se da una y otra vez, sin agotarse nunca y manteniéndose siempre secreta. Leamos el poema íntegro:

No se ve el agua.
—Pero en su presencia oscura
se baña
la desnudez eterna,
para la que el hombre es ciego.—

Y este no verla que yo siento, fijo
en la noche que ya va verdeando
—¿noche interior, noche del mundo?—
es más que verla, es no saber
si se baña en el mundo o en mi alma
la desnudez eterna—la mujer
sola—,
para la que el hombre es ciego. (Jiménez, 2005b: 631)

«No se ve», igual que el agua, porque deja pasar a su través y es transparente. Pero es y está en «desnudez eterna», mostrando toda su forma, «para la que el hombre es ciego», ya que no puede captarla con la mirada del cuerpo, sino con la de dentro. Por eso, el yo poético, con su especial sensibilidad espiritual de poeta, no ve esta desnudez, sino que la *siente*, la intuye. Percibe con su alma «su presencia oscura», la cual es parte de todo («noche del mundo») y de uno mismo («noche interior»)³⁰⁵. Y este sentirla, como asevera la voz lírica, «es más que verla», porque no la aprehende en tanto que algo externo a sí, como hacemos al observar algo con la vista fisiológica, sino que, al penetrar sus adentros, ignora si esta desnudez «se baña en el mundo o en «[su] alma». La fusión de la voz lírica

³⁰⁴ Así, en XCVI, «Crepúsculo», de *Estío (A punta de espina)* (con redacción entre 1913 y 1915 y edición en 1916 [Gómez Trueba, 2005a: 1386]), canta el poeta a «la desnudez única», la cual se halla «en constante dinamismo, / mandando imágenes plenas / hacia lo desconocido» (Jiménez, 2005a: 1458).

³⁰⁵ En ambos conceptos se espejea la conocida «noche oscura del alma» espejeada en «Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. De el mismo autor» y en el libro primero, 2.1, de la *Subida del Monte Carmelo* («tres noches han de pasar / por el alma, o, por mejor decir, / el alma por ellas, para venir / a la divina unión con Dios») de San Juan (2015: 261-262; 1983: 68). Las cursivas son del original.

con el entorno impregnado de misterio es tal que ni siquiera puede distinguir entre él y ella misma.

Asimilar el misterio con la mujer desvestida es un recurso recurrente en Juan Ramón. «Cada secreto tiene su sorpresa y su encanto, / cual en la carne de una mujer desconocida», se canta en LIV de *Laberinto* (Jiménez, 2005a: 1315). Este paralelismo se desmigaja con una notoria minuciosidad en el *Paisaje lírico* (cuyos textos fueron confeccionados en 1907 y 1908 [Sánchez Trigueros, 2005: 9]) IX y *Oda libre* (libro redactado tal vez entre 1913 y 1916, corregido en 1920 y anunciado en 1913 y 1914 [Jensen, 2005: 278 y 279]) XXIV, «Desvelado». En él, recuerda el yo lírico la luna que observó una noche de su infancia, cuyo reflejo en una pared del patio le hizo creer «que casi tenía su secreto». Toda ella parecía crecer mientras a él le daba la sensación de «estar viendo desnudarse lo sobrenatural». Durante este acto de contemplación que recuerda al de un voyeur, la luna parece mostrar «la sorpresa de una mujer que se desnudara sin ser vista de uno o haciéndose la desentendida» (Jiménez, 2005c: 117 y 313). Lo más interesante del texto, a nuestro modo de ver, recae precisamente en la reacción atribuida a la luna, en el hecho de ignorar que es mirada o de fingir tal desconocimiento. Con ello, lo secreto cobra consciencia propia, lo cual es de suma relevancia porque solo en tal animación se posibilita la comunicación entre lo ignoto y el hombre que lo escudriña.

Algo parejo se refleja en «La cara secreta», texto LIV de *Cuentos largos* (escritos probablemente en 1906 y entre 1913 y 1949 [Piedra, 2005: 858, 865 y 868]) y también incluido como IV de *Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)* (con escritura en esos años y publicación suelta en 1961 y 1973 [Wilcox, 2005: 939]), en lo que «Ello, lo de las trece mil rápidas caras raras y evidentes, se [l]e ha quedado mirando, hoy», a la voz lírica (Jiménez, 2005d: 926 y 959). Se hace ya referencia a «Ello» en *Belleza*, poema en el cual se constata su existencia a través de la mirada del yo poético. «Existe», escribe este, exclamando: «¡[Y]o lo he visto / —y ello a mí!—» (Jiménez, 2005b: 767). Este misterioso «ello», según sugieren los versos de Juan Ramón, podría tratarse del mismo misterio. Sería lo que percibimos, «[a] veces, en la cima sonámbula de la vida en que vivimos» a través de «una sacudida brusca, una iluminación fujitiva, en la que casi entrevemos la verdad de la existencia»³⁰⁶, se dice en XI de *Viajes y sueños*. «Es como un momentáneo despertar en medio de una pesadilla, o como un instante de sueño en el curso del día»; una iluminación entre la oscuridad o, quizás, en la ceguera en la que nos

³⁰⁶ La cursiva es nuestra.

hallamos inmersos en nuestra rutina. El acortamiento brusco de distancia con lo desconocido nos remite al hombre primero, el cual estaba, según hemos mencionado varias veces, más cerca de lo ignoto; de ahí que sea ese momento «como un instante sentido ya otras veces, vivido en otras vidas». Al regresar de «ello» a lo *nuestro*, a lo cotidiano, plano aparentemente libre de secreto por el que nos movemos como automatizados y adormilados por acostumbramiento, de lo extraordinario que hemos visto «no queda la más leve estela en el agua de nuestra memoria» (Jiménez, 2005d: 611). Como un sueño, al despertar, lo olvidamos o recordamos apenas, como una débil brisa que nos acaricia tras un manotazo de viento.

Una especial sensibilidad para percibir la realidad invisible posee, según Juan Ramón, el soñador. Ya en las *Rimas*, en la XXIV, afirma que

([h]ay almas que no ven, como hay pupilas
para las que los soles son engendros.
Yo amo a los soñadores cuyas almas
tienen sus ojos a la nada abiertos,
esperando que pasen las quimeras
para brindarles vida y sentimiento.) (Jiménez, 2005a: 45)

Los soñadores, hombres inclinados hacia la imaginación y sus creaciones, son capaces de «da[r] forma a una cosa que no la tiene», según un aforismo de Jiménez, porque «[e]l verdadero soñador interpreta el espíritu» (1990: 49). Soñadores son, para el moguereno, el artista y el poeta, con quien se identifica el sujeto lírico juanramoniano. Mirando el valle a través de una ventana, cavila el yo en XIV de *Glosario de Helios* (con redacción entre 1903 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 8]): «[S]i el que ha soñado en esta ventana antes que yo ha mirado a la montaña, yo miro detrás de la montaña». Ansía ver más allá, ver lo que no puede ver. Por eso, «[su] poesía ha de ser poesía de lo no visto». Y, dado que lo «no visto» —lo desconocido— se nos aparece en tanto que misterio con toda su vaguedad, sabe el sujeto poético que su lírica, entonces, debe ser también difusa, insinuar y no decir. Debe ser como en el ensueño:

Las copias de una quimera jamás serán precisas; en ellas sólo pueden existir las diversas entonaciones de color. Cuando estamos en un instante de adormecimiento, con los ojos ni abiertos ni cerrados del todo —estado análogo al del ensueño poético: la realidad confusa, espiritualizada, equivale al fantasma, a la aparición: idealidad materializada—, sólo apreciamos un boceto de la vida, sin contornos limpios, sin profusión de verdades, sin detalles ciertos: boceto simple. Así, las poesías ideales no pueden ser más que bocetos, y en boceto, precisamente, son superiores. (Jiménez, 2005c: 60-61).

Ante la llamada de la realidad invisible y del misterio acude el poeta alcanzando el «ínstasis». Como planteamos ya en el primer capítulo, acuñamos este término en contraposición a éxtasis³⁰⁷. Este último se entiende como un instante de máxima iluminación espiritual en la que el sujeto siente como si saliera de sí mismo (del griego antiguo *ἔκστασις*: *ἐκ*, “fuera” y *ἵστημι*, “poner o estar de pie”). En el éxtasis, el tiempo queda suspendido; más bien, visto por el que lo experimenta como si se encontrara al margen de él, habitando la eternidad —donde el tiempo no transcurre, porque no existe— enfrascada, paradójicamente, en un momento. No obstante, creemos que en el estado análogo que se produce durante la inspiración poética el individuo no experimenta una excursión de sí mismo y del tiempo, sino todo lo contrario: se halla, más que nunca, *reunido consigo y con su entorno*, notándolo y notándose con total claridad y viviendo, así, un «instante de eternidad». Este momento da cuenta con suma atención del presente —el *instante*—, de su fragilidad y fuerza constitutivas de las cuales mana la vida una y otra vez. Siente uno como si hubiera detenido el momento y lo estuviera alargando, casi agarrando —la *eternidad*—, pero no cesando su movimiento ni estando fuera de él; no como en la muerte, sinfín de quietud, sino percibiendo su fluir en el mundo y en sí mismo, *siendo tiempo y vida*. Su unión con el entorno, breve e intensa, proporciona un sentimiento conocedor, un conocimiento sentimental e intuitivo de las cosas —el «conocimiento de connaturalidad» de R. Maritain o «poético» según J. Maritain (1938: 46 y 106)—. Mediante tal estado va el poeta a lo secreto, ya que en él se encuentra *más allá* de su consciencia, como inspirado por el misterio y dando por fruto el poema que perfeccionará luego con el trabajo de la inteligencia —tal y como se remarcará a partir de la segunda etapa juanramoniana, que estudiaremos en el sexto capítulo—.

El contacto con el misterio produce en la voz lírica una serie de reacciones fisiológicas, particularmente en la primera época y algunas narraciones de Juan Ramón. La más habitual es la de una temperatura baja que lo sobrecoge. Unas veces, se debe este descenso a la aparición extraña de algún ser fuera de nuestro plano, como en la *Rima XX*, titulada «Nocturno». «Los jardines están llenos de visiones», según el yo poético, quien

³⁰⁷ Juan Ramón, empero, siempre lo refiere como «éxtasis» (o «éstasis» si adoptamos su propia ortografía). Así lo hace, entre muchos otros poemas, en XXXIX, «Árboles altos», de *Sonetos espirituales* (escritos entre 1913 y 1915 y publicados en 1917 [Gómez Trueba, 2005b: 1506]) («agudo éxtasis dorado»); en XXII, «Riomardesierto» de *Animal de fondo* (escrito entre 1948 y 1949 y editado en el último año referido [León Lique, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]) («fundiendo el dinamismo con el éxtasis»); en «Balada de la mujer de ensueño» de *Baladas para después* (redactadas entre 1901 y 1913 y con publicación suelta en 1909 y suelta en verso en *Baladas de primavera* en 1910 [García Lara, 2005: 155 y 157]) («un éxtasis eterno»); o en «Balada del jardín eterno», también de este último libro («queda para siempre en éxtasis») (Jiménez, 2005a: 1557; 2005b: 1163; 2005c: 216 y 226).

asevera que también «hay visiones en [su] alma», y «sient[e] frío» y soledad (Jiménez, 2005a: 40). En la *Aria triste* (libro redactado en 1902 y 1903 y con edición del postrer año indicado [véase Palau de Nemes, 1957: 99]) XXXV, aunque de nuevo se encuentre solo, cree el sujeto lírico que «[ha] oído [su] nombre», lo cual le vuelve a provocar frío (Jiménez, 2005a: 212). La misma sensación lo invade en LI de *Jardines lejanos* (obra escrita en 1903 y 1904 y editada en el postrer año mencionado [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]) ante la presencia acechante del enlutado³⁰⁸, así como en LXXII de *La soledad sonora* (compuesta en 1908 y publicada en 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729]) al toparse con «el fantasma antiguo» de una mujer (Jiménez, 2005a: 400 y 821). O también el «aspecto extraño y de deshora» que adopta el ambiente en LV de *Laberinto* le causa frío al sujeto poético (Jiménez, 2005a: 1315). Es esta una reacción de temor ante algo desconocido, puesto que nos enfrentamos a ello desarmados, igual que si estuviéramos desnudos. Así se explicita en el poema LI de *Jardines lejanos* recién citado, a la par que en la prosa V, «Los locos», de *Hojas doloridas* (con escritura fechada entre 1898 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7]). En este último texto se dice que «en medio de los malos sueños, la quimera de sus rostros iluminados», es decir, de las caras de los dementes, «y de sus miradas fijas nos estremece de miedo y de frío» (Jiménez, 2005a: 400; 2005c: 27). Asimismo, en CX, «Río y sueño», poema en prosa sin clasificar (escritos tal vez entre 1913 y 1916 y con corrección de 1920 [Jensen, 2005: 279]) e incluido también en *Viajes y sueño* como número XXXI, recurren el cuerpo de la voz poética unos escalofríos al observar a alguien inmerso en sus sueños, ya que «[l]e parece que v[a] a caer[s]e en quien duerme (y quisiera caer[s]e) [sic] que la corriente y el sueño pueden, vivos, llevar[lo] a lo ignorado o a lo muerto»³⁰⁹ (Jiménez, 2005c: 380; 2005d: 620). La narración XXII de *Sevilla* (libro redactado junto con el *Diario* y anunciado en 1915 y 1916 [Reyes Cano, 2005: 292 y 279]) y LXXXVIII de *Recuerdos*, por añadidura, proyecta la misteriosa aparición y desaparición de un hombre que hacen experimentar a la voz lírica «un frío extraño, algo así como una entrada de calentura, una inquietud moral absurda y violenta» (Jiménez, 2005c: 306; 2005d: 1059). Esta sensación puede tocar incluso a otros sujetos distintos al yo poético, como le ocurre a la mujer de «El hombre doble», texto XLVII de *Ala compasiva* (obra anunciada en 1916 y 1917, compuesta quizá

³⁰⁸ «[E]n un rincón de penumbra / y sueño, un hombre enlutado / mira una verde luciérnaga», observa el yo lírico en el *Jardín lejano* LI, quien procede a «cerra[r su] balcón» porque «[i]n[e] miedo y frío...».

³⁰⁹ La versión de *Viajes y sueños* ofrece una puntuación distinta. Allí, a la voz lírica «[l]e parece que v[a] a caer[se] en quien duerme, (y quisiera caer[s]e). Que la corriente y el sueño pueden, vivos, llevar[lo] a lo ignorado o a lo muerto» (Jiménez, 2005d: 620).

entre 1916 y 1935 y publicada en 1994 y 2000 como *Hombre compasivo* [González, 2005b: 733, 732 y 734]) y LII de *Cuentos largos*, quien «si[e]nt[e] un escalofrío» al leer ese mismo escrito, porque confirma su sospecha de que su marido tiene un *alter ego* (Jiménez, 2005d: 778 y 921).

Este frío instigado por el encuentro con lo secreto puede ir acompañado de fiebre. Tal estado, cuando es grave y comporta una elevación considerable de la temperatura del cuerpo, tiende a provocar alucinaciones. En la ya citada *Rima XX*, «Nocturno», el yo lírico, invadido por la fiebre, cree que «en la sombra [lo] amenazan mil espectros» (Jiménez, 2005a: 40). Con ello, queda abierta la posibilidad de que lo que percibe no sea verdadero, sino producto de su percepción alterada por la enfermedad. En XLI de *Jardines lejanos*, «la fiebre, la pena, el sueño» se emparejan por sus efectos, puesto que son «todo eso que el alma encanta / cuando está sola y se seca / poco a poco, de nostalgia». «[A]lgo [...] se ve pasar / por una senda», pero duda la voz lírica: «no... nada...». Serán «besos que nunca se han dado, / ilusiones de miradas»; esa nostalgia de lo pasado que alimenta al sujeto poético juanramoniano en su primera época, como veremos en el sexto capítulo. O, quizás, como determina este texto, se trata simplemente de fantasmas (Jiménez, 2005a: 387). En LXXIII de *La soledad sonora*, cuando presente el sujeto lírico en un paisaje nocturno «un brillo alegre, entre todos los brillos / de plata del crepúsculo», se pregunta si será producto del sueño, la ilusión o la fiebre, y no encuentra respuesta (Jiménez, 2005a: 822). Sean causa de o respuesta a lo desconocido y las apariciones fantasmales, estos dos estados corporales —el frío y la fiebre—, se asocian, además, a la locura, como se hace en «Los locos», de *Hojas doloridas*. Describiendo la colección de acuarelas producidas por un exministro enloquecido y muerto en el sanatorio donde se encuentra el narrador, ve este en las pinturas

[t]odos los sueños de nuestras noches de fiebre; esas mismas apariciones de jardines y palacios que a veces pasan ante nuestros ojos turbios en la vigilia como un recuerdo lejano y fantástico; quimeras de oriente, paisajes de magia, tierras de oro, y de diamantes, toda la visión exótica que a veces se inicia y se pierde en la bruma de nuestro cerebro[.]

Y todo ello «ha encontrado una interpretación que asombra por su justeza en el pincel nervioso y extraño de aquel hombre loco...» (Jiménez, 2005c: 27-28).

La visión especial que posee el soñador es notada por él mismo en contraposición con la «ceguera» del resto de hombres. «Los soles que tú verás / serán los soles ya vistos», le dice el yo lírico de XCIV de *Estío* a su interlocutor. En cambio, «[él] ver[á] los soles

nuevos / que solo enciende el espíritu», lo que lo llevará «más cerca de [s]í mismo» mientras el «tú» se aleja de sí. «[A]fuera» irá el otro, «hacia la tierra» —lo material—, y el yo irá «hacia dentro, al infinito» de lo invisible (Jiménez, 2005a: 1456-1457). Siguiendo los preceptos románticos, simbolistas y modernistas, el yo poético juanramoniano, el cual destaca por su autoconsciencia de ser poeta, toma su labor creativa como un trabajo de cariz social, como un camino con el que redirigir la mirada del hombre ciego a lo invisible para que se dé cuenta de ello, aunque no lo vea por completo. La lírica se convierte, así, en una manera de hacer perceptible lo infinito, contenido en lo finito. Pues lo eterno tiende a ser ignorado y olvidado por el ser humano moderno dado a la lógica científica que huye, según se canta en LV de *Laberinto*, «torvamente, a lo [suy]o» (Jiménez, 2005a: 1315), esto es, a la cotidianidad que, con sus tareas y distracciones, lo aleja de los misterios que envuelven la existencia. Por consiguiente, el poeta resulta ser mediador entre lo visible y lo invisible, guía del hombre común hacia lo desconocido. En LX de *Piedra y cielo* (escrito entre 1917 y 1918 y publicado en 1919 [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), titulado justamente «Ruta», mientras el timonel es «dueño de / los cuerpos» que duermen, el sujeto lírico, «alerta» como el primero, mas con «los ojos / en lo infinito», se encuentra «guiando / los tesoros abiertos de las almas» (Jiménez, 2005b: 509-510). Esta tarea, empero, no compete meramente al poeta, pues necesita que el lector responda y se abra, igual que él, al secreto y a sí mismo. Una duda respecto a tal esfuerzo inquieta al yo poético juanramoniano por ello, que se pregunta si «podrá nunca llegar esta palabra [suya], / al no dicho misterio de sus almas» o si, de lo contrario, permanecerá él un necio por ansiarlo «y felices ellos / en su mudez, en su sordera pura» (Jiménez, 2005b: 769-770). Juan Ramón titula este poema de *Belleza* acertadamente «Ellos», manteniendo a su yo poético a un margen y recalcando la distinción entre estos y el «ello» que hemos mencionado antes —lo ignoto—, es decir, contraponiendo la *multitud* y *dispersión* de los otros al misterio *único* y *concreto*. Sumergidos en las numerosas posibilidades de alejamiento de la realidad invisible en la visible, pierden «ellos», además del deseo de querer conocer lo secreto y la satisfacción de acercarse a ello, el miedo que despierta no saberlo. De este modo, aunque por ignorancia, ganan tranquilidad.

El misterio posee su propio lenguaje, con el que llama al poeta. Esta lengua es distinta a la nuestra, a la del hombre común, puesto que proviene de la realidad invisible. Lo habla la naturaleza, la cual parece desear transmitirlo al soñador: «¿Qué ser de la creación sabe el misterio; / el pájaro, la flor, el viento, el agua?», se pregunta el yo lírico

en LIX, «Posprimavera», de *Belleza*, y asevera que «[t]odos están queriendo decir[1]e lo inefable» (Jiménez, 2005b: 760). Se trata de un habla que el ser humano común no entiende por completo; solamente el poeta y artista verdadero —el soñador— puede aproximársele en los momentos de «ínstasis»³¹⁰. Así lo atestigua, por ejemplo, el poema «Árboles hombres» de *Romances de Coral Gables* (poemario compuesto entre 1939 y 1942, con publicación suelta en 1939, 1940, 1941, 1944 y 1946 y completa en 1948 [Palau de Nemes, 1957: 369; Lanz, 2005b: 1056]), en el cual el sujeto lírico afirma que, paseando «entre los troncos constantes» con la soledad y el silencio oyó hablar a los árboles (Jiménez, 2005b: 1078-1079). Cuando regresa de su unión con el entorno y consigo mismo, el poeta trata de *traducir* el lenguaje de lo ignoto, esto es, trata de dar lo inefable e irracional en nuestro idioma lógico con tal de comprender, por lo menos, una parte de ello. Lo demás, al igual que al verter un texto de una lengua a otra, queda irremediabilmente perdido. Incluso la lengua poética no resulta del todo eficiente para esta tarea. En «Un ojo no visto del mundo», texto XIV de *Crímenes naturales* e incluido en *Ética y estética* (editado en 1967), tras haber descubierto «la esencia verdadera del secreto» asevera el yo lírico «que [él] no puede decir[la], porque las palabras no podrían traducirlo ni aun esa música sin notas que [él] a veces invent[a]», o sea, la poesía que él crea como poeta (Jiménez, 2005d: 967; 1967: 107-108). Este hecho, aunque pueda llevar a la frustración, impulsa, a su vez, al soñador a seguir indagando en el misterio, a seguir intentando desvelarlo y decirlo. Y es que, como venimos diciendo, a pesar de tal incapacidad de nombrar lo inefable y de aprehenderlo por completo, resulta ella condición necesaria para que el misterio exista. Es consciente de esto el yo poético, quien, en CVI de *Estío* pide a los elementos naturales «¡Silencio!», según indica el título de este texto. «No, no digáis lo que no he dicho», les ruega la voz lírica. Pues desea que lo ignoto no cese de existir, que se mantenga secreto. Quiere el sujeto poético que la luna lo cubra en el «cielo inmenso»; que, a pesar de que lo diga el pájaro en su canto, solamente el yo lo «sepa desde dentro», aunque no lo pueda comprender ni cantar por entero; que la «rosa última» lo cobije entre sus pétalos; que el viento lo aleje y lo deje. Al río le ordena que

³¹⁰ En una carta a Ramón Gómez de la Serna de septiembre de 1910 comenta Juan Ramón: «Los poetas hacemos una vida dentro de la corriente de la vida universal, tenemos códigos propios, ideales comunes, que están escritos en una lengua única, estraña al vulgo en todos los países, igual y comprensible en todos para los elejidos. Es algo así como si la pintura o la música fuesen un idioma preciso... Ésta es la palabra muda, la voz secreta.

¿Qué es, sino, la inspiración? La onda que trae de improviso a nuestra alma una estrofa cerrada, una frase perfecta, ¿no es, acaso, una cláusula de ese idioma íntimo y concreto que hablan los árboles con las nubes, las estrellas con los pájaros, las rosas con el corazón?» (Jiménez, 1962: 70-71; 1992: 35; 2006: 239).

«sig[a] hablando / como quien no lo sabe, paralelo / en [s]u huir infinito / a[l] secreto pensamiento yerto» de la voz lírica. De esta forma, se logrará que «[s]iga todo secreto / eternamente, mientras gira el mundo / soñando, nunca dicho ya por nadie, / con [el] silencio eterno» (Jiménez, 2005a: 1463) del poeta, el cual, insistimos, es el único que puede tratar de hacer fable lo inefable.

4.2 Realidades intermedias

Hemos visto al estudiar el misterio en los textos teóricos de Jiménez que existen unos planos situados entre la realidad visible y la invisible porque reúnen características de ambas y permiten su comunicación. Las encabeza la muerte, «estado superior» (véase Jiménez, 2014: 232)³¹¹ según el primer Juan Ramón y preocupación constante en toda su obra. El yo poético más joven de Jiménez ansía estar en ella y, a la vez, le genera miedo e intenta eliminarla con tal de alcanzar una vida eterna sin quietud ni pérdida de la consciencia, como en un «ínstasis» sin fin. Sin embargo, el fallecimiento no es un medio temporal al que el poeta pueda ir y con el que pueda unirse únicamente por unos momentos, ya que de él no hay vuelta a la vida. A la muerte solo se puede aproximar observando su paso en los cuerpos de otros vivos, pero también en el sueño. En él, el cuerpo permanece casi del todo quieto y apenas se siente, por lo que está como muerto. Mientras se sueña, asimismo, quedan suspendidas brevemente las leyes racionales — físicas y morales— con las que el hombre comprende su entorno, su vínculo con este y consigo mismo. «Cuando la materia duerme, el espíritu vela», escribe Bécquer en la parte VII del Canto IV de su *Leyenda* (publicadas originalmente entre 1858 y 1865) «El caudillo de las manos rojas» (1970: 158): el alma divaga por dentro de ella, y el individuo queda, por unos instantes, liberado de su conciencia, dominado por su instinto, del mismo modo que en el «ínstasis»³¹². A pesar de que la muerte pueda ser deseada en la primera época del moguereno por asimilarla al reino mismo de lo invisible y por la liberación que supone de las desdichas que acarrea el vivir, también es temida debido a que, al arrebatarse la vida, también se lleva lo que es agradable en ella: los momentos alegres, las relaciones

³¹¹ En CXLIV, «La idea de muerte y cementerio en mi primera juventud», menciona que «[él] mismo, muerto vivo, [...] [s]e consideraba en estado superior, como [su]s muertos».

³¹² Sostiene López Castro al respecto que «[v]isión y sentimiento nacen fundidos en los sueños, gracias a los cuales el alma alcanza su completa liberación» (2007: 70).

con los seres queridos y el entorno o el placer intelectual o físico. Y, tal vez, termina con la individualidad de uno mismo, disolviéndola en lo absoluto, como se sugiere en la tercera etapa juanramoniana, según veremos. Por este motivo, se propuso el andaluz crearse una «segunda vida» en la Obra que habita su yo poético. Ella, la cual vivirá —por lo menos en materia— más tiempo que su autor, dará cobijo a su sujeto lírico, reflejo de su personalidad, por más tiempo.

4.2.1 La muerte

Que la presencia de la muerte sea tan recurrente a lo largo de toda la producción poética y teórica del de Moguer se justifica con la importancia basal desde la cual se tejen sus escritos. No es el morir una de sus ramas temáticas, sino una de las raíces mismas que sustentan la obra de Jiménez³¹³. Constituye el mayor enigma para el hombre, que no puede conocerlo estando vivo, y supone, al mismo tiempo, la más asfixiante angustia porque induce a la finitud de todos y todo lo conocido; también de uno. La idea de que lo que nos rodea, el mundo en el que nos movemos a diario, incluso nosotros mismos desapareceremos en algún momento —que, además, puede ser cualquiera— nos suele ser comprensible, pero no aceptable³¹⁴. El pánico que nos causa sabernos murientes nos hace buscar refugio, a menudo, en las diversas opciones que nos salen al encuentro: las creencias, la rutina, el trabajo, el ocio, tal vez otras personas. Ir a la poesía, por lo contrario, implica reencontrarnos cara a cara con nosotros mismos (véase Pfeiffer, 1954: 69; Heidegger, 1981: 45), con los temores que nos acechan por mucho que tratemos de escondernos. Sucede esto tanto al escribirla como al leerla; siempre que empatizamos con el sentimiento que transmiten sus versos. Así ocurre con los poemas de Juan Ramón, cuya lectura significa establecer un diálogo con la muerte a través de su yo lírico.

En la poesía del andaluz, el tema del fallecimiento gira en torno a una misma preocupación: el pavor hacia el propio morir, recordado a través (a) del de los demás y explicitado en las representaciones (b) del de uno mismo. (a) *La muerte ajena*, muy

³¹³ Recordemos que la muerte cuenta para el poeta, además de la mujer y la Obra, como una de sus tres normas vocativas» o «presencias» (Jiménez, 2005b: 1198; 1990: 379; véanse 1967: 213 y 326; 1990: 543; 2014: 634).

³¹⁴ Con la misma entonación resuenan las palabras de Unamuno: «[M]e dan racionios en prueba de lo absurda que es la creencia en la inmortalidad del alma; pero esos racionios no me hacen mella, pues son razones y nada más que razones, y no es de ellas de lo que se apacienta el corazón. No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo, quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia» (Unamuno, 2019: 47).

presente, sobre todo, en la primera época del moguereno, constituye la evidencia material de la finitud de la vida. Queda representada mediante (1) el perecimiento precoz de los inocentes (niños y vírgenes), (2) el de los seres queridos, y (3) el de otros seres vivos como árboles o animales. Todas estas representaciones llevan a la conclusión de que, tarde o temprano, la muerte, también la de uno, es inevitable.

Toca a todos el morir: no solamente a los ancianos, los cuales se encuentran inequívocamente en las postrimerías de su existencia, sino también a los jóvenes, a quienes se suele creer alejados de tal posibilidad. Mientras que el cuerpo de los mayores ya se resiente y muestra fatiga y a menudo enfermedad, el de los jóvenes apenas empieza a estar activo y está lleno de fuerza y belleza. Parece casi imposible que la dama de la guadaña les pueda asestar el golpe definitivo. Por este motivo, cuando sucede, su muerte impacta no solamente a las personas más cercanas, sino también a todo aquel que tenga noticia de ella. «Señor, dos cosas me hicieron dudar siempre de ti», confiesa el yo poético en la octava parte de II, «La niña muerta», dentro de *Vida y muerte de Mamá Pura* (con poemas de 1912 a 1927 y anunciado en 1931 [Pérez Benito, 2005: 1097 y 1102])

una cosa negra y una cosa blanca: que nacieran seres monstruosos y que se mueran los niños.

¡Que se mueran los niños! El hombre puede soportar, con su pensamiento, dolor y pesar, pero el niño enfermo es sólo dolor, todo dolor, una llaga blanca sin orillas. (Jiménez, 2005d: 1209)

Los primeros versos de Jiménez muestran una preocupación genuina por este hecho a través de la manifestación del (1) fallecimiento prematuro de los niños y las vírgenes³¹⁵. Ambos se encuentran en los primeros años de sus vidas, y su corta experiencia tiende a hacerlos actuar y ver el mundo con bondad. Su comportamiento no parece merecedor de los males que suelen contraer³¹⁶ ni de la muerte que se los lleva con los cuales, por añadidura, contrasta su vitalidad corporal. La blancura de sus pieles resalta con los ataúdes negros que los contienen. Su color claro es símbolo de la juventud y la pureza, mientras que el oscuro encarna la muerte, que todo se lo lleva sin piedad. Por este motivo, es común que el yo poético destaque la soledad en la que supuestamente se hallan los difuntos. En la *Rima XXVIII*, por ejemplo, el sujeto lírico se aflige porque cree que está

³¹⁵ Para Cirlot, la imagen de una joven muerta representa la muerte del alma (2014: 320).

³¹⁶ Así como los infantes y vírgenes muertos son idealizados en la primera etapa juanramoniana, lo mismo ocurre con los enfermos, sobre todo con moribundos. En la *Rima XXVI*, «Crepúsculo de abril», una enferma tiene «mejillas de lirio», y la palidez de su piel es comparada a la nieve, y en ella emerge «una lumbre secreta» (Jiménez, 2005a: 50).

«sola [su] muerta adorada» en «su ataúd carcomido» (Jiménez, 2005a: 53). LXV de este poemario transmite esta idea también:

El corazón se me parte
cuando a mi muerta recuerdo;
¡está la pobre tan sola,
tan sola en el cementerio!» (Jiménez, 2005a: 94)

Los niños y las vírgenes poseen una inocencia tal que, sin vida, tienden a ser presentados como si estuvieran durmiendo. La paz en la que se encuentran ya sumidos estos seres es retratada de forma positiva, pues en ella tienen resuelta la dicotomía que los constituía en vida: la de ser alma (divina e infinita) y cuerpo (mundano y mortal) a un tiempo. Sin la materia ahora, que dejan además en su flor, son solo espíritu desatado de los límites que les imponía lo corpóreo. Por ello no extraña que algunos niños mueran sonriendo y que haya muertos que sonríen³¹⁷, como complacidos al haber alcanzado el cielo que, según la *Rima V* del apéndice, «En medio del verano», es «la realidad mayor de nuestro idilio» (Jiménez, 2005a: 107). A la voz lírica, empero, tal hecho la lanza al sufrimiento. En XXXVII del mismo poemario, «Tristeza primaveral», entristecido por la muerte de una muchacha, «aquel ángel que [lo] consolaba», desea el yo morir para ir hacia ella, «alma de [su] alma» (Jiménez, 2005a: 64-65). En la LXVIII, por poner otro ejemplo, una niña muerta «tiene la boquita abierta, / y sus ojitos parados / miran muertos de tristeza», generando pena en el sujeto poético (Jiménez, 2005a: 254-255). Llama la atención en *Estío*, en las postrimerías de la primera época juanramoniana, momento en el que el tono ya no es tan melancólico ni hay tantas figuras idealizadas fallecidas, el poema XI, «A un niño muerto en un cuadro», donde el infante difunto al que se canta es comparado con «un paisaje sin cielo» (Jiménez, 2005a: 1409). Destacamos también XXIX de *Eternidades* (obra escrita entre 1916 y 1917 y editada en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), poema titulado «Epitafio de un muchacho muerto en abril», en el que ya no se quiere llorar la muerte del chico («Murió. ¡Mas no lloradlo!»), apelando a una supuesta renovación de la muerte, como renace la primavera en la vida: «¿No vuelve abril, cada año, / desnudo, en flor, cantando, / en su caballo blanco?» (Jiménez, 2005b: 386).

³¹⁷ Por ejemplo, en la *Rima XV* («cayó muerta la niña / sonriendo, sonriendo»); la XXX, «¡Silencio!» («[m]urió riendo el niño»); la XLVII, «El cementerio de los niños» (donde se dice que cerca de un cementerio «está el alegre patio de los niños», refiriéndose al lugar donde descansan los infantes fallecidos); o la LX, «Versos de niños» (la «boquita» de la niña muerta «sonreía / con una sonrisa plácida») (Jiménez, 2005a: 34, 56, 75 y 87).

Asimismo, hay presencia entre los versos y las líneas del moguereno de (2) la muerte de las personas amadas, en especial de los familiares, la cual conmueve con especial notoriedad. No es llevadero el dolor que supone tener que aceptar que no podremos volver a estar en compañía de quien amamos. Su fallecimiento atestigua, una vez más, que nadie puede escapar de las garras del morir. Muchas veces, al pasar por esta experiencia llegamos a la siguiente conclusión: si alguien tan próximo, tan igual a nosotros ya no está, nosotros mismos, en algún —en cualquier— momento, también tendremos que irnos. Juan Ramón trae este hecho a la memoria en repetidas ocasiones, pues tanto su vivir como su poetizar se vieron sumamente afectados tras la muerte de su padre³¹⁸. En la producción poética del andaluz, esto se manifiesta sobre todo en *Vida y muerte de Mamá Pura*, donde el poeta rinde homenaje a sus familiares vivos o muertos e incluye algunos poemas primerizos. En «Sombras», poema recogido en las *Rimas* como número XXXII y en *Vida y muerte de Mamá Pura* como VII, recuerda la voz lírica «un sillón vacío» ahora y en el que antes se sentaba su padre; «[su] padre / que allá en el cementerio [l]os espera» (Jiménez, 2005a: 58; 2005d: 1120)³¹⁹.

Entre la muerte de otros seres en los textos de Juan Ramón resaltamos, por último, la de (3) aquellos que no son humanos. Una vez más, el perecer de estos da cuenta de la mortalidad de lo vivo y suele suscitar tristeza en el sujeto lírico. Un ejemplo lo hallamos ya en la *Rima* VII, donde «todas las flores del huerto» aparecen marchitas y el yo poético dice que «pasar[á] triste y solo» por allí y que «[su] pobre corazón / morirá de sentimiento». En la LIX, asimismo, un árbol aparece seco en medio del florecer de la primavera, generando pena en el sujeto poético (Jiménez, 2005a: 24-25 y 87)³²⁰. Otro ejemplo lo ofrece el final de *Espacio*³²¹ (escrito entre 1941 y 1954, cuyos dos primeros fragmentos versificados fueron publicado en 1943 y 1944 y cuyo texto íntegro en prosa vio la luz en 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]),

³¹⁸ Entre las cuantiosas referencias autobiográficas respecto a la muerte del padre del poeta citamos CLXXII, «Muerte de mi padre», de *Vida (Proyecto inacabado)*. Allí, afirma el lírico que después de su fallecimiento «[l]e parecía que en vez de vivir muriera jirando». Se sentía «[c]omo si en vez de ser [él] el forastero que [él] conocía [él] mismo fuera un guante. Hasta cuando pasaba por delante del espejo grande de la sala estrado [s]e veía por dentro, [s]e veía en entrañas equivocadas» (Jiménez, 2014: 258).

³¹⁹ La muerte del padre del poeta es relatada con más detalle en XXVI, «Muerte de mi padre», en *Vida y muerte de Mamá Pura* (Jiménez, 2005d: 1135-1137). En este libro resaltan también los poemas dedicados al sobrino fallecido del poeta: XI, «3. El más fiel (Juan Ramón Jiménez Bayo)» y «y 4. La noche mejor (Juan Ramón Jiménez Bayo)» (Jiménez, 2005d: 1199-1201).

³²⁰ Otros ejemplos los brindan la *Aria triste* II, en la cual la voz lírica «mir[a] un chopo casi muerto» en (Jiménez, 2005a: 167). En la XLVII, afirma el yo poético que «los troncos secos / dicen al alma lo triste / que es la vejez y el invierno» y que, por ello, «[él] quier[e] mucho a estos troncos, / a estos pobres troncos viejos / que una alegre primavera / al pasar encontró muertos» (Jiménez, 2005a: 223).

³²¹ Un estudio minucioso sobre esta obra lo brinda del Olmo Iturriarte (1995).

al encontrarse el yo con un cangrejo. Cuando el pequeño animal lo miró con «los ojos, periscopios tiesos, clavando su vibrante enemistad en [él]», el sujeto lírico lo retó a combatir poniendo un lápiz contra su diminuto cuerpo. El animal agarró el instrumento y el hombre los levantó a ambos, percatándose de su propia superioridad, pues «[s]u fuerza era tan poca». Sin saber aún si su acto fue malvado, cuenta la voz lírica cómo procedió a aplastar al cangrejo «sólo para ver qué era». Lo hallado resulta inquietante: «Era cáscara vana, un nombre nada más»; su cuerpo sin vida se asemejaba a «un hueco». Este suceso conmueve al yo lírico de tal forma que lo lleva a compararse con el animalillo muerto: «Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo y que me había a mí pisado y aplastado». Le pareció su propio cuerpo como un envoltorio vacío («¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruo de oquedad erguida [...]!»)³²². «Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo», la voz poética se sintió en presencia de Dios, unido con él en el Dios deseado y deseante, y preguntándole a su consciencia si lo oyó y si al morir se acordará de él y del amor que los unió (Jiménez, 2005d: 1283-1284)³²³.

El fragmento citado lleva a la culminación, en forma de fracaso, del esfuerzo por conseguir la superación de la muerte por parte del yo poético a lo largo de toda su obra. Habiéndola temido al principio, teniéndola luego casi por vencida en la creación de la propia poesía y del sujeto lírico, como veremos, ahora se topa este con sus propios límites encarnados en el cuerpo, en el ser de otro; se encuentra con lo irrefutable de su muerte, que vendrá en cualquier momento, arrebatándole el vivir y su propia consciencia, la cual se separará del individuo para hacerse uno con lo absoluto. La nada disolverá su ser, dejará de ser *in-dividuo* para convertirse en cuerpo muerto y consciencia olvidada de lo que fue, memoria de lo único. «Cuando [ella] qued[e] libre de este cuerpo, cuando [s]e esparz[a] en lo otro (¿qué es lo otro?)»: así sucederá según canta el yo a su consciencia. Se inquiere él también si esta «[s]e acordar[á] de [él] con amor hondo; este amor hondo que [él] cree que [ella] y [su] cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que [l]os hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace de

³²² La idea del cuerpo muerto vacío de alma en un animal se encuentra ya en XCI de *Viajes y sueños*, texto titulado «Sueño de tipo neutro» y escrito en 1925. Allí, recuerda el yo lírico «la cigarra clave que encontr[ó] un día en la arena caliente, comida por dentro de hormigas, sólo túnica de un talco, exactamente inútil, perfectísima muerta, restantemente vacía» (Jiménez, 2005d: 659).

³²³ Existen muchos más ejemplos de la muerte de animales en *Platero y yo*, como XXVII, «El perro sarnoso», en la que se relata el fallecimiento de este can; LI, «*Lord*», también incluido como XXXVII en *Piedras, flores y bestias de Moguer* (escrito quizás entre 1906 y 1915, anunciado en 1916 y publicado parcialmente en 1961 [Cardwell, 2005c: 819 y 820]), donde se cuenta cómo se llevaron a sacrificar al perro de la familia del yo lírico, que contrajo rabia; LXXXIII, «El canario se muere»; CVIII, «La yegua blanca», a la que llevan al moridero dada su vejez; o CXXXII, «La muerte», que afecta aquí al mismo Platero (Jiménez, 2005c: 485, 502 y 871-872 para el segundo texto, 525-526, 542-543 y 558-559).

dos para ser uno» (Jiménez, 2005d: 1284). Parecen sugerir los versos de *Espacio* apelados que ya no solo el hombre vivo queda irremediamente al margen de la respuesta a la pregunta por la muerte, sino también el muerto, pues, despojado de su consciencia, ninguna cosa podrá conocer. De esta manera, permanecerá la muerte siempre misterio — el mayor de todos—, asustándonos y afligiéndonos mientras vivamos.

En cuanto a (b) la *muerte propia*, se manifiesta esta a través de (4) la visión de uno mismo como si estuviera muerto, (5) la concepción del entorno cotidiano después de la propia muerte y (6) la lucha contra ella. Esta batalla lleva a un deseo de abandonar este mundo, a la sensación efímera y reconfortante de creer haberla superado y, de nuevo, a la aceptación de que es ella la vencedora, pero esta vez de forma agradecida por posibilitar la vida. (4) El verse el yo poético a sí como si hubiera fallecido es una cuestión tratada sobre todo en los primeros poemarios de Jiménez. Ya en las *Rimas* tenemos un ejemplo de ello: en la LII, «[le] parece que es la sombra / de alguien que [le] va siguiendo» y, al toparse con sus ojos, estos le recuerdan «la fijeza de los muertos», lo que le hace sentir miedo de sí mismo. Sin embargo, este terror se resuelve con un beso (Jiménez, 2005a: 80)³²⁴. Podría este gesto interpretarse como autocomplacencia, vanagloria o narcisismo como hace Palau de Nemes (1974: 177) en su sentido cotidiano —de enamoramiento de uno mismo— y no juanramoniano —en tanto que deseo de unión de las dos partes irreconciliables que componen a uno (véase Jiménez, 1990: 484)³²⁵—. Sin embargo, nuestra hipótesis es otra. El beso simboliza la unión, a través de los cuerpos (las bocas), del alma (el aliento). Así, al verse como un muerto, el yo poético juanramoniano busca unir, o más bien, *re-unir* su cuerpo con su alma, lo muerto o lo que va a morir con lo vivo: la forma con su ideal³²⁶. Dentro de esta primera etapa impregnada de tristeza, resaltamos algunos poemas en los que el sujeto lírico se siente sin vida, a pesar de que aún la tenga. En el *Jardín lejano* XXXI, por ejemplo, asevera que «[d]esde el otoño est[á] muerto» él mismo, y también su corazón (Jiménez, 2005a: 373-374). En V, dentro del apéndice del

³²⁴ Parecida a esta *Rima* es la XXXVIII (el yo poético, «siempre triste y solo / con [sus] penas y [sus] versos», al verse en el espejo «[se] embriag[a] de besos») (Jiménez, 2005a: 65).

³²⁵ El de Moguer opina que Narciso no está enamorado de él mismo, «sino de la mujer ideal que todo hombre superior lleva física y moralmente, espiritualmente dentro de su ser».

³²⁶ Se dan en los dos libros de *Rimas*, aparte de entre seres vivos, besos entre vivos y muertos (por ejemplo, en la XLI una madre «estall[a] un último beso» a su hija muerta, pues «¡le daría su vida en un beso, / si la vida pasarse pudiera!» [Jiménez, 2005a: 68-69]), entre seres pertenecientes a *lo extraordinario* y los que acaban de morir (en la misma XLI, cuando la niña llega al cielo «besa[...]n los ángeles / sus blancas mejillas» y «la Virgen, riendo / d[a] un beso a la niña» [Jiménez, 1970: 68-69]) o los mismos muertos (por ejemplo, en la LIV las vírgenes muertas mandan desde el cielo «besos de plata» [Jiménez, 2005a: 84]), que resuelven por un breve instante la separación entre el plano divino y el mortal.

mismo libro, afirma el yo poético que «v[a] muerto», y «llam[a] / con todo el cuerpo a la vida», queriendo tener otra identidad (Jiménez, 2005a: 450).

En segundo lugar, (5) la recreación de lo cotidiano propio con la ausencia de uno mismo se tematiza, por ejemplo, en la *Aria triste IX*, donde la voz lírica imagina cómo, tras su muerte, «[v]endrá un carro por [su] cuerpo». Las descripciones de este poema sugieren aflicción («el sol / de la tarde sonrosada / dejará un rayo flotante, / lleno de música y lágrimas»); «[su] casa quedará triste» mientras las flores de su jardín «esperarán que [su] mano / se alce para acariciarlas»; y su «adorada» novia lo llorará en «la estancia solitaria») y repugnancia (su caja estará «negra y con moscas») (Jiménez, 2005a: 174-175). De la primera etapa queremos traer a colación, por añadidura, la *Aria triste XXVI*, en la que el yo lírico, que proyecta su cuerpo muerto y «amarillo», «[n]o s[abe] si habrá quien solloce / cerca de [su] caja negra» (Jiménez, 2005a: 203). En la XLIX, también incluido como texto VI en *Vida y muerte de Mamá Pura*, se dice que la madre lo llorará «en su lecho». Resulta interesante la reflexión que realiza el yo poético en este texto y que revela su percepción de la muerte como liberación y del cuerpo como superfluo al lado del alma:

¿Por qué, si vuelan las almas,
no vuelan también los cuerpos
a la lumbre pura y triste
de un dulcísimo lucero? (Jiménez, 2005a: 226; 2005d: 1119)

De manera parecida, en el *Jardín lejano VIII*, inquiere el yo: «¿[D]e qué te sirve el alma / si sólo ha podido abrir / sus primaveras fantásticas?» (Jiménez, 2005a: 338). En la *Elegía LXXXVI* se ve en un futuro «blanco, en la caja de negro terciopelo» y «podrido bajo el cristal del cielo» (Jiménez, 2005a: 553). En la *Elegía XC*, se dice que «[e]l poeta está muerto», aunque no queda claro si se refiere al mismo sujeto lírico (Jiménez, 2005a: 555). En LIX, «Carta romántica a María y Gregorio en la larga ausencia», dentro de *Laberinto*, se idea la muerte del poeta y la reacción del matrimonio Martínez Sierra, con quien mantenía amistad (Jiménez, 2005a: 1321-1323). En LXXII, «Epitafio de nosotros», de *Estío*, recrea la voz poética, como indica el título del poema, su propia muerte y la de su amada (Jiménez, 2005a: 1446). Todos los escritos que describen la reacción por parte de los familiares y conocidos del yo muerto, pues, denotan una preocupación no solamente por el abandono del mundo que conlleva la muerte de uno mismo, sino por la

tristeza que inevitablemente abraza a aquellas personas que tienen un vínculo emocional con el fallecido.

Asimismo, señalamos el conocido poema «El viaje definitivo» de *Poemas agrestes* (escritos entre 1910-1911 [véase Gómez Redondo, 1996: 69]), en el cual el yo poético es consciente de que se irá y de que, después de él, las cosas seguirán siendo: «se quedarán los pájaros / cantando», el «huerto, con su verde árbol, / y con su pozo blanco», las campanas seguirán tocando «como esta tarde están tocando», los seres queridos morirán «y el pueblo se hará nuevo cada año» con los nacimientos, partidas y muertes que vengan, y únicamente el sujeto lírico se quedará en la soledad y sin esas cosas que en vida, por su contacto diario, casi parecieron suyas. Lo más destacable de este poema, a nuestro modo de ver, es que el sujeto se queda observándolo todo una vez muerto, como si fuera un espectáculo sin él, que, entonces, «errará nostálgico» en forma de espíritu (Jiménez, 1964: 247). Se sugiere, con ello, que todavía habrá algo de él entre lo vivo y que, de una forma u otra, permanecerá vivo y consciente, lo cual se contrapone con la concepción que se tiene de la muerte definitiva del individuo en el fragmento observado de *Espacio* (véase Jiménez, 2005d: 1283-1285).

(6) La lucha contra la muerte en Juan Ramón nace de la dicotomía entre cuerpo y alma retomada de los románticos que, a su vez, bebieron del neoplatonismo. Tal batalla resulta a veces tan agotadora que la voz lírica de la primera etapa sensitiva incluso desea fallecer. Es el caso de la *Rima XXXVII* titulada «Tristeza primaveral» en la que, tras la muerte de una joven a la que el yo consideraba «aquel ángel que [l]e consolaba», solo desea dejar la vida también para estar allí donde ella esté (Jiménez, 2005a: 64-65). El mismo principio plantea XXXV de *Arias tristes*. Pese a la esperanza que posee aún el sujeto poético pensando en que habrá quien aguarde abrazarlo «por el mundo», «[sus] ojos no quieren / ver más la vida, y [su] alma / quisiera volar al cielo / esta noche perfumada» (Jiménez, 2005a: 211-212). En los primeros libros, asimismo, se concibe la muerte, situada en el cielo, como un lugar pacífico en el que descansar, precisamente, de esta lucha y de las otras desgracias con las que el hombre se debe enfrentar a lo largo de su vida. El cielo es «la azul lejanía / en que anhela [su] vida vivir» según la *Rima LVI*, «En la aurora». En la LXI del mismo, titulada «Visión», donde también se refiere a «la azul lejanía», el sujeto poético contempla el cenit y ve que «allá lejos, muy lejos, está [su] alegría, / en los [suyos] clavando sus lívidos ojos» (Jiménez, 2005a: 107, 85 y 89). Estando en otro plano su dicha, no puede sino sentirse acongojado en este mundo, ansiando el otro, hecho que lo conduce a una batalla constante consigo mismo que acarrea

soledad y dolor. Esta cuestión es tratada principalmente en la primera época poética del andaluz, como estudiaremos en el sexto capítulo. Observaremos allí también que, a partir de la segunda etapa, el yo lírico juanramoniano empieza a sentir que gana la partida a la muerte gracias a haber construido y seguir construyendo su Obra poética, coronada ella por el mismo yo que la edifica y puebla. Siente, de este modo, que se ha hecho una «[v]ida segunda» con su consciencia, «con la conciencia toda / en todo» y que ella, junto a él quedarán alzados «para siempre, / sobre la fuente pura / de la eternidad», se canta en III de la serie CIX de *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 533). Está convencido de haber trascendido la muerte no en cuerpo, sino en alma, habiendo dejado y dejando parte de ella —su sentir y pensar— en su poesía, que vivirá tanto cuanto lo haga el lector de poesía en castellano, lo cual presupone un sobrevivir largo al cuerpo del propio poeta. No obstante, esta prolongación de vida se consigue solo para el sujeto lírico, pero no para el mismo autor, quien deberá correr la suerte que caiga sobre su existencia física.

«Nos asusta en lo vivo / lo muerto», al igual que «[n]os asusta en lo muerto / lo vivo», dice el poema CXII de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 413). El surgimiento de la muerte entre la vida nos parece fuera de lugar, aunque lo cierto sea que nos esté mostrando su lugar: el de lo vivo, llegar a muerto; el de lo muerto, que fue vivo. Que uno de los dos estados se manifieste en el otro nos infunde el terror de que se crucen sus planos; más concretamente, de que la muerte se cuele entre los recovecos de la vida y la sature por completo. «Todo el horror a la muerte es por su fealdad», sostiene el yo narrador de «Ideal de vida y muerte y a la muerte de un hombre» de *Un león andaluz* (dentro de los *Libros de Madrid*, escritos probablemente entre 1915 y 1936 y publicados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]). Los cuerpos muertos o semimuertos, su deshacerse despiadado y maloliente nos repugna con su terrible oposición a la vida. Sin embargo, «la muerte podría llegar a ser bella, a hacerse amada y deseable». Podría ser «como la mujer desnuda», que muestra su cuerpo sin ningún vestido de vida y, aun así, parece ocultar algo que no puede ser visto por los ojos. Podría ser hermosa pese a su imperfección, a su leve toque de «sucia fealdad, *que no importa*» (Jiménez, 2005c: 1089)³²⁷. Como la vida: bella, aunque asimétrica; igual que fuerte, aunque frágil. No debemos olvidar que tanto la vida como la muerte se encuentran en una relación simbiótica, ya que se necesitan la una a la otra para ser. Por eso se pregunta el yo lírico juanramoniano por qué temer a la muerte, si es ella quien nos está sujetando a la vida,

³²⁷ Las cursivas son del original.

quien nos sigue a todos lados, esperándonos como una madre, según el poema XL de *Belleza*, «con un abrazo inmensamente abierto, / que ha de cerrarse, un día, breve y duro, / en nuestra espalda, para siempre» (Jiménez, 2005b: 749). A fin de cuentas, es ella quien posibilita nuestra existencia, y nosotros, nuestra muerte, constituimos su muerte: así lo indica XLII de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 603)³²⁸.

La muerte, entonces, es vista por el de Moguer como la totalidad alcanzada por el hombre³²⁹. No sorprende, luego, que lo que en ella se encuentre sea idealizado, especialmente, por el primer Juan Ramón³³⁰, ni que lo que se halle en un estado parecido de total quietud sea descrito en tanto que «éxtasis de la muerte»³³¹, como veremos en los dos siguientes capítulos. Pues la muerte supone el fin de la pugna entre lo corpóreo y lo espiritual —su parte terrenal y mortal y su parte divina y, quizás, inmortal—, así como, para el poeta, entre el hombre y la imagen que se hace y refleja del autor a través del sujeto lírico. Tarde o temprano, es ella quien vence. Es nuestra liberación del cansancio que acarrea el estar vivo y nuestro logro de lo eterno, significa mezclarnos con lo infinito ya sin lo percedero de la materia —si bien sea desposeídos de la individualidad en nuestra consciencia, según el final de *Espacio* (véase Jiménez, 2005d: 1283-1285)—. Al mismo tiempo, es la muerte un aliciente para hacer lo mejor con nuestro tiempo de vida; para el yo lírico juanramoniano, el haber «podido / sostener[s] en el mar del idealismo», como canta en «Vida, gracias, muerte» en *La estación total* (Jiménez, 2005b: 936). De este modo mirará, al fin, hacia dentro, porque el morir es «abrir la vida solamente / adentro; ser castillo inespugnable / para los vivos de la vida»³³², dicen los versos de LXI de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 610). No nos podrán conocer ya los vivos «de la vida», para los cuales resulta insoluble el misterio de la muerte. Pero ¿nos conocerán, entonces, los vivos «de la muerte», es decir, nosotros mismos al estar muertos? Mientras vivamos, ignoraremos la respuesta.

³²⁸ «¿No seré yo», se pregunta el yo lírico juanramoniano allí, «muerte, tu muerte, a quien tú, muerte, / debes temer, mimar, amar?».

³²⁹ Por este motivo, asevera Jiménez en un aforismo que «[l]a tan cacareada unidad, poetas, no es más que muerte (es sólo muerte). Todos los signos del mundo son sólo muerte. Muerte es pues la poesía» (1990: 736).

³³⁰ La «belleza infinita» de la protagonista de la *Rima* XVII, «A una niña mientras duerme», es idealizada por el yo lírico, quien cree que «todo, todo para [ella] es una muerte» (Jiménez, 2005a: 36).

³³¹ Por ejemplo, en III, «Los cabellos negros», dentro del apéndice de *Rimas*, el jardín del yo poético, que ha quedado destrozado por el viento, se halla según este último en «su éxtasis eterno» (Jiménez, 2005a: 106). Después del entierro, también se queda «[t]odo suspenso, todo» en la *Elegía* XCIV (Jiménez, 2005a: 557).

³³² «Para el poeta de Moguer», argumenta Lira refiriéndose a este poema, «el morir consiste en una especie de repliegue de nuestra personalidad trascendente sobre sí misma», en «la verificación plenaria y definitiva de la propia personalidad» (1970: 181).

4.2.2 El sueño

Tres de sus acepciones suelen iluminar la mente cuando se pronuncia la palabra «sueño»: en primer lugar, el dormir y la necesidad de hacerlo, lo que se incluye en expresiones como «sueño profundo» o «tener sueño»; luego, la sucesión de imágenes que atraviesan el pensamiento al dormir y que al causar angustia derivan en la pesadilla; y, finalmente, el deseo de realizar algo más bien poco probable, pero factible. Conforman los tres una relación encadenada, pues en el primero nace el segundo y el último es una derivación de este. Se sueña cuando el cuerpo se relaja y recupera, cuando queda como suspendido de la vida. Los sueños, entonces, construyen su propio mundo, al que accedemos olvidando las normas del plano del desvelo, por lo que damos por cierto aquello que nos muestran incluso cuando no tiene cabida en la lógica. Por esta transgresión y la tendencia de los sueños a presentar una realidad alterada, exagerada e imposible, aunque concurrida por el propio sujeto soñador, se les llama también así a las aspiraciones de uno, en especial a las que son altamente dificultosas de conseguir. Juan Ramón presta atención a las tres acepciones, pero guarda un especial interés por la segunda a causa de su relación con el misterio. En el dormir, describe el poema «El sueño», XXXV de *Belleza*, queda uno «con cuerpo dentro», reservado del movimiento y pausado el vivir. Como el «hueso del fruto»: materia casi muerta, si bien aún corazón suyo. Se reviste de alma, de la cual se diría que se halla ahora fuera. Como en la concepción romántica, durante el despertar «el alma dormita por dentro, cansada y aterida» e incluso «soñando con el oro de la infancia», se expresa en «Los rincones plácidos», escrito VII de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 40). En cambio, vagando por los designios de Morfeo, el cuerpo duerme mientras vela el «alma en lo ignoto» (Jiménez, 2005b: 747). Es «ignoto» porque desconocemos las normas y la congruencia del plano de los sueños cuando los pensamos como tales, pues esto acontece fuera de ellos, estando des-velados, o sea, sin el velo de lo onírico, que confunde la consciencia.

En este punto nos hallamos en un cruce de caminos. El que estamos pisando al escribir y leer estos vocablos es el del desvelo, al que procedemos a nombrar «vida» de acuerdo con la premisa juanramoniana³³³. El sendero de la vida nos dirige al olvido total de nosotros mismos, a nuestra descomposición en tanto que individuos y lo que constituye, por ello, un lugar que nos es desconocido: la muerte. En medio de estos dos

³³³ El de Moguer contempla una diferencia en su existencia entre los estados «del vivir y del soñar», que encauzan en «el doble río [suyo]», como canta su poema «Mi reino» de *La estación total* (Jiménez, 2005b: 939).

estados va el sueño. Serpentea hacia la muerte, copiándola en la ausencia temporal de la materia y conduciendo al alma hacia sí misma; a lo que, despiertos, no conocemos por entero. Pero su rumbo siempre es truncado abruptamente cuando el cuerpo, recuperado o molesto por alguna interrupción física externa o interna, llama de vuelta y saltamos de nuevo al vivir³³⁴. Como sostiene Casaldueiro, bajo cuyas palabras resuenan las de Aristóteles, «todo lo que duerme quiere despertar» (Casaldueiro, 1935: 99-100)³³⁵. El lazo entre estos planos se refleja en «Los tres», LXXXII de *Poesía*, donde el yo lírico, quien encarnaría la vida, considera el sueño y la muerte sus hermanos³³⁶ «invisibles», «en lo más profundo», esto es, «en la nada» (Jiménez, 2005b: 621). Todo radica en la nada: la vida anda hacia ella, el sueño se le aproxima para regresar de repente al vivir y la muerte sería la mismísima oquedad. Estándonos vetado visitarla vivos, ya que nos lo impide la imposibilidad de estar en la vida y en la muerte al mismo tiempo, nos queda un solo intento de acercamiento: el sueño. En su mundo, no está nuestro cuerpo si no es en imitación; únicamente el alma se despliega por él, aunque afectada por la extrañeza que rodea los lugares, las situaciones y los seres oníricos. Por su supuesto parecido a la muerte, lo experimentado en el soñar resulta un aprendizaje del estar fallecido a través de la belleza que crea nuestra imaginación desatada de las leyes de lo cotidiano y lo físico: el soñar nos lleva «al gran conocimiento de la sombra», tal y como expresa XXII de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 592)³³⁷. Así liberada, la fantasía ya no tiene límites y se convierte en una «[i]gnota mina» dada su infinitud, como reza «El nuevo día», poema número XXII de *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 491)³³⁸. Es cual pozo por el que bajamos todas las

³³⁴ Esta idea es reflejada en la *Rima* LXXIV juanramoniana, en la que el yo poético despierta por el beso que le da «el alba suave y cruel» (Jiménez, 2005a: 104).

³³⁵ En «Περὶ ὕπνου καὶ ἐγρηγόρσεως», en *Μικρὰ φυσικά* («Del sueño y la vigilia», en *Parva naturalia*) 455b 22-23: «La finalidad es despertarse» (Aristóteles, 1957: 328). En el original: «[H] δ' ἐγρήγοροις τέλος». La traducción del griego es nuestra.

³³⁶ Ya los griegos emparejan al sueño y la muerte, como se muestra en *Θεογονία* (*Teogonía*) 211-212, donde se les presenta como hijos de la noche: «Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato [“muerte sin violencia”]; parió también a Hipnos [“sueño”] y engendró la tribu de los Sueños» (Hesíodo, 1978: 80). En el original: «Νὺξ δ' ἔτεκεν στυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν / καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνειρώων» (Hesíodo, 1914: 94). El mismo Juan Ramón sostiene en su comentario a «“Valle de lágrimas” —Su autor: Rafael Leyda— Madrid 1903» publicado en la sección «Los libros» de *Helios* en noviembre de 1903 que «el sueño es el hijo menor de la muerte», y empareja el poetizar con el soñar, pues «todos somos poetas cuando dormimos, la muerte hace poetas a todos los hombres» (Jiménez, 1903b: 503).

³³⁷ Nos mostramos, entonces, de acuerdo con Gómez Trueba cuando postula que, para Jiménez, el sueño no implica una huida de la realidad, sino que constituye, contrariamente, un «instrumento de acceso a otra realidad que está en la vida, a un mismo plano que la realidad objetiva y que ha de recuperarse». De este modo, «Juan Ramón Jiménez otorg[a] al mundo del sueño tanto valor como al de la realidad diaria» (Gómez Trueba, 2003: 400).

³³⁸ Se prepara, incluso, para el estado onírico el yo poético ya en *Diario de un poeta recién casado* y sus «Orillas del sueño», pues «[c]ada noche, antes de dormir[s]e, puebl[a] de aspectos deleitosos, tomados de

noches sin nunca tocar el fondo porque, por mucha profundidad que alcancemos, no es suficiente para agarrar su fin. Además, la brevedad del tiempo del sueño embebe hasta dejar secas las probabilidades que tenemos de llegar a su suelo, y nos devuelve después a la superficie, al vivir.

La cercanía con la muerte por parte del sueño lo aproxima a su vez al lenguaje de ella, es decir, al de lo indecible, al cual va la lírica³³⁹. Casi del todo desatado de la lógica, ya que aún parte del plano del desvelo en el que sí rige la razón, el sueño se comunica por la palabra que brota entre la racionalidad y la irracionalidad misma, la cual es entendida y hablada por los soñadores. Sin embargo, al volver a su estado despierto y al *logos*, los ahora no-soñadores no comprenden sus sueños³⁴⁰, o lo hacen solo a medias, porque al abrir los ojos borran de la memoria, inmediata o paulatinamente, lo que han experimentado en el plano onírico. «Sueña, sueña mientras duermes», aconseja CII de *Eternidades*, pues «lo olvidarás con el día». Lo que se halla más allá de la razón no tiene cabida en la consciencia desvelada. Mas tampoco a la inversa: «Aprende, aprende despierto, / que lo olvidarás dormido», impera el mismo poema. Así, aunque salga del vivir, el soñar va hacia la muerte, constituyendo un «dulce aprendizaje / del definitivo olvido» (Jiménez, 2005b: 410). Por eso canta el yo lírico en el poema LII del mismo libro que la alegría del sueño no se puede recordar, y que al despertar no nos queda más que “conformarnos” con la del vivir, «olvidando / la otra, la otra, la otra»; una alegría reflejo de espejo estropeado, «que sabe, cada día, que no es más que / semilla vana de la flor del sueño» (Jiménez, 2005b: 393-394)³⁴¹. Por esta razón se encuentra, en «Rocío. I» del mismo libro, la «[f]lor brillante del sueño» «sobre el baldío de la aurora» (Jiménez,

la mejor realidad, las orillas del río de [su] imaginación, para que su encauzado sueño las refleje, las complique y se las lleve al infinito, como un agua corriente» (Jiménez, 2005b: 112).

³³⁹ El elemento poético de lo onírico en tanto que inefable es traído a colación, entre otros, por Bécquer en su segunda *Carta literaria* (publicadas en 1860 y 1861), en la cual le pregunta a la mujer: «¿No has soñado nunca? Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable vaguedad y poesía, lo que has soñado?» (1970: 536-537). La «Balada del sueño» de las *Baladas para después* juanramonianas menciona una confusión en la distinción entre el soñar y el estar despierto (Jiménez, 2005c: 219-220).

³⁴⁰ Resulta equiparable el estar soñando con la visión poética proporcionada por su inspiración, durante el «íntasis». En «Sueño», de *Eternidades*, «los despiertos que pasaban» por un sueño de un «nosotros» que incluye al yo poético se les quedan mirando a estos dormidos, viendo «en las cosas / lo que nunca antes vieron» (Jiménez, 2005b: 416).

³⁴¹ Se la compara también en tanto que «flor visible» de lo fable con «la flor de la noche, aroma / con toda la pasión de lo invisible» en XXXV del mismo libro (Jiménez, 2005b: 496). En XIX, «Insomnio», dentro de *Paisajes líricos*, se describe el sueño como un jardín, como un «laberinto de sombra» por el cual el yo lírico va «alcanzando flores y pájaros que a la mañana ha[n] de deshojarse o perder sus alas», aunque «deja[n] en [él] una fragancia eterna y un anhelo de volar» (Jiménez, 2005c: 126). Por el contrario, la vida es un «semijardín / de mediosárboles» según «La noche», poema XXII de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 383). También el interior de uno mismo son los «[j]ardines de[l] alma», para el yo poético, que contienen «[su] ciudad interior» (Jiménez, 2005b: 523).

2005b: 381); flor condenada a marchitarse en la tierra sin labrar que se levanta con el amanecer. De manera parecida, LXXVI de *Melancolía* (obra escrita entre 1910 y 1911 y publicada en 1912) trae a colación los restos de la visión onírica que se van desvaneciendo a la luz del día y se vuelven una «ilusión florida» capaz de abrirle al alma la realidad invisible, aunque no pueda ella dominarla (Jiménez, 2005a: 1207).

Son para el yo lírico de Jiménez los sueños «trozos negros de camino oscuro de la noche, que van alternando con los de luz, del día, a la muerte —ensayos breves de ella», según explicita en «Orillas del sueño» de *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez, 2005b: 112); son «fragmentos de nuestra muerte que nos envenenan con su metamorfoseado misterio eterno», como se expresa en «La quinta capa» de *Crímenes naturales*. Solo después de nuestro morir los podremos conocer por completo. Mientras vivamos, mientras los recordemos con la consciencia despierta, únicamente averiguaremos algunas de las capas que forman al amontonarse «en el fondo de nuestro ser» a la manera de una mina, según «Debajo y encima de nuestra muerte», poema en prosa sin clasificar y XV de *Viajes y sueños*. «La primera capa podemos encontrarla fácilmente al despertar; son sueños lijeros, manta de espuma, lijera de tristeza o alegría» (Jiménez, 2005c: 357; 2005d: 613). «[E]s cosa ya dijera, acabada, conocida. Puede volar si quiere o, si quiere, anidarse. No importa ya ni estorba», se explica en «La quinta capa» (Jiménez, 2005d: 991). En el otro texto, se dice que nos acordamos aún de la segunda, aunque «nos cuesta ya trabajo encontrarla entre su crecida piel. Y «[l]a tercera tal vez la sorprendemos todavía» (Jiménez, 2005c: 357; 2005d: 613), mas vuela junto con la segunda capa. «Pero sabemos que quizás vuelve. ¡Que quizás vuelva!», se espera en «La quinta capa» (Jiménez, 2005d: 991). «Debajo y encima de nuestra muerte» cuenta que la cuarta capa es «par de la segunda, tiene capa doble o cuádruple». La única que no nos es posible escudriñar es la quinta capa, pues se halla más allá de lo humano (Jiménez, 2005c: 357; 2005d: 613). Se pregunta el yo lírico del otro escrito si será la última, el fondo de todo, como una «tapa que no podemos, que no podremos levantar, que queda siempre debajo de nuestra vida y quedará encima de nuestra muerte» (Jiménez, 2005d: 991)³⁴². Solo la muerte lo determinará; en vida, no nos queda más que cuestionarnos e imaginar si tal comprensión sucederá o no. Por su lado, la antesala a los sueños, que podemos

³⁴² La misma idea, pero con distinta comparación, proporciona VIII de *Viajes y sueños*: «Los sueños son como peces en el mar. Unos se ven completamente fuera del agua de la noche, al amanecer, como delfines en la aurora, otros como al pasar un barco por la noche, semi se ven, en fosforescencias o vislumbres rápidos, y se pierden luego... Otros, se sabe que están allí abajo, en día y noche superpuestos, en el fondo de lo dormido, pero nada se ve ya de ellos...» (Jiménez, 2005d: 610).

hermanar con el estado poético por su divagación de la consciencia, se interpone en la visión o el recuerdo de un personaje por parte del sujeto lírico o narrativo juanramoniano. Un claro ejemplo de ello es Fernandillo, figura que aparece en el texto así titulado y número XI de *Entes y sombras de mi infancia* (libro compuesto tal vez entre 1927 y 1958 [Celma Valero, 2005: 729]). Su narrador cuenta que este hombre visitaba a su familia «cuando a [él] iba entrando el sueño». Le decían que Fernandillo llegaba y el narrador, niño en el recuerdo, trataba de quedarse despierto para verlo, mas sin lograrlo. Así, «lo veía más en el sueño que en la realidad», imaginándolo en los pequeños agujeros negros del sostén de la lámpara del comedor. Por tener el mismo nombre que el panadero, lo dibujaba en su mente como él. Y, no obstante, cree firmemente que su concepción configuraba el verdadero aspecto de ese hombre, a pesar de no haberlo visto nunca, pues «lo veía en su propio reino, y verdaderamente» (Jiménez, 2005c: 761-762)³⁴³.

Mientras que la muerte lo es por completo y para siempre, el sueño es el olvido momentáneo del desvelo, de la vida, que es toda memoria³⁴⁴. Despierto, si la salud no quiebra, se acuerda uno de sí mismo y sus distintos tiempos, de los seres que lo rodean y del entorno en que se encuentra, junto con sus reglas establecidas física, moral y socialmente. Gobiernan la consciencia y la voluntad; la fantasía se tiene por fantasía, por imágenes formadas desde la mente y sin necesaria realidad. Se asemeja al sueño, ya que ambos se desatan de toda norma, incluso a veces de las suyas propias, descargándonos así del peso de numerosas causas de angustia y tristeza que sostenemos durante el desvelo, como, por ejemplo, las responsabilidades. Imaginando, soñando despiertos³⁴⁵, pero, sobre todo, dormidos podemos alcanzar esa alegría sobre la que versa el poema LII de *Eternidades* «a la que nunca dicha alguna cierta / ha llegado» (Jiménez, 2005b: 393)³⁴⁶.

³⁴³ Palau de Nemes y Celma Valero sostienen, por contra, que Fernandillo no era una persona real, sino una manera que tenía la familia de Jiménez de dar nombre al sueño que se iba apoderando de él siendo chico (Palau de Nemes, 1974: 23; Celma Valero: 2005: 731).

³⁴⁴ En LXXVI de *Melancolía* afirma el yo lírico que «el buen día ha ordenado lo raro» del ensueño, ya vuelto cotidiano, y expresa: «¡Hay que olvidarlo todo! El alma no es la dueña / de la ilusión florida que le abre lo invisible...». Tras el sueño del alma, «se despierta la carne... ¡y al cielo lo imposible!» (Jiménez, 2005a: 1207).

³⁴⁵ Pese a su admiración por los que podemos llamar estrictamente «sueños», esto es, los que tenemos al descansar el cuerpo con la voluntad y la consciencia adormiladas, el de Moguer es muy claro con los que se suceden bajo nuestro control y estando despiertos. «Si estáis a tiempo», recomienda en un aforismo, «evitad el vicio de soñar despiertos» (Jiménez, 1990: 363).

³⁴⁶ Los sueños también despiertan el sentimiento contrario. De hecho, su tristeza es, según LXXXV del mismo poemario, «mayor que la de uno mismo», es decir, mayor que la del desvelo, puesto que en el plano onírico todo queda magnificado. Es interesante notar, asimismo, cómo en este texto se apela a «la subvida o la posvida / de la madrugada» (Jiménez, 2005b: 404) que se opondría, como se sugiere, a la «vida» de los sueños, cuya «realidad» y veracidad superarían la misma realidad despierta. Sin embargo, en LIX, «Ideal», de *Piedra y cielo*, lo onírico aparece como «[s]egundo plano» (Jiménez, 2005b: 509).

Es una alegría que se logra habiendo acabado, aunque sea por unos breves momentos, «con esta horrible impotencia de cuerpo sin ala o alma con lastre anclados en esta tierra que es [el] fondo» del yo lírico de «Descubierto a la inmensidad», perteneciente a *Paisajes líricos* (y en III de *Hojas doloridas* con modificaciones) (Jiménez, 2005c: 131; véanse 20-21). Su exención de límites lo convierte en algo ideal, algo entre la vida y la muerte, incluso más; algo que quita la muerte de la vida: «Es como si el sueño fuese un cristal suavemente opaco a través del cual se viera la vida desnuda de la muerte», canta la «Balada de la dulzura del sueño», CLXVII de *Baladas para después*. Sin el morir, ya no habría lugar para la tristeza de la podredumbre de la carne, permanecería todo en su juventud plena y «florece[ría] lo ideal, lo virginal, en una suprema realización de todos los instintos» (Jiménez, 2005c: 252). No obstante, incluso la felicidad de los sueños nos es arrebatada, pues, al alcanzar su punto álgido, quizás su final, «[e]l umbral del Paraíso, la mano avara de la realidad nos ha devuelto a la vida» siempre, se expresa en la «Balada de la duda», XV del libro que acabamos de citar. Se pregunta el yo poético si será «que la vida, celosa de la muerte, no quiere que veamos que el palacio está vacío», si no quiere que veamos la nada misma de la muerte; o si «la imaginación, delirante del sueño, tan rica en raras arquitecturas, no tiene ya que decorar el infinito». Inquieta si nuestra alma no es realmente divina porque se ha olvidado de la «mansión celeste» de Dios, esto es, el cielo. Así, lo único que resta es aceptar nuestra irremediable vuelta al plano despierto, «contenta[rn]os reproduciendo en otra parte la misma triste vida» (Jiménez, 2005c: 176).

El río, corriente de la vida y de la muerte (Chevalier, 1999: 885; véase Cirlot, 2014: 391), constituye un símbolo fundamental principalmente en la segunda y en la tercera etapa juanramonianas. Su fluir sin descanso —o, en palabras de Juan Ramón en el ya citado poema CVI de *Estío*, su «huir infinito» (Jiménez, 2005a: 1463); o su «corriente infinita», tal y como indica el título de uno de sus libros (Jiménez, 1961b), asociada también a la muerte en XXII, «Riomard desierto» de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1162)— se empareja a lo invisible, con lo cual trata el poeta a través de la poesía y del sueño. XVII de *Eternidades* canta:

El dormir es como un puente
que va del hoy al mañana.
Por debajo, como un sueño,
pasa el agua. (Jiménez, 2005b: 382)

«Como el agua de un río, agua en nuestra mano y agua en lo infinito», la ensoñación nos envuelve al dormir y, al mismo tiempo, se nos va escapando si intentamos atraparla. Está cerca y lejos, es «huidora, tan remota y tan de uno», según «Río y sueño», poema en prosa sin clasificar CX y XXXI de *Viajes y sueños* (Jiménez, 2005c: 380; 2005d: 620). Más tarde, este elemento natural bifurca la existencia del yo lírico en dos vertientes: la «del vivir» y la «del soñar», caracterizadas ambas por su constante movimiento. Esto lo encontramos dentro del poema III de la serie XXXVI, «Mi reino», de *La estación total*, donde el mogueño nombra a esta división «el doble río [suy]o» (Jiménez, 2005b: 938-939). El río representa el tiempo vital, siempre corriendo hacia adelante, hacia el futuro; hacia el mar y la muerte³⁴⁷. En XXII, «Riomardesierto», de *Animal de fondo* el yo poético quiere juntar, y tal vez realmente junte, estos tres estados suyos: el río —el vivir—, el mar —el morir— y el desierto —la muerte, a la que podríamos llamar «total»: la nada en la que se encuentra uno después de haber muerto, disuelta la consciencia en lo absoluto (Jiménez, 2005b: 1162-1163)—.

Todo lo que tocan los brazos de Morfeo queda revestido de encanto y de una consciencia propia inasible por los demás. «Es la niña, es su tesoro / de sueño lo que conmueve», sostiene la voz lírica en la *Aria triste* LI (Jiménez, 2005a: 236). Con ello, no sorprende que además de humanos, otros seres animados y también inanimados aparezcan soñando en la primera obra del de Moguer. En la *Aria triste* VI, por ejemplo, un «[r]ío de cristal» está «dormido / y encantado», mientras «[e]l valle tiene un ensueño / y un corazón», e incluso «los remansos dormidos / besan los claros cristales» (Jiménez, 2005a: 172)³⁴⁸. La hermosura, incluso divinidad³⁴⁹ de lo onírico hace ansiar al yo poético en

³⁴⁷ Esta comparación es un claro eco de la tercera *Copla por la muerte de su padre* (escritas alrededor de 1476) de Jorge Manrique, poeta apreciado por Jiménez, cuyos primeros versos dictan: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir» (1983: 48).

³⁴⁸ Los ejemplos son numerosos. Además del citado, se pueden ver En la *Rima* XXXIX, por ejemplo, sueña «la dormida arboleda» (Jiménez, 2005a: 65). En XL de este poemario encontramos un «paisaje soñoliento»; o en LI, «Paisaje», una «sombra soñolienta» (Jiménez, 2005a: 67, 80). En *La soledad sonora*, III presenta cómo «[s]ueña el Ángelus...»; en VIII, «el ocaso sueña»; en XVII, «es el valle un sueño de colores...» (Jiménez, 2005a: 769, 771 y 775). Dentro de *Pastorales* (poemas compuestos entre 1903 y 1905 y publicados en 1911), en I, «una dulce ribera / [...] se pasaba la tarde / soñando»; en XVII, «[l]os bueyes andan soñando / con las dolientes riberas / del camino, con sus ríos / verdes y sus dulces selvas...»; en XIX, el pueblo, «azul y blanco / de luna, [...] sueña con esos / sueños que sólo han sabido / sus faroles soñolientos...»; en XIX, el campo tiene «su ensueño»; en XXII, está «el campo soñoliento»; en XXIV, está «el horizonte que sueña...»; en VI, «Parque viejo», de *Poemas mágicos y dolientes* (redactados en 1909 y editados en 1911), «la hora dulce / huye, soñando sin rozar el suelo...»; en XIII, «Sol de año nuevo», hay «[c]ampanas soñolientas»; en XXIII, «Luna de otoño», va esta «amarilla y soñolienta»; en VI de *Laberinto* también «[s]ueña el Ángelus...», mientras que en XXI, «Sol amarillo», este astro tiene un «soñoliento huir», el cual «da una armonía / de otro mundo, una magia de distancia», en XL se ve «una marina triste de mares soñolientos» (Jiménez, 2005a: 891, 906, 908, 909, 911, 914, 1216, 1273, 1285 y 1308).

³⁴⁹ Cree el yo lírico del mogueño que los sueños «endulzan la sombra» y que «[h]ay en ellos / algo divino y triste que no es de nuestra vida» en LXVI de *Laberinto* (Jiménez, 2005a: 1333).

XXXIV de *Melancolía*, en reflejo a Fray Luis de León³⁵⁰, «un sueño jamás interrumpido», incluso aunque eso implique «engañ[ar] al corazón, ya que la verdad bella / nunca lo ha de envolver con su manto encendido» (Jiménez, 2005a: 1374)³⁵¹. La cuestión de la verdad en el sueño resulta tan delicada como la de esta en la poesía lírica, como hemos mostrado en el capítulo primero. En sus *Viajes y sueños*, libro que trata minuciosamente la concepción de Jiménez acerca del sueño, si bien siempre en clave lírica, encontramos la respuesta que da el yo poético del de Moguer. En lo que parece un estado de duermevela en V, sostiene que

[s]e han confundido en [él] cosas de la realidad y cosas del sueño, de tal modo, que [él] no podría decir qué era sueño y qué verdad. Pero puesto que unas y otras han estado en [él], y por lo tanto, en el mundo, ¿qué más realidad pueden tener unas que otras? O todo ha sido, o no fue nada. Y en ambos casos, *todo está en el mismo plano*. (Jiménez, 2005d: 609)³⁵²

Al igual que en la lírica, la verdad no puede ser cuestionable en el sueño, porque eso supondría partir de los presupuestos del plano del desvelo, de la vida, que no se aplican durante el soñar. Lo onírico está revestido de una «inválida validez», como predica el «Sueño de tipo neutro», texto LXXXVIII de *Viajes y sueños* (Jiménez, 2005d: 656), resulta, incluso, «la verdad hecha mentira—es / mentira de los sueños, / más verdadera que la verdad misma», se dice en XLI de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 390). Por eso expresa el yo lírico que «[t]odas las noches v[a] al sueño con la alegría del que va a una resurrección»³⁵³ en «Balada de la mujer de ensueño», XCIII de *Baladas para después* (Jiménez, 2005c: 216), a recuperarse de las ataduras de lo racional de la vida, puesto que en los sueños vaga, como cuenta en «Madrugada abajo» de *El pastor herido* (redactado quizás entre 1913 y 1916 y con corrección de 1920) y XXIII *Viajes y sueños*, «por caminos contrarios de la realidad, ¡por los caminos por donde [él] andaría si lo que es

³⁵⁰ El poema cita al principio: «Un no rompido sueño...», de su primera «Oda a la vida retirada» (León, 1984: 10).

³⁵¹ Por este motivo suspira el yo poético en el *Jardín lejano* XLIV: «Si fuera un sueño... ¡ay! si fuera / un sueño azul siempre... siempre... / si no rompiera su música / cuando viniera la muerte...» (Jiménez, 2005a: 390).

³⁵² Las cursivas son nuestras. La misma idea sigue la «Balada de la mujer de ensueño» de *Baladas para después*, donde el yo lírico asevera de la mujer soñada por él que, «pues que e[s] una forma de [su] pensamiento, en alguna parte tiene [ella] que existir» (Jiménez, 2005c: 215). También CXV de *Eternidades*, en la que se compara la belleza de algo con la que tiene en sueños, la cual termina siendo cierta (Jiménez, 2005b: 414). Por lo contrario, apuesta, no obstante, «Insomnio», de *Paisajes líricos*, cuyo yo poético considera mentira los sueños porque «nada ni nadie de lo que suele venir en sueño viene a [su] estancia». De todos modos, prefiere el engaño del sueño al «vacío verdadero» del día (Jiménez, 2005c: 125-126).

³⁵³ En el recién citado poema XXXIV de *Melancolía*, el yo poético canta «que torna el encanto fugitivo del sueño, / cual la resurrección de una luz apagada» (Jiménez, 2005a: 1173). En «Amanecer», de *Diario de un poeta recién casado*, le «[p]arece que la aurora [lo] da a luz, / que est[á] ahora naciendo, / delicado, ignorante, temeroso / como un niño» y asimila el sueño «al no nacer» (Jiménez, 2005b: 68).

fuese lo que debe ser!». Por ello, aspira encontrar «el país en que el hombre sea el hombre de sus sueños»; no el hombre perfecto, sino el que es cuando sueña. Desea unir sus dos mitades: la racional del desvelo y la irracional del sueño, al igual que desea unir el hombre con el poeta y su yo lírico, el cuerpo con el alma y la vida con la muerte. Y, dado que uno es él mismo tanto en el vivir como en el soñar, no comprende por qué no «se juzg[a] al hombre por las acciones de sus pensamientos» (Jiménez, 2005c: 337; 2005d: 616)³⁵⁴. En el propio sueño, asimismo, quiere creer la voz lírica del *Paisaje lírico XIX*, «Insomnio», «que el cielo es el cielo» (Jiménez, 2005c: 126). E incluso la vaguedad de la noche, a veces, puede llevar a confundir lo externo con lo imaginado. Así, sostiene el yo poético de este texto:

Parece que la sangre del cuerpo es el agua aquella que reflejaba el crepúsculo, que es él mismo el paraje que ha sentido el alma, con sus árboles, con su agua, con sus pájaros. Es el cuerpo como una carne gloriosa que está esperando, en su centro, la resurrección de su alma muerta en *el reino de la realidad, es decir, de la fantasía*. O que el cuerpo es el paisaje de tierra y el alma es el cielo crepuscular... (Jiménez, 2005b: 138)³⁵⁵

Resulta interesante la asimilación que se hace de la realidad con la fantasía y que desafía, así, la concepción habitual. Pues, para Juan Ramón, como afirma en una carta a Luisa Grimm fechada en febrero de 1911, «la única verdad es la vida del espíritu; todo lo demás no vale la pena» (Jiménez, 2006: 545).

No solamente la experiencia onírica de uno mismo lleva al acercamiento de lo ignoto, sino también la de alguien muy cercano al sujeto. Ya en la *Rima XVII* se observa «A una niña mientras duerme», como indica el título del poema, lo cual describe el sujeto lírico de la siguiente manera:

Sobre ti flota un algo de visión errabunda,
un efluvio virgíneo, ese vago misterio
de la niebla opalina de los lagos, la onda
perfumada que sube de un jazmín entreabierto. (Jiménez, 2005a: 35)

Cuando dormimos, dejamos nuestro cuerpo en el plano despierto, mientras por el de los sueños divaga el alma. Con el espíritu y, por ende, la voluntad en otro lugar, es como si lo que de nosotros permanece en el mundo material no fuera del todo nuestro. Por eso se

³⁵⁴ Por ello le da miedo, incluso, el sueño de su amada en «Desvelo» del *Diario*, pues al desconocerlo imagina él que ella lo agarra mientras sueña para realizarle atrocidades tales como asesinarlo (Jiménez, 2005b: 130).

³⁵⁵ Las cursivas son nuestras.

dice en LXVI del *Diario*, poema titulado «*Berceuse*», que la amada «dormida no e[s] / [ella]». Desvelada, le ha ofrecido al yo poético «[s]u alma / con [s]us ojos abiertos»; mas no en sus sueños. Por esta razón decide no besarla el sujeto cuando duerme, hecho que consideraría una infidelidad, como si su amada fuera otra al perder momentáneamente la consciencia (Jiménez, 2005b: 105). «Ahora, que est[á] dormida, / pued[e], solo, adorar[la], / sin ser[l]e, con [s]u parte, / [su] fe [de él] correspondida», expresa el yo en CXIX, «Sonata espiritual», del mismo poemario (Jiménez, 2005b: 135-136), pues es como si ella, estando dormida, no amara al yo. En XCII del *Diario*, el ensueño de la «dormida tú» a la que se dirige la voz lírica le ofrece a esta «el secreto del centro / del mundo» y, luego, «del cielo» (Jiménez, 2005b: 121). Gracias a este conocimiento, además, se consiguen unir los dos planos opuestos —la tierra y el firmamento—, aunque sea solo por unos momentos y en el interior del yo lírico. En CX, «Desvelo», recogido en el libro que acabamos de citar, lo avistado por esa «tú» durante su estado onírico se plasma dentro del sujeto poético. Pues, según canta él, este es capaz de «ve[r] luz de espaldas el cielo / de tu soñar», a pesar de que «[lo] amedrenta / el cercano secreto / de tu sueño encendido y dilatado / a [su] lado», despierto «en la sombra» del día que contrasta con la iluminación del soñar (Jiménez, 2005b: 130). Y es que, según el Juan Ramón de la segunda etapa, existen unos «cielos interiores», como se dice en «Ellos», texto LXXVIII de *Belleza* (Jiménez, 2005b: 769), visionados o tal vez creados por la imaginación sin fin del hombre. Por esta razón, «[c]uando [s]e acerc[a] a quien duerme» la voz lírica en «Río y sueño», poema en prosa sin clasificar y XXXI de *Viajes y sueños* que ya hemos citado, «[l]e parece que [s]e asom[a] a un río nocturno, entre olvidadas orillas, que corre reflejando la eternidad». Cuando observa a alguien adormecido, se siente el sujeto poético como ante el agua del sueño de esa persona, y le recorren el cuerpo unos «[e]scalofríos». Probablemente lo invade el miedo, pues, como hemos citado ya, «[l]e parece que v[a] a caer[s]e en quien duerme», mas enseguida lo vence un deseo que le despierta tal misterio: «quisiera caer[s]e», confiesa. Y es que cree encontrarse cara a cara con él, observándolo desde el desvelo y la realidad visible, como quien se halla justo al borde de un precipicio, mirando el abismo sin lograr atisbar su fondo. Le da la sensación de «que la corriente y el sueño pueden, vivos, llevar[lo] a lo ignorado o a lo muerto» (Jiménez, 2005c: 380; 2005d: 620).

4.2.3 La Obra y el yo poéticos³⁵⁶

«Escribirnos no es más que recrearnos, crearnos una segunda vida para un poco más de tiempo; y dejarla en manos de los otros», escribe Juan Ramón en un aforismo (Jiménez, 1990: 693). Así concibe el andaluz su yo poético, *alter ego* del autor que lo ha creado y al que da voz en su Obra, conjunto de todos sus textos que se concibe en tanto que organismo. No olvidemos que el propio poeta escribía esta palabra en mayúscula para remarcar su importancia y su carácter individual y único, como si de un ser vivo se tratara, al que nos dirigimos con nombre propio. A partir de la segunda etapa, los versos del de Moguer muestran, en algunas ocasiones, la presencia de una “fuerza” externa al yo del que escribe y que lo posee para hacerlo. Como sentenció Rimbaud, «[j]e est un autre»: «el yo es otro» (y no «yo soy otro»). El que escribe no es él mismo, sino otro que parece haberse apoderado de él (Rimbaud, 1999: 84). En Jiménez lo reflejan los siguientes versos de LXIII de *Poesía*:

Poder que me utilizas,
como médium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones:
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día! (Jiménez, 2005b: 611)

Remitiendo al tópico del vate (del latín *vates*, “el que ve”, “adivino”) entusiástico (del griego *ἐνθουσιαστικός*, “poseído por un dios”) platónico³⁵⁷ que retoman los románticos y los simbolistas leídos por el moguereno, muestra su yo lírico no solo su experiencia *intuitiva* al poetizar, sino también un intenso deseo de comprender esa inspiración³⁵⁸. No es tarea suya racionalizar sobre sus textos; pues, para ser poeta, le basta cantar, mientras

³⁵⁶ En esta parte, haremos mención exclusivamente de los textos poéticos juanramonianos. La sección sobre «el otro» contenida en el apartado 5.2.7 del quinto capítulo brinda un análisis del motivo literario del doble en la poesía en verso y en prosa del de Moguer. Tanto el presente apartado como el del capítulo cinco reformulan nuestro artículo «El doble en Juan Ramón Jiménez», que publicará *Hispanic Review* en 2023.

³⁵⁷ Jiménez está de acuerdo con Platón en que el poeta canta «de un modo sacro, gracioso y alado al mismo tiempo», pero «no cre[e] que el poeta necesite de ningún dios; puede ser un medio, ya que el Dios del hombre es en verdad un medio que el hombre ha inventado o confirmado para poder comunicarse y entenderse con lo absoluto» (Jiménez, 1961: 115 y 38).

³⁵⁸ Aunque concordamos con Lorenzo García en que «esa oscilación entre el uso de la segunda persona (“qué dices”) y la primera (“qué digo”) [...] expresa la búsqueda de la creación consciente», descartamos el supuesto esoterismo intelectual que implique (2011: 28).

otros pueden asumir tal trabajo, como el filósofo o el filólogo. Sin embargo, el yo poético juanramoniano quiere dar un paso más y también entenderlo y, con ello, entenderse³⁵⁹.

Esto parece lograr, tras esforzada labor, en *Animal de fondo*, al tener creado el mundo en el que tanto había trabajado para su conciencia, su «Dios deseado y deseante» (sus dos mitades buscándose y ya encontradas)³⁶⁰, y que ahora, como canta el yo poético en II, «El nombre conseguido de los nombres», se le está «convirtiendo en uno y en un dios» (Jiménez, 2005b: 1147). Al fin, ha alcanzado la *reunión* consigo mismo, con su «todo interno» que es a la vez «todo eterno», como leemos en XXI, «El todo interno» (Jiménez, 2005b: 1162), venciendo, así, a la muerte del cuerpo con la vida *aparentemente* sin fin de su Obra. Esta llega a presentarse como el doble del yo poético³⁶¹ explicitado en CX, «La obra», de *Belleza*, donde la llama «tú, —yo, yo mismo», siendo él «el mortal, —yo—, el padre» de ella, «de mí, el hijo inmortal» (Jiménez, 2005b: 786). De este modo, quedaría, como anuncia CXVII en *Poesía*, «[a]l lado de [su] cuerpo muerto, / [su] obra viva» (Jiménez, 2005b: 638)³⁶², que sería «toda [su] alma / —vaciada ya por [él] en la Obra plena—»; como expresa el yo lírico en XLVI (Jiménez, 2005b: 604-605). Así, se haría a sí mismo inmortal, «nuevo / y a [su] gusto», y «[s]er[á] más [él], porque [s]e ha[ce] / con[s]igo mismo, / con[s]igo sólo», volviéndose con ello «Dios y padre y madre [suyos]», «hijo también y hermano», según XCVII de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 408).

Y es que, siguiendo los versos de LIX de *Poesía*, titulado «La mano contra la luz», aunque «[n]o somos más que un débil saco / de sangre y huesos» por nuestro frágil cuerpo, llevamos dentro una semilla capaz de sembrar algo superior a nosotros y a nuestra muerte:

el ser invulnerable,
inmaterial, tan largo como el mundo,
que colma, libre,
lo infinito
y se sale de él a lo imposible[:]

³⁵⁹ De todas formas, asevera Jiménez en un aforismo de 1924 que «[n]uestro ser conciente no debe fiarse mucho de nuestro ser inconciente, ni éste de aquél. Hay que estar en el fiel de los dos secretos», o sea, «entre el misterio y la realidad» (1998: 80).

³⁶⁰ Esta culminación en unión de uno mismo (del yo que escribe y el yo que se crea al escribir) es anotada también en el estudio de Gómez Redondo (sobre todo en 1996: 160-71).

³⁶¹ Alarcón Sierra estudia este hecho al detalle en tanto que simulacro, el cual equipara incluso con la figura de la mujer (2016: 827 y 831). También señala que, en tanto que creación de otro yo, con la Obra se pretende que el sujeto se aproxime a aquella parte suya que le resulta inaccesible: él mismo como objeto y su subconsciente, alcanzable en los sueños (Alarcón Sierra, 2016: 825 y 832-33).

³⁶² Destellos de esto son también perceptibles en otros poemas como LI del mismo libro: «Canción, tú eres vida mía, / y vivirás, vivirás; / y las bocas que te canten, / cantarán eternidad» (Jiménez, 2005b: 606-607).

nuestra consciencia, parte de la consciencia universal, que el yo poético juanramoniano quiere plasmar en su Obra (Jiménez, 2005b: 609-610). Hay que ir «sac[á]ndo[s]e eternidad, / yéndo[s]e a ella», canta CIII del libro citado antes (Jiménez, 2005b: 633). Por eso, no sería hasta la muerte cuando esa mitad infinita, el alma, se vería completada al alcanzar la eternidad y deshacerse del cuerpo. Entonces lograría «que [su] mitad de luz se cierre / con [su] mitad de sombra», como canta CXVIII, «Cenit», de *Belleza*, y ser al fin «uno en lo uno», según CXXIX de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 789 y 643; véase del Olmo Iturriarte, 2009: 258). Por eso uno no debería temer la muerte, pues «est[á] aquí [con él], trabajando», hasta que él se convierta en la muerte de su muerte, reflejada en XLII del mismo poemario (Jiménez, 2005b: 603), y viva solo su consciencia en la Obra.

Así resultará para el moguereno la lucha *sucesiva* por *recogerse* en «unidad» de dos: el Dios deseado y deseante, que no es más que el yo poético mismo en tanto que creador (véase León Liqueste, 2005: 1131), pues poeta significa en griego antiguo “hacedor” (*ποιητής*). El lírico *parece* aquí haber logrado, con su consciencia individual y finita, crear su Obra infinita, donde se *recrea* y recreará él una y otra vez al ser leída, incluso no estando ya en la vida. Siendo hombre mortal hecho por Dios inmortal, se reconoce divinizado habiendo elaborado algo *casi* imperecedero. Entonces, ¿ha vencido a la muerte? No todo él; y en esa «parte inmortal suya», no para siempre. Pues la Obra, que podríamos bien entender como su doble por el vínculo indiscernible que configura con su existencia, permanecerá viva más tiempo que él. De esto da cuenta el fragmento tercero de *Espacio* que hemos estudiado antes y en el que, tras haberse topado con un cangrejo hueco asimilable a lo escrito sin su autor («cáscara vana, un nombre nada más»), el yo lírico comprende que su «consciencia sucesiva», en la que tanto ha trabajado, ya no le pertenecerá cuando muera, haciéndose parte de la «consciencia absoluta», yendo «a integrar[s]e en un dios, en otro dios que este que so[n] mientras [ella] est[á] en [él], como de Dios» (Jiménez, 2005d: 1283 y 1285). Lo sobrevivirá ella (su consciencia, su Obra), pero él, hombre por naturaleza limitado, irá, aunque intente evitarlo, por el camino hacia el morir. Y, sin embargo, tampoco será sempiterna su poesía, puesto que, como ya remarca un poema sin título de *La muerte* (escrito entre 1918 y 1924 [Martínez Torrón, 1999a: 7]),

¡[t]ambién [ella], poesía [suya],
como [su] cuerpo, que [l]e ha dado alma,
[s]e habr[á] de deshacer —¿en qué?— del todo;
y esta organización perfecta y mágica
será ruina —¿de qué?— un día! (Jiménez, 1999b: 138)

Todo lo vinculado a lo humano será necesariamente finito; solo a lo divino le está reservada la inmortalidad.

4.3 Corolario

Del mismo modo que en su obra teórica, en los textos poéticos de Jiménez dos realidades configuran el mundo: la visible, percibida mediante los sentidos del cuerpo, y la invisible, la cual únicamente puede apreciar el alma. Pese a su aparente separación, la realidad visible y la invisible conforman un mismo mundo, y cuando la segunda se entromete claramente en la primera se produce el misterio. Entendemos con el Juan Ramón poeta y teórico que el misterio es aquello que no conocemos del todo y que, por ello, nos atrae y nos aterra. Establece con él una especial relación el poeta, considerado soñador por el andaluz, ya que siente con una fuerza particular la llamada de lo secreto y responde a ella a través de su unión consigo mismo, con su entorno y, así, con el misterio en el «ínstasis». Entre los planos visible e invisible, puesto que no pertenecen por entero a ninguno de ellos, se encuentran las que llamamos «realidades intermedias», conformadas, por un lado, por la muerte, en la que quedaríamos despojados de cuerpo y de individualidad espiritual, y el sueño, «breve ensayo» de ella porque en él nos liberamos por unos momentos y aún en vida de nuestra parte material mientras la del alma puede desenvolverse sin ataduras. Por otro lado, a través del yo poético, sujeto de los poemas y creación del poeta, y, sobre todo, de la Obra, como resultado del conjunto de sus composiciones logra conservar la consciencia individual de su autor incluso después de su muerte en tanto que hombre. La razón de esto radica en que su subjetividad queda grabada en el papel y puede ser reavivada infinitas veces en la mente de otro humano mediante la lectura. No obstante, este triunfo ante la finitud no es para siempre, porque acabará tan pronto como deje de leerse su poesía, sea quizás al cesar de existir el interés en ella, en la poesía o el idioma castellano o, en último término, al desaparecer definitivamente el ser humano en tanto que ser vivo.

Sentados, pues, los fundamentos desde los cuales entendemos el misterio en la obra poética juanramoniana, proseguimos en el siguiente capítulo con el estudio de los símbolos que representan lo secreto a lo largo de toda su escritura.

Capítulo 5: Hacia una tipología de símbolos del misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez

Si la poesía arraiga en el misterio; si la poesía es sobre todo revelación de lo inexpresable, emanación de una clara fuente que canta en la sombra, su instrumento revelador más adecuado es el misterio[.]

Ricardo GULLÓN: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960, p. 180.

Dentro de la obra poética de Jiménez, el misterio cristaliza en forma de símbolo. Como hemos expuesto en el segundo capítulo, el símbolo lo entendemos a partir de su etimología, la cual refleja su naturaleza compiladora y enunciativa de uno o varios significados de un solo elemento (del griego antiguo *σύμβολον*, “lanzado conjuntamente”). Creemos importante recordar también el nacimiento de tal concepción en el siglo XVIII, cuando la poesía había quedado desvinculada de lo religioso y los poetas se vieron impulsados a buscar *significación* («Bedeutsamkeit») para aquellos elementos individuales de su mundo relacionados con lo espiritual y universal y trasladados a sus escritos (Frenzel, 1966: 34). El símbolo, o «la idea en la imagen», para formularlo en palabras de Goethe en «Maximen und Reflexionen» («Máximas y reflexiones») de 1833 (1976: 470)³⁶³, configura una expresión de lo indecible que, como tal, no puede ser revelada en su totalidad al hombre. Como asegura Ulibarri, «[e]l símbolo es [el] más valioso instrumento» de Juan Ramón y, en general, del lírico moderno, «para destruir la realidad externa de las cosas, por un lado, y para hacer visible su alma interna, por el otro» (1962: 128). Resulta indescifrable y, por ende, inagotable: si no se conoce su verdadero significado, nunca se podrá hallar la interpretación definitiva de entre todas las posibles, con lo cual siempre quedará espacio para formular otras nuevas³⁶⁴.

³⁶³ En el original: «[D]ie Idee im Bild».

³⁶⁴ Al respecto resulta interesante la afirmación de Goethe en «Versuch einer Witterungslehre» de 1825 («Intento de enseñanza del tiempo meteorológico», publicado en castellano como *El juego de las nubes* en 2011): «Lo verdadero, idéntico con lo divino, nunca se deja reconocer directamente por nosotros, lo miramos sólo en un reflejo, en un ejemplo, o símbolo, en apariciones separadas y modificadas; lo percibimos como vida inexplicable y, sin embargo, no nos podemos abstenir del deseo de comprenderlo. Esto se aplica a todos los fenómenos del mundo aprehensible» (Goethe, 1981: 305). En el original: «Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen». La traducción es nuestra. Nos sumamos, también, a la resolución de Azam de que el símbolo representa «un sacramento de la belleza; lo cual significa que la sacraliza, la rodea de misterio y la pone en contacto con lo divino», y que su función «consiste en lanzar un puente, no ya entre dos realidades radicalmente distintas en su esencia, el hombre y Dios, sino entre dos niveles de la misma realidad, la conciencia humana, es decir, el dios deseante y lo divino que puede haber en ella, dicho sea de otro modo, el Dios deseado» (1983b: 633).

El presente capítulo expone algunos símbolos de lo secreto en la poesía de Juan Ramón con el objetivo de entender mejor el despliegue del misterio en su obra. Analizaremos, en las distintas formas, su surgimiento y la atracción y el pavor que generan en el yo poético, con quien, en numerosas ocasiones, se da la unión en «ínstasis». Teniendo en cuenta sus rasgos, agrupamos estas manifestaciones en (a) motivos y (b) seres. Los (a) motivos pueden enmarcar, en forma de ambientes, la situación en la que aparece el misterio y en la que se halla el sujeto lírico, o bien acompañarlo encarnando elementos. Comprendemos, dentro de todos ellos, (1) la soledad y el silencio; (2) la música; (3) los olores; (4) la luz (el día, la noche, el amanecer y el anochecer); (5) la naturaleza (el cielo, el mar, el campo, el bosque, los árboles y las flores); (6) la naturaleza artificial (el jardín y el parque); y (7) las construcciones antiguas (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio). Por otro lado, tienen cabida en la categoría de seres (8) los religiosos (los ángeles, la Virgen y Cristo); (9) los mitológicos (los gnomos, los sátiros, Ofelia, los elfos y las ninfas); (10) los fantasmas y las apariciones; (11) los personajes extraños (los locos, los enfermos, los incomprensibles, los «desconocidos conocidos» y los forasteros); (12) los niños; (13) la mujer; y (14) el doble.

5.1 Motivos

Si el misterio tiene una forma definitiva, evidentemente, nos es desconocida. Así, se pone ante los ojos del que es capaz de atisbarlo en una multiplicidad de figuras. Una de ellas es el ambiente, que entendemos como aquello que, material y/o espiritualmente, rodea y acoge al sujeto, en este caso al poético, haciéndolo partícipe del surgimiento de lo ignoto. A su vez, estas ambientaciones contienen elementos (por ejemplo, la noche incluye la luna). Sumergido en el entorno y admirando —quizás temiendo— los secretos que le deja entrever, el poeta acorta distancias con la realidad invisible en un intercambio mutuo: tras el llamado de ella, responde él acercándose a lo desconocido y alcanzando el «ínstasis». Para que se dé esta reciprocidad, resulta clave que el poeta se halle en ausencia de otros seres humanos o, por lo menos, en estado de ensimismamiento. Pues la tranquilidad permite el despliegue de su atención hacia las cosas, la escucha de la llamada del misterio y la reunión con este, con el entorno y con su misma subjetividad. Fruto de la experiencia del sujeto lírico es la poesía que escribe a raíz de su contacto con lo desconocido, en aras

de desenmascararlo. En estos poemas, el ambiente se convierte en el lienzo sobre el cual pinta el poeta su propio estado de ánimo, otorgando sensibilidad y personalidad, es decir, *vida*, a sus componentes pese a su inconsciencia esencial³⁶⁵. Hablamos aquí del «paisaje del alma»³⁶⁶, que se esparce a lo largo de toda la Obra juanramoniana, tanto en el verso como la prosa.

No obstante, hallamos en la lírica de Jiménez un recurso nuevo a modo inverso: lo que llamamos el «alma del paisaje», pues deja observar la esencia de lo natural presentado. «El mundo exterior está impregnado con las fuerzas psíquicas del poeta»³⁶⁷, asevera Predmore, pero, al mismo tiempo, «el mundo interior está permeado y estructurado por los fenómenos de la naturaleza. Hay una corriente constante de interacción y penetración entre los dos» (1975: 270). Mientras que los planos rurales y naturales, sobre todo en la primera época poética, sirven de herramienta al yo poético para traslucir su propio interior, el corazón mismo de la naturaleza también se proyecta, con más asiduidad a partir de la segunda etapa, en los textos del de Moguer; obviamente, siempre desde los ojos del sujeto lírico. Veámoslo de manera ejemplificada. «Pero lo solo», segundo *Romance de Coral Gables* (libro escrito entre 1939 y 1942, con poemas publicados en 1939, 1940, 1941, 1944, 1946 y editado por completo en 1948 [Palau de Nemes, 1957: 369; Lanz, 2005b: 1056]), contiene ambos recursos. Asevera allí el sujeto lírico que «la luna casi [l]e enseña / en su espejo la esperanza». En este punto, cabe

³⁶⁵ Lira percibe en la primera etapa del moguereno una humanización de los entes irracionales (seres inanimados, como el río o la luna, y animados, es decir, los animales), lo cual implica necesariamente que el poeta les otorga *racionalidad*. Llevados los seres a su misma manera de comprender el mundo —la consciencia—, el lírico puede ahora comprenderlos e, incluso, ser comprendido por ellos estableciendo juntos lo que el académico llama «intercomunicación vital» (Lira, 1970: 115). Más adelante, afirma del poeta y su interacción con las cosas que, «[a]l humanizarlas, las aleja de la materia propiamente dicha, las aleja de lo terrestre» (Lira, 1970: 145). En otras palabras, las acerca a lo espiritual e infinito o, si se sigue el pensamiento de la primera época de Jiménez, a lo divino y verdadero.

³⁶⁶ Morán Rodríguez, en su estudio sobre *Arias tristes* y haciéndose eco de Gullón (1982: 19-20), comprende este recurso poético como una vía que transmite «el misterio del alma del poeta», o bien como un diálogo de este con su *alter ego* (Morán Rodríguez, 2005: 139). Tratando el poemario *Pastorales*, Cardwell, por su lado, considera que, en realidad, «[e]s el poeta que sueña, es el poeta que se siente triste», con lo que queda deshecho el secreto del entorno. El académico vincula, además, la melancolía del yo lírico espejeada en la subjetividad que toma el ambiente en sus poemas con «el romántico fracaso de creencias y valores complicado con la crisis nacional psicológica de fin de siglo» (Cardwell, 2005b: 881). En su introducción a *Piedras, flores y bestias de Moguer* (escrito tal vez entre 1906 y 1915, anunciado en 1916 y publicado parcialmente en 1961 [Cardwell, 2005c: 819 y 820]), este estudioso vincula el «paisaje del alma» con los cambios de la sociedad, como herramienta para contrarrestar su creciente separación de lo natural (2005c: 829).

³⁶⁷ «El paisaje nunca es la mera descripción de un aspecto de la realidad, sino la descripción de un aspecto de la realidad, observada desde una perspectiva precisa [...] determinada tanto por el sujeto que observa como por las circunstancias», sostiene Gómez Trueba. Y es que «lo que se pretende es plasmar [...] la mirada del poeta. El tema central no es la naturaleza contemplada en sí, sino *la actividad contemplativa*» (Gómez Trueba, 1995: 124-125). Las cursivas son nuestras.

remarcar que el yo deja muy claro en los dos versos anteriores que está diciendo las cosas tal y como son o, por lo menos, tal y como las percibe, sin hacer de ellas un instrumento para transmitir algo que no esté yacente en ellas: «[L]a noche azul y verde / *es* la noche verde y morada»³⁶⁸, canta. No hay medias tintas. Lo que cambia, empero, es la proyección, la integración del entorno exterior en el ámbito espiritual interior del yo lírico, quien siente que «lo que estaba fuera, / ahora está solo en el alma» (Jiménez, 2005b: 1064). Entonces, no es el espíritu del poeta el que se plasma en su visión del entorno, sino el alma misma de este ambiente el que se hace visible en el texto tras haber pasado por el interior del artista. Para el de Moguer, el soñador, «[e]l que tiene el corazón / bien rimado con la luna», puede percibir el alma del paisaje. Su capacidad de apreciar lo invisible le permite sentir las «nostalgias del campo», las «cosas / lejanas, hondas y mustias, / cosas que vienen y van», se dice en el poema XLIX de *Pastorales* (obra redactada entre 1903 y 1905 y publicada en 1911 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Cardwell, 2005b: 869]) (Jiménez, 2005a: 945). No solo consigue el soñador comprenderse con mayor claridad al emparejar su estado de ánimo con aquello que lo rodea, sino que, según queda plasmado en los textos de Jiménez, este lugar —y sus elementos— lo entiende a él. Así, la comprensión y la compenetración que se establece entre el poeta y el paisaje son mutuas, pues sale y se dirige a ambos lados. Veremos más ejemplos al estudiar los distintos ambientes misteriosos que aparecen en la obra del de Moguer.

El primer subapartado de esta sección está dedicado a (1) la soledad y al silencio, morada preferida del misterio. Aunque parezca (2) la música el opuesto a este último, su melodía abstracta es capaz de hacer perceptible a su oyente lo desconocido y trasladarlo al «ínstasis». Algo similar acaece con (3) los olores, cuya vaguedad trae la esencia de lo ignoto apelando la atención del soñador. La percepción juanramoniana tanto de lo visible como de lo invisible se va modificando de manera cronológica, evolucionando durante las distintas épocas, pero también cíclica, ya que se va volviendo una y otra vez a las mismas cuestiones. Estas, además, cambian según (4) la luz y el matiz particular que ponen sobre cada ente los diferentes momentos de la jornada. Así pues, deberemos recorrer brevemente algunos de los pasajes que ejemplifican la alteración de la mirada del poeta según sea de día, de noche o durante la salida o la puesta del sol. A continuación, trataremos (5) la naturaleza (el cielo, el mar, el campo, el bosque, los árboles y las flores). A camino entre la creación natural y humana no hemos de pasar por alto (6) la naturaleza

³⁶⁸ La cursiva es nuestra.

artificial (el jardín y el parque), ambientaciones especialmente queridas en la primera de las épocas del andaluz. Finalmente, (7) las construcciones antiguas (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio), con su atmósfera gótica, serán el último de nuestros objetos de estudio en cuanto a los ambientes misteriosos incluidos en la poesía de Jiménez.

5.1.1 La soledad y el silencio

Traída a colación de manera explícita o no, la soledad desempeña un papel fundamental en la obra de Juan Ramón. Más bien diríamos que constituye el suelo a partir del cual se cultiva su poesía, así como, habitualmente, la poesía y la literatura modernas. A pesar de haber nacido en la oralidad, de haber sido transmitidas a un auditorio congregado para escucharlas, tanto la poesía como la literatura en la edad moderna se dicen y reciben por regla general en la intimidad del papel³⁶⁹. Si bien la lectura puede hacerse en conjunto en el marco de algún evento organizado público o privado, la mayoría de las veces se da solo entre el lector y el libro, así como la creación suele acaecer en la soledad del lector con el papel en blanco. Aun más extraña es la confección de un texto a más de dos manos en materia de arte, pues suelen escribirse sobre un solo papel unas palabras que, en caso de coautoría, hay que escoger en acuerdo —al contrario de la música, por ejemplo, de la cual varios artistas pueden dar como fruto una única pieza—. Para algunos escritores, esta soledad parece tomar la forma de un confesionario, de un refugio en el cual cobijar los llamados «demonios interiores», pues la intimidad de la redacción promueve la apertura de uno mismo. Para otros, en cambio, la escritura es apreciada justamente por la soledad que su trabajo requiere y la amplitud que ofrece al pensamiento y sentimiento de uno, y es vivida con pasión. Este es el caso de Jiménez³⁷⁰.

Cuando surge, el silencio, «preludio de apertura a la revelación» según Chevalier (1999: 947), lo envuelve todo con su enorme manto invisible, haciéndonos sentir refugiados o, contrariamente, ahogados en él. Tiene una «voz de idilio / de enlutados cabellos de mujeres» según el *Poema mágico y doliente* (obra con escritura en 1909 y

³⁶⁹ Afirma López Castro que «la función del silencio no es la negación de la palabra, sino su realización, de modo que el poema se configura como reino del silencio, como ámbito de destrucción y creación del lenguaje. Entre el silencio y la palabra existe una relación dialéctica. Al crearse un poema, se saca la palabra del silencio y la palabra aprende a nombrar desde ese espacio vacío en que se ha formado» (2007: 79). Véase también el estudio que dedica este profesor a «El silencio en Juan Ramón Jiménez», incluido como capítulo 3 del libro que citamos (López Castro, 2007: 67-88).

³⁷⁰ Por eso no extraña que afirme que «[l]a gran ventaja de la lírica y el ensayo es que son obras de soledad» (Jiménez, 1998: 12).

publicación en 1911 [Carvajal, 2005: 1018; Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252]) IX, «Hora de invierno andaluz» (Jiménez, 2005a: 1031). A su amparo, cambia nuestra percepción del entorno, pareciéndonos este nuestra propia morada o, por lo contrario, un lugar hostil. Su abrazo abarca por completo el sitio en el que nos encontramos y, con su poder modificador que influye nuestra concepción, podríamos afirmar que, en cierto modo, crea un paisaje subjetivo a partir del objetivo, el cual *recrea*³⁷¹. Es por esto por lo que consideramos aquí el silencio como un ambiente más. El silencio implica ausencia de distracción auditiva, resonancia fuerte de los propios pensamientos, estando uno consigo mismo o con otros. No llamada por nada externo, la atención reposa de nuevo hacia sí misma, levantando preguntas sobre la propia persona y la vida en la que se encuentra y desatando, así, preocupaciones y miedos que hasta ahora habían pasado desapercibidas en la maraña de ocupaciones diarias. Lo mismo ocurre con la soledad: «Somos como testigos, como oyentes de nosotros mismos», asevera Juan Ramón en una carta a Ramón Gómez de la Serna de septiembre de 1910, «y cuando más solos estamos, más intensamente nos comprendemos. La idea se densifica a fuerza de silencio y de éstasis...» (Jiménez, 1962: 71; 1992: 35; 2006: 239). De entre los temores que se reactivan en la soledad y el silencio está siempre en primer plano la muerte, cuyo recuerdo pone a uno cara a cara con su misma finitud y con el empleo que se está haciendo del tiempo. La soledad y el silencio, que recuerdan el perecer, se vinculan por igual a la nada, «la ausencia majistral» según «Ente» de *Romances de Coral Gables* (Jiménez, 2005b: 1085). Su nacimiento tras la compañía y el sonido los acrecientan, volviéndolos de un tamaño inabarcable para la mente. De esta manera, se hace hincapié dentro de «¿...?», poema CVIII de *Diario de un poeta recién casado* (compuesto en 1916 y editado en 1917 [Blasco, 2005f: 3]), «[e]n el silencio inmenso / que deja el breve canto / de un pájaro» y en cuyo interior habita «un algo grande que está fuera / y es portador secreto a lo infinito» (Jiménez, 2005b: 128). El mismo título resulta de sumo interés, ya que sugiere misterio y, a la vez, una incapacidad de nombrarlo (de ahí los puntos suspensivos) quizás insatisfecha (como suscitan los signos de interrogación, que apelan al lector). En «La corneja», de *Hojas doloridas* (con redacción entre 1898 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7]) y en CVII de *Recuerdos* (escritos tal vez entre los años 1897 y 1924, anunciados en 1901, 1903 y 1912 [Gómez Trueba y León Liqueste, 2005: 1012-1013]), se contraponen al silencio el canto de este pájaro —«un canto tardo y medroso, un canto que llena de

³⁷¹ Según Lira, «las resonancias paisajísticas sólo cobran vigencia para los oídos espirituales del poeta a través de un silencio fundamental» (1970: 47).

angustia todo el nocturno, a través de las arboledas estáticas a la luna»; un «canto agorero, maldito y melancólico, que pasa como un fantasma bajo la luz doliente de la luna»—. Mas, cuando uno se aproxima al animal, su música cesa, y su silencio lleva a redirigir la mirada al leve movimiento misterioso del bosque: «Una brisa trémula, oliente y fresca, pasa sobre el jardín, estremeciendo las frondas en sombra... Tal vez se adivina un vuelo indeciso, como de un ave de cuento» (Jiménez, 2005c: 27; 2005d: 1070).

El silencio nos pone inmediatamente en alerta sobre lo que nos rodea, nos hace estar pendientes de cualquier sonido o movimiento que pueda interrumpirlo y, además, ponernos en peligro. El temor a estar solo y a que otro ser irrumpa en esa soledad no es contradictorio, sino hijo de un solo terror: el de la muerte. Como hemos mencionado, el estar el hombre con él mismo lo acerca al morir *espiritualmente*, puesto que se lo recuerda. Que alguien o algo se entrometa en ese silencio, en cambio, puede suponer un peligro *físico* si es que ese elemento o sujeto nuevo se propone acabar con el hombre³⁷². A través de lo que parece la personificación de la muerte, una sombra sigue al yo poético por el jardín y la avenida en los versos de XXXV de *Arias tristes* (poemario redactado en 1902 y 1903 y con edición de 1903 [véase Palau de Nemes, 1957: 99]). Ignorando o no explicitando su identidad y ante la profundidad del silencio y la de soledad que le afligen, el yo lírico sostiene «que esa sombra [lo] consuela / con el amor de una hermana». Incluso, esa sombra «parece que se anima / y que sonríe y que habla / sin sonido, preguntando[le] / por las penas de [su] alma», por las cuales el yo quisiera morir. «¿[S]erá esta sombra [su] alma?», inquiere, pues, como la sombra, «el alma llora y ríe / y mira cosas lejanas / y consuela la tristeza, / pero nunca dice nada». No obstante, el mismo pavor que le provoca tal soledad se transforma en miedo a la aparición de algo o alguien en ella, como ocurre cuando el yo poético asevera que «[a]lguien ha hablado» y que «[ha] oído [su] nombre». Vuelve a preguntarle a su sombra, pero esta sigue sin responderle (Jiménez, 2005a: 210-212). Asimismo, el hombre puede unirse tan estrechamente con el silencio y la soledad que llegue a olvidarse de sí mismo, tal y como sucede en LXXX de *Jardines lejanos* (obra escrita en 1903 y 1904 y editada en 1904 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]). Habitando la casa en silencio, el cual solo es deshecho por un

³⁷² Aunque sugeridos por lo fantástico, dentro del cual no tiene cabida el poema citado, Roas menciona dos tipos de miedo: el «*físico (o emocional)*», relacionado «con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso», es decir, con aquello que se manifiesta «por medios naturales», y el «*metafísico (o intelectual)*», «que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» o, en otras palabras, experimentamos *das Unheimliche*. Según este académico, este último pavor es el más característico de la literatura fantástica (Roas, 2011: 95-96). Las cursivas son del original.

piano que «arriba llora», se pregunta el yo lírico si ve una quimera y el sol mientras él se aleja, suponemos, de lo visible. Pero el mundo material siempre llama de vuelta, como le sucede al sujeto poético en este texto. La confusión de la voz lírica después de esta experiencia es tal que, al topar con su imagen en un espejo, ya no sabe si había estado en el cuarto o no (Jiménez, 2005a: 442-443).

Después de estos primeros libros juanramonianos, se empieza a apreciar el conocimiento de uno mismo y del entorno que permite el estar en silencio y a solas. Esto se deja ver ya en *La soledad sonora* (compuesta en 1908 y editada en 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729]), cuyo título manifiesta la influencia que ejerció el místico y poeta San Juan de la Cruz en el moguerense³⁷³. Este oxímoron revela en su aparente contradicción la riqueza de tal estado: en la soledad, uno mismo se habla, y le habla a uno lo que no se puede oír entre el bullicio de lo cotidiano; por eso suena. Y es que la soledad y el silencio llevan a «escuchar lo ignorado, lo nuevo», canta XXVI de *Poemas mágicos y dolientes* (Jiménez, 2005a: 1045). Conducen al encuentro con el misterio, cuyo lenguaje solo se puede atisbar cuando no hay otro que lo tape. Tal motivo conduce al sujeto poético de «Árboles hombres», dentro de *Romances de Coral Gables*, a anunciar que la tarde anterior, cuando «[l]a soledad era eterna / y el silencio inacabable» durante su paseo «entre los troncos constantes», oyó hablar a los árboles. La fusión del poeta con su entorno alcanzada por el silencio y su soledad es tal que siente que los árboles lo observan y lo toman por uno de los suyos, olvidando ellos y él mismo «[su] forma de hombre errante» (Jiménez, 2005b: 1078-1079).

Por añadidura, lo ideal puede nacer «[s]obre el silencio» en la *Elegía* (obra redactada entre 1903 y 1908 y publicada en sus tres partes respectivamente en 1908, 1909 y 1910 [Cardwell, 2005a: 484]) LXX (Jiménez, 2005a: 545). Pero a su paz se puede contraponer su enemigo, esto es, algo que lo turbe, y, peor aún, algo desconocido, y tornar el silencio «de pesadilla», como se canta en el poema XXXVI de *Jardines lejanos* (Jiménez, 2005a: 380). Así lo pueden hacer también unos espectros que escudriñan al yo poético desde la sombra de la *Rima* (libro elaborado entre 1900 y 1902 y publicado en el último año indicado [véase Palau de Nemes, 1957: 78 y 87]) XX titulada «Nocturno»³⁷⁴,

³⁷³ El título hace referencia a un verso del «Cántico», cuya estrofa dice: «[L]a noche sosegada / en par de los levantes del aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora» (San Juan de la Cruz, 2015: 252). Quevedo refleja la misma idea en el segundo de los versos de «Lamentación amorosa»: «De humilde soledad verde y sonora» (1967: 165).

³⁷⁴ «Me parece que no hay nadie sobre el mundo, / me parece que mi cuerpo / se agiganta; siento frío, tengo fiebre, / en la sombra me amenazan mil espectros...», canta el yo poético en esta rima.

unas voces cuya proveniencia no queda desvelada en XLVIII de *Melancolía* (obra escrita entre 1910 y 1911 y publicada en 1912 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252]) y en XLVI de *Laberinto* (con redacción entre 1909 y 1911 y edición de 1913 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1251-1252]) o unos seres que «semejan personajes de un teatro de ultratumba» en LXXXIX, también de *Melancolía* (Jiménez, 2005a: 40, 1187, 1311 y 1217)³⁷⁵. En XXII, *Rima* con el título de «Remembranzas» que versa sobre el reencuentro del sujeto lírico con su pueblo natal tras una larga ausencia, la soledad y el silencio dan al lugar un aspecto de cementerio. Ante tal escenario, cree el yo que su propio cuerpo aumenta de tamaño (Jiménez, 2005a: 43)³⁷⁶. Silenciosos y solos tienden a aparecer, asimismo, los fantasmas y los hombres extraños en Jiménez, como los hombres enlutados que emergen entre la quietud «del fondo de las sendas» en la ya citada *Rima* XX. De este modo lo hacen también «ese siniestro fantasma / que [l]e hace ronda» al yo poético en XXIV de *Arias tristes* o el regante del Generalife del cuento del mismo título y número VIII de *Olvidos de Granada* (compuestos probablemente en 1924 y publicados de manera fragmentada en 1925, 1932, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958 [Vázquez Medel, 2005b: 321-333 y 332-333]), quien se halla de pie «todo y solo silencioso, oído total absorto, hecho sombra aguda de hombre» (Jiménez, 2005a: 40 y 210; 2005d: 377). A solas con nosotros mismos, cara a cara con nuestras preocupaciones y miedos, el silencio y la soledad pueden resultar nuestros mejores aliados o nuestros peores enemigos: nosotros mismos. Pues, como afirma el moguereno en el poema LXXVI titulado «Amor» de *Belleza (En verso)* (con escritura entre 1917 y 1923 y publicado en 1923 [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), «[n]o hay en la soledad y en el silencio / más que nosotros tres: / —visita, hombre, misterio—» (Jiménez, 2005b: 769). Mirando y no solamente viendo, como se suele hacer en la cotidianidad, llega el poeta a apreciar lo invisible dentro de las cosas y de él: se recoge en el alma de ambos alcanzando el «ínstasis». Por eso se dice, en la primera etapa del

³⁷⁵ Otros ejemplos los brinda XLVIII de *Melancolía*, cuyo yo exclama: «¡Esos silencios hondos llenos de tantas voces! / El corazón herido navega en el misterio». XLVI de *Laberinto* describe un «[p]rofundos laberinto / con silencios y voces». En LXXXIX de *Melancolía*, estos personajes «[s]e llegan», a lo que la voz lírica les pregunta: «¿Sois amigos? ¿Estáis vivos? ¿Sois almas?» (para estos últimos versos, véase Jiménez, 2005a: 1218).

³⁷⁶ «Recuerdo también que un día / en que regresé a mi pueblo / después de largos viajes, / me pareció un cementerio; / en su mezquina presencia / se agigantaba mi cuerpo». Entre el miedo y el silencio de la *Rima* XX, «Nocturno», siente por igual el yo poético «que [su] cuerpo / se agiganta», como hemos citado antes (Jiménez, 2005a: 40).

moguereño, que el silencio y la soledad son «de oro»³⁷⁷, tal y como ocurre en LXX de *Melancolía* o en el *Poema mágico y doliente* XLVI (Jiménez, 2005a: 545 y 1055)³⁷⁸.

En LII, «El pozo», de *Platero y yo* (libro compuesto entre 1906 y 1914 y con publicación menor en este último año y completa en 1916 [Palau de Nemes, 1957: 206; González Ródenas y Young, 2005a: 432]), por su lado, se exclama: «¡Silencio!». La falta de ruido propicia allí el surgimiento de lo secreto:

Por los caminos, se ha ido la vida a lo lejos. Por el pozo se escapa el alma a lo hondo. Se ve por él como el otro lado del crepúsculo. Y parece que va a salir de su boca el gigante de la noche, dueño de todos los secretos del mundo. ¡Oh laberinto quieto y mágico, parque umbrío y fragante, magnético salón encantado! (Jiménez, 2005c: 503)

Y es que en el silencio surge lo desconocido para que lo escuchemos, pero siempre solo a medias. Recordemos el aforismo juanramoniano que proclama el pavor que despierta el silencio y la soledad, su fiel compañera: «Las criaturas, por miedo al trueno sordo del negro infinito silencioso, se llaman con ruido y se congregan. De vez en cuando, una criatura amiga de la soledad peligrosa, oasis del silencio sin fin, se pone de parte del misterio, contra las criaturas» (Jiménez, 1967: 303; 1990: 194). Decir nosotros el misterio o que él mismo se diga del todo sería destruirlo. De esto es consciente el sujeto lírico que pide, según hemos visto ya, «¡Silencio!» en *Estío (A punta de espina)* (con escritura entre 1913 y 1915 y edición de 1916 [Gómez Trueba, 2005a: 1386]) a la luna, al cielo, al río, al pájaro y al viento, cercanos todos a la naturaleza y, con ella, a lo secreto. Pues el sujeto lírico, aunque sepa el misterio, desea que permanezca callado, que

[s]iga todo secreto
eternamente, mientras gira el mundo
soñando, nunca dicho ya por nadie,
con [el] silencio eterno

del mismo sujeto lírico (Jiménez, 2005a: 1463).

³⁷⁷ En la poesía de Juan Ramón, como nota con acierto Pérez Romero, el oro simboliza la eternidad (1981: 75). Vale la pena leer el artículo de esta estudiosa, el cual reflexiona sobre la influencia de la concepción del silencio por parte de Poe en el moguereño (1981: 69-77), haciendo especial hincapié en la noción del «doble silencio» en los poemas XXXI. I y XCII. y II en *Eternidades* (obra escrita entre 1916 y 1917 y editada en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) del andaluz (Jiménez, 2005b: 387 y 406-407), ambos con referencia al poeta de Boston y espejo del «two-fold silence» del «Sonnet-Silence» de este último (Poe, 1976: 118).

³⁷⁸ «Sobre el silencio y la miseria del hombre, / se levanta el crepúsculo lleno de idealidades» en LXX de *Melancolía*. Luego, «rueda, sobre el tedio de la angustia y del sueño, / el enorme rumor de su silencio de oro». «¡[O]h silencio de oro!, ¡oh soledad de oro!», expresa el sujeto lírico en el *Poema mágico y doliente* XLIV. Su canto es como «la paz secreta / donde la voz no llega del diario tumulto», lo que le permite recogerse en sí mismo, esconderse «bajo las dulces ramas de [su] alma».

5.1.2 Las voces y la música

La realidad invisible llama al yo lírico, a veces, mediante estímulos auditivos. Su canto le llega en distintas formas: principalmente, en la de voces y de música. Las voces, por su lado, suelen ser humanas; a menudo, de muertos. En ocasiones, no queda claro a quién pertenece determinada voz, como en el poema XXXV de *Arias tristes*. En él, el sujeto poético pregunta al jardinero: «¿Quién anda por el camino / esta noche [...]?» A esto le responde el segundo que nadie. Pero la voz lírica persiste, y enumera como posibilidad distintas formas relacionadas con la muerte: «[U]n pájaro agorero», «[u]n mochuelo, una corneja, / dos ojos de campanario», «el agua de la muerte», «un arrastrar de hierros». Entre ellas incluye «una voz hueca» (Jiménez, 2005a: 379) cuya procedencia ignoramos, si bien, dado que conforma uno de los eslabones de la cadena de elementos vinculados al fallecer que el yo enumera, podemos concluir que probablemente también mantiene algún tipo de conexión con el mundo de la muerte —provinendo, por ejemplo, de un difunto, de un moribundo o de un ser amenazador—. Algo similar sucede en XXXVIII de *Laberinto*, donde una misteriosa voz «surge» y «da, sin eco, sobre el cielo». Luego «cae, rui señor muerto», cual suspiro, y la voz poética compara los supuestos aires de grandeza de este animal con una «mariposa de ilusión y de oro», si bien «er[a] tierra, er[a] plomo, er[a]... nada» (Jiménez, 2005a: 1306).

Más adelante, en LV de *Piedra y cielo*, rompe el silencio una «[s]irena de la medianoche» de una manera tan sobrecogedora que se empareja al «vajido de una cosa muda / grande como el misterio...», a un «[r]elámpago sin fin» que retumba «en la nada única y total», trayendo un deseo, «nostalgia abstracta» de «lo increado», es decir, de lo no nombrado todavía. Muestra este poema un anhelo de decir lo no dicho o, más bien, lo que no se puede decir, lo cual caracteriza lo desconocido. Por ello, se pregunta el sujeto lírico si es el mismo misterio el que habla «con su voz, inmensa como / el mundo», «quejándose» desde la sombra (Jiménez, 2005b: 507). También parece tomar la palabra lo secreto en CXIII de *Poesía*, donde suena una voz «[t]ras la pared» que «separa el cielo del mundo». Permite esta que «[t]odos est[é]n ahí al lado», mas sin lograrse ver (Jiménez, 2005b: 636-637). De todas formas, hay que notar que no se explicita quién es el dueño de esa voz.

También la música (del griego antiguo *μουσική*, “el arte de las musas”, *μοῦσα* en singular), con su abstracción, propulsa hacia lo desconocido. «Es el arte de alcanzar la perfección», afirma Chevalier, pues «desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino» (1999: 739-740). En Juan Ramón, la

música se vincula al misterio, y tiende a brotar de una forma casi mágica, incomprensible para el yo lírico:

De pronto, surtidor
de un pecho que se parte,
el chorro apasionado rompe
la sombra,

canta el poema XLVIII de *Belleza*, titulado «La música». «Y ya no vuelve nunca más», prosigue el texto, «aunque queda en nosotros, estallando / real e inexistente, / sin poderse parar» (Jiménez, 2005b: 755). Es, por un lado, como una «mujer desnuda, / corriendo loca por la noche pura», según CXIX del mismo libro; pero, por otro, es «el agua, melodía pura» que, en la noche, «tiene frescas [...] / [...] las estrellas» y renueva, así, con su corriente el entorno, según LXXXVII, «La música», del poemario apenas citado (Jiménez, 2005b: 790 y 777). Ya Platón menciona su capacidad de entonar y formar el alma en el tercer libro de *La república* (401d)³⁷⁹, y el mismo moguereno, en consonancia con los románticos, cree que «[l]a música es la más colectiva y más posible de las artes» y considera la poesía como «la música del sentimiento o tal vez mejor: el sentimiento musical» (Jiménez, 1998: 4 y 7). Tiene un sobre quien la oye un «poder triste, soñador, nostálgico», y «[p]arece que su ritmo concordara con algún ritmo que aún no se ha desarrollado en nosotros, que está en nosotros como conato» (Jiménez, 1998: 48). Por ello, su papel en la lírica resulta fundamental, tal y como postulaban los simbolistas a los que Juan Ramón siguió con fervor —recordemos el verso «la música ante todo» («[d]e la musique avant toute chose») del poema «Art poétique» de Verlaine (1891: 19)—. Las primeras obras del moguereno rinden claro homenaje a este arte: lo indica el título de *Arias tristes*, pero también las partituras que introducen cada una de las tres partes que conforman este poemario, al igual que ocurre en *Jardines lejanos*. Saltan a la vista, asimismo, las recurrentes irrupciones de instrumentos³⁸⁰ con un tono generalmente triste en los primeros versos de Jiménez³⁸¹, sobre todo de pianos, aunque también de otros

³⁷⁹ Sócrates expone a Glaucón que «la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia» (Platón, 1988a: 176). En el original: «[Τ]ούτων ἕνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην» (Platón, 1903d).

³⁸⁰ Sobre esta cuestión puede verse Alfonso Segura (1992: 524-542).

³⁸¹ López Castro nota una «sugerencia musical» en el moguereno durante los años 1898 a 1915 (2007: 144). El elemento musical en Jiménez lo estudia en «Juan Ramón Jiménez y la música», recogido como sexto capítulo de su trabajo (2007- 143-170). Véase también el apartado que lo trata dentro de la tesis doctoral de Alfonso Segura (1992: 391-412).

instrumentos de carácter popular³⁸². De este modo sucede, por ejemplo, en LXXX de *Jardines lejanos*, donde «llora un piano» y contribuye a que «todo [sea] suave y fantástico» (Jiménez, 2005a: 443). El mismo poeta afirma en su juventud que «am[a] la música, porque es una fragancia de emoción», cuyo ritmo se asocia a «una eternidad de cosas bellas» (Jiménez, 2002: 179).

La música, entonces, traduce el mundo —visible e invisible— de una manera particular, pues lo hace con su lenguaje alejado de lo común. No proyecta imágenes ni sonidos propios del día a día, como la pintura o el teatro, ni tampoco se expresa mediante la palabra que usamos para comunicarnos cotidianamente y que aparece de forma especial en la lírica. Las melodías tienden a ser únicas, puesto que proceden de instrumentos creados por la mano y el ingenio humanos. Asimismo, el arte musical se caracteriza por su ritmo lineal: como un río, o como el tiempo, va siempre hacia adelante, sin detenerse hasta alcanzar su fin, escapando ante cualquier anhelo de pararlo o asirlo. A veces, incluso, cuando escuchamos una pieza musical sentimos como si fuéramos transportados a otro lugar en el que habla la emoción, a un plano que parece, a un tiempo, cerca y lejos del nuestro —a la realidad invisible, quizás—. Pues nos sugiere algo que no entendemos del todo, algo que no captamos mediante la lógica y que se nos aparece, así, en tanto que misterio. Al mismo tiempo, la inefabilidad de la melodía puede convertirse en un medio para entender lo invisible y reinterpretar lo visible a partir de ello. Es como si fuera parte de un pasado común del que todos venimos. «¡La música!», se exclama en XXVII de *Piedra y cielo* (libro escrito entre 1917 y 1918 y publicado en 1919 [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206]). «... Se clava en- / medio del corazón, la rosa abierta / de las voces todas que no hablan». Entonces, «[e]l mundo grande es mundo breve», y nos da la sensación de que podemos asirlo, de que podemos comprenderlo; se nos hace abarcable. Pues la música da, «reencentrada, / [...] los vuelos distantes e infinitos

³⁸² Abundan los ejemplos. Además del citado, se pueden ver, entre otros, las *Arias tristes* XXXIX (en la que un piano «ha llorado / la divina serenata» de Schubert), VII (con «la música dolorida / de algún viejo acordeón»), XXVII («lloran los tristes violines / vales que nublan los ojos»), LXXXV y su organillo llorón; o el *Poema mágico y doliente* II, «Otoño», en el cual un «viejo clavicordio ríe y llora» (Jiménez, 2005a: 215, 336-337, 377, 603-607 y 1032). La melancolía de sus melodías contrasta con la «música loca» de la vida según el *Jardín lejano* XXIII (Jiménez, 2005a: 354). En XXIV de *La soledad sonora*, la voz del piano es «sonora y limpia» (Jiménez, 2005a: 778). Este libro contiene, asimismo, ejemplos de una flauta que suena con alegría en XLIII, XLIX, LII o LIV, aunque en LVI se dice que «hará música de sangre» (Jiménez, 2005a: 795, 799, 802, 804 y 806). En XIV de *Laberinto*, contrariamente, el piano ya no es presentado como un instrumento triste («ríe en los huesos del teclado blanco y negro / una ascensión armónica de pasión y de ensueño»), pero poco después, en XVI, «parece que se tiñe de sangre...» (Jiménez, 2005a: 1278 y 1279). En CXXXIII del *Diario* destaca un organillo que «llora igual que un hombre» entre la automatización tecnológica de la urbe neoyorquina (Jiménez, 2005b: 138).

/ que no pueden llegar, en esta vida, / a nuestra alma...» (Jiménez, 2005b: 493). En otras ocasiones, puede trasladarnos a un tiempo distinto al presente, habitualmente el pasado: el nuestro propio, si cierta composición ha quedado entrelazada con algún momento concreto de nuestra memoria; o, tal vez, uno más remoto, nuestros orígenes, durante los cuales lo veíamos todo bordeado de magia y en su sitio adecuado. Podríamos asimilar el arte musical a un «orden desordenado», dado que la profusión de notas unas veces más y unas veces menos encarriladas proporciona una sensación de armonía que recuerda a la «relación de connaturalidad» (véase R. Maritain, 1938: 46). Tal conexión invisible entre las cosas, como ya hemos remarcado, es observada por el soñador y el artista, y guarda semejanza con la teoría de la música de las esferas, que no es más que el silencio escuchado del universo.

Unas veces es la «música inefable» de la naturaleza la que apela al yo, como en LXXIV de *Arias tristes*; en este caso, del sol. Pues lo natural, pese a mostrarse materialmente, parece regido por unas fuerzas invisibles que solo el soñador puede intuir. En este texto, por añadidura, el elemento musical acrecienta el idealismo con el que proyecta el yo lírico «un camino / misterioso, donde el alma / pudiera llevar al cuerpo / mientras la vida durara» (Jiménez, 2005a: 259); un sendero donde el sujeto poético pudiera ver cumplido su deseo de ser puro espíritu. XXXVII de *Melancolía* presenta igualmente un entorno natural idealizado: las «aguas violetas del crepúsculo anegan, / como entre bendiciones, los pensamientos malos; / oleadas de lágrimas ahogan los rencores», contagiando de pureza a un «nosotros» en el cual se incluye la voz lírica. El pasado anhelado invade el momento con «las mareas nostálgicas del recuerdo» que «traen / sonrisas y miradas de países lejanos...». Tan presente se halla lo antiguo que, «en la sombra, diríase que manos de otras veces / buscan, ávidamente, nuestras caídas manos», y «[l]os muertos se aparecen...». A todo ello, la luna llena y rosa «inunda [l]a paz de músicas y cánticos» (Jiménez, 2005a: 1180). De nuevo, nos encontramos ante la melodía de un cuerpo celeste, o sea, ante el silencio del universo que proyecta la teoría de la armonía de las esferas. XLIX de *Pastorales* esboza una «fábula nocturna» con un «[n]aciente celeste, ornado / de nubes rosas» y una luna dorada. Aquí, también las «nostalgias del campo», junto con las «cosas / lejanas, hondas y mustias», eco de un pasado idílico, «vienen y van / envueltas en tenues músicas» (Jiménez, 2005a: 945).

El inmenso poder evocador de la música puede llegar a transformar la perspectiva que se tiene de lo observado. De tal forma acontece en «El cielo bajo», escrito II de *Olvidos de Granada*, donde se dibuja un barrio de esta ciudad que parece primero

sumergido en el paisaje y luego, como si estuviera desprovisto de peso, «suspense del cielo con colgantes hilantes de estrellas». Se pregunta la voz poética, entonces, si «[a]caso no es más que un colocado sueño permanente, un episodio sostenido de la nostalgia mayor, el resultado palpitante que dejó la música oscura y plata de una guitarra total». Los colores se entremezclan, pintando un cuadro enigmático a través del cual se entrevé el misterio de este lugar andaluz. En él, «la melodía profunda se ha remansado en una redonda falseta eterna», y da la sensación de que lo invisible emerge con timidez en lo visible: «Late el hondo reino, sube y baja, entresueña, va a cantar, se calla...». Queda realizada, de este modo, la unión entre los dos planos, entre lo posible y lo imposible, «[y] los que miran y ven, [...], se van quedando prendidos entre los dos barrios, entre los dos cielos, habitantes ya de la dejada y perene telaraña del decisivo ensimismamiento» (Jiménez, 2005d: 369)³⁸³.

La pureza y la majestuosidad de la música se vuelven agua en «El regante del Generalife», texto VIII del mismo libro. «Bajaba sin fin el agua junto a[l] oído» del yo poético, «que recojía, puesto a ella, hasta el más fino susurro, con una calidad contajada de esquisito instrumento maravilloso de armonía». Tal es la fascinación y la unión que experimenta la voz lírica que afirma sobre este elemento que

[...] era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable. Y aquella música del agua la oía [él] más cada vez y menos al mismo tiempo, menos porque ya no era esterna sino íntima, [suy]a; el agua era [su] sangre, [su] vida, y [él] oía la música de [su] vida y [su] sangre en el agua que corría. Por el agua [él] se comunicaba con el interior del mundo. (Jiménez, 2005d: 377)

Asistimos, una vez más, a la fusión del sujeto poético con el entorno y consigo mismo, al «íntasis» del cual, aquí, es partícipe el agua y su música, o, más bien, la música convertida en agua. Mas este soñador no es el único capaz de oírla; también puede un hombre misterioso que se le acerca a hablar. Comparten ambas figuras unos momentos durante los cuales escuchan el agua, que «seguía viniendo, mirando[l]os cada segundo un instante, huyendo luego, deteniéndose quizás un punto para mirar arriba, hablando para abajo, cantando, sonriendo, sonllorando, perdiéndose, saliendo otra vez, con hipnotizante presencia y ausencia»; cautivándolos con no sabe el sujeto lírico «qué verdad» ni «qué mentira», como si de un brebaje embriagador y raro se tratara. El extraño señor, que confiesa haber estado atento al fluir de esa agua durante 30 años, asevera que le ha

³⁸³ Las cursivas son nuestras.

hablado, y que él la ha oído. Y sin más explicación, dejando su secreto a medio abrir y atrapando a la voz poética y al lector, «se desliz[a] noche abajo, y se p[i]erd[e] en lo oscuro y en el agua» (Jiménez, 2005d: 377).

La música, con su invisibilidad, también protege de y en lo visible. Así, sirve de defensa a la «ciega con su organillo dulzón» de Nueva York en XXXV del *Diario de un poeta recién casado* y XLVIII de *Viajes y sueños* (concebidos entre 1899 y 1949 [Domínguez Sío, 2005: 586]) (Jiménez, 2005b: 247-248; 2005d: 632). «En el enorme rumor, la musiquilla no se oye, sólo se ve». De nuevo, la música adopta características visuales, y trastoca el plano visible. «¡Y de qué manera tan triste! En suma, lo que hace la mujer, es vestirse, rodearse, defenderse con la música sentimental de la enorme amenaza ciega» que, según sugiere el yo poético, acecha a la mujer, cuya ceguera es comparada con la desnudez y la indefensión ante el feroz mundo visual. Ella, «en su pobre paraíso, solitario, ¡qué tranquila está!». Solo unos instantes, «cuando el policeman gira los discos» y el organillo calla, «se para todo», como si el fluir de la música concordara con el del tiempo. Entonces, «[p]or virtud del sentimiento un momento reina la poesía» (Jiménez, 2005b: 247-248; 2005d: 632): un instante brilla, entre lo cotidiano, la belleza eterna de lo efímero, esparciendo todo su misterio³⁸⁴. Dentro de la tercera y última época del andaluz y, más concretamente, en el poema XXVI, «En país de países» de *Animal de fondo* (escrito entre 1948 y 1949 y editado en 1949 [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]), la música que encarnaba lo inefable e ideal se vuelve portadora del Dios deseado y deseante, de la conciencia que une todos los entes misteriosamente. Pero ahora que el yo poético ha alcanzado su plenitud, ya no se le escapa: «descifr[a] él / desde arriba», cual un dios, «con ojos reposantes», la «[a]rmonía suprema», la «música de la cúbica visión de blancos sucedidos». Allí «coloca el cuerpi-alma», esto es, el sujeto unido consigo mismo definitivamente, sin ansias de no ser cuerpo. Allí se encuentra «su contrastado oasis del volver» del «íntasis», «con vida melodiosa en cada corte», esto es, con instantes de vida sacados de su efimeridad y casi eternizados en forma poética. Sabedor la voz lírica de la presencia de la conciencia universal en todas las cosas, siente, en una sinestesia de lo visual con lo auditivo —de lo

³⁸⁴ La aparición de una figura ciega, masculina o femenina, con un organillo, es recurrente en Juan Ramón. Véanse la *Rima X*; la *Aria triste II*; XIX de *Palabras románticas* (escritas entre 1904 y 1906 [Sánchez Trigueros, 2005: 9]); XCV de *Baladas para después* (libro compuesto entre 1901 y 1913, con textos publicados en 1909 y algunos versificados editados en *Baladas de primavera* en 1910 [García Lara, 2005: 155 y 157]), que lleva por título «Balada de la niña de la primavera»; y XIII, texto titulado «El puerto (Huelva)», dentro del segundo apéndice de *Entes y sombras de mi infancia* (obra redactada quizás entre 1927 y 1958 [Celma Valero, 2005: 729]) (Jiménez, 2005a: 28 y 167-168; 2005c: 92, 94-95, 217 y 795).

visible con lo invisible—, «[l]as arpas de la óptica alegría» (Jiménez, 2005b: 1166): el silencio armónico del ser.

El misterio activa la sensibilidad del yo poético a través de diversas formas. Una de ellas es el estímulo auditivo, que, como hemos observado en este apartado, se manifiesta mediante las voces y las melodías. Proviene las primeras, normalmente, de seres humanos vivos o muertos, aunque también de animales (sobre todo de pájaros) y de otros entes cuya identidad se desconoce. Generada por instrumentos, elementos naturales y/o misteriosos, la música entona el ánimo de quien la escucha con su inefabilidad y abstracción, transportándolo espiritualmente a planos diferentes de la realidad presente, como a la invisible o a un tiempo pasado evocado gracias a un recuerdo. En la primera etapa juanramoniana hallamos la mayoría de ejemplos de voces sugeridoras de lo secreto, puesto que esta época se caracteriza por hacer énfasis en el entorno externo al sujeto lírico. Dentro de las obras más jóvenes del poeta andaluz resuenan, a su vez, las notas de una serie de instrumentos (principalmente de pianos, aunque también de órganos, acordeones, violines o flautas) que, por la tristeza que infunden en la voz poética, le parece a esta que «lloran». En cambio, en el segundo y tercer tiempo del de Moguer, que muestran un interés más acentuado por lo interior, apenas notamos la presencia de voces ni instrumentos, pero sí de un conjunto —aunque reducido— de melodías de origen natural (por ejemplo, de aves), abstracto (de ideas y sentimientos) o secreto.

5.1.3 Los olores

La ligereza y la vaguedad caracterizan los olores, los hacen escurridizos a nuestro sentido del olfato. No podemos retener ningún aroma más que por unos instantes, pues se lo suele llevar el aire o el tiempo. «Por eso cada perfume lleva tras sí una nostálgica entrevisión de esperanza», afirma el mismo Jiménez en su prólogo a «Perfume y nostalgia», sexta y última parte de *Poemas mágicos y dolientes* (2005a: 1084). En «El otro jardín», texto LXXI de *Colina del alto chopo* (incluido en los *Libros de Madrid*, escritos quizás entre 1915 y 1936 y publicados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]), Juan Ramón describe un aroma como «errante» (Jiménez, 2005c: 1167). Si bien se refiere aquí al perfume del jardín, podemos aplicar este adjetivo a la mayoría de fragancias. Pues, de estas, muchas veces ni siquiera conocemos su procedencia. Y, casi siempre, nos resulta imposible ignorar su presencia: o bien nos repele e invita a alejarnos de su fuente si se trata de un mal olor, o nos atrae si es agradable. Los aromas, así, pueden

servir de puertas hacia lo inefable. Esto ocurre especialmente en la primera obra del moguereno, aunque con menor incidencia en comparación con los demás elementos que tratamos. En la *Elegía LXX*, por ejemplo, el crepúsculo tiñe el paisaje urbano de idealismo haciendo parecer las ciudades «jardines momentáneos, ¡y eternos!, de otros mundos». Por ellos, una misteriosa «diosa de los ojos fatales» hace aparición y «hace a los hombres, con su olor, meditabundos...» (Jiménez, 2005a: 545). La identidad de esta diosa no queda esclarecida en el texto. Podría tratarse de la muerte, si acentuamos el adjetivo «fatales», pues ella todo lo arrasa con su mirada³⁸⁵, o de la poesía o la belleza, dado que vuelve pensativo a quien observa. Tal vez, por este mismo motivo, se refiera a Atenea (según la mitología griega) o Minerva (según la latina), diosa de la sabiduría y conocida por sus «ojos brillantes» («γλαυκῶπις», como la suele nombrar Homero³⁸⁶: de γλάυκος, “brillante” o “gris” y ὄψ, “ojo”). O, quizás, como plantea Fernández Dueñas, se trata de la diosa griega de la fascinación llamada Bascania, que equivale a la divinidad latina Envidia y es representada con serpientes alrededor de la cabeza y una «mirada sombría y odiosa» (2004: 278).

Aquello que se vincula a lo desconocido emana un perfume particularmente agradable, atrayente e, incluso, extraordinario, como si fuera procedente de un plano distinto al nuestro. Así es el de «La mujer», texto XXV de *Paisajes líricos* (escritos en 1907 y 1908 [Sánchez Trigueros, 2005: 9]) y CIII de *Baladas para después*, que desprende una sensualidad inasible para el hombre. «La mujer es la música, el aroma, el color, la alegría, el ensueño, y el hombre no puede comprenderla», dice este texto. «Es un secreto desentrañable, un cofre cerrado que sólo muestra su encanto: la belleza. Ella se esfuerza en ondular, en cantar, en dar fragancia; inconsciente» (Jiménez, 2005c: 129 y 221). En «Balada de la amada desnuda», perteneciente al último libro mencionado con el número XXXIV, se la describe con «ese aroma a esencias y a carne joven y pura», con una especial «atracción en el corsé, en la blusa, en todos los sitios en donde ha estado un pecho [s]uyo, un brazo, un hombro», de tal forma que «[p]arece que [s]e disgrega[...]» (Jiménez, 2005c: 186). En «Balada del sueño», número XCIX de la misma obra, el yo poético vacila sobre si realmente estuvo con una mujer la noche anterior. Pues, ya en el desvelo, siente que «se ha ido de [él] aquel perfume de [s]u cuerpo», que «[él] no t[i]en[e] el perfume de [s]u carne» (Jiménez, 2005c: 219). Parecen rehuirnos siempre los olores;

³⁸⁵ Así la considera Blasco (1989: 42).

³⁸⁶ Por ejemplo, en la línea 156 del primer libro de la *Ὀδύσσεια* (*Odisea*): «[Γ]λαυκῶπιν Ἀθήνην» («a Atenea, de ojos brillantes») (Homero, 1919). La traducción es nuestra.

incluso van cambiando y, poco a poco, perdiendo su intensidad. Esto se acentúa en nuestros recuerdos —sea de algo vivido o soñado—, ya que la memoria los acerca cada vez más al olvido. Es como si los aromas se dirigieran paulatinamente a la muerte o, quizás, a un plano distinto al nuestro y que no podemos percibir mediante los sentidos corpóreos. Es como si se encaminaran, y nos encaminaran, hacia la realidad invisible.

Si ese es su destino, no sorprende, entonces que los olores puedan llegar a deleitarnos. Es el caso del perfume de los sueños, tal y como se plantea en LXXVI de *Melancolía*. Allí, se presenta el desvanecimiento de la experiencia onírica a la salida del sol, el deshacerse «de la ilusión florida que le abre lo invisible» al alma cuando se halla en tal estado. Desvelado el cuerpo, todo a su derredor se recubre de fealdad: «De cal eran los regios tapices de la estancia, / rumor villano y agrio fue el lírico alborozo, / triste olor diario y seco la divina fragancia» (Jiménez, 2005a: 1207). No duda el yo poético en comparar lo onírico con lo divino y ponerlo, de esta manera, en un nivel superior al del mundo material, en un lugar que destaca por su pureza y su falta de límites materiales. De este modo, al despertar, de la «[i]gnota mina de los sueños» nos queda «sólo un aroma vago, un / color desvanecido, / un acento sin nombre», según XXII, poema titulado «El nuevo día» e incluido en *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 491). En el mismo libro, XXXV contrapone «el claro aroma de [la] flor visible» del desvelo, representado por el amanecer, con «el aroma inefable» poseedor de «toda la pasión de lo invisible» que desprende «la flor de la noche» (Jiménez, 2005b: 496). «Insomnio», *Paisaje lírico* XIX, por su lado, atestigua el lamento que expresa al sujeto poético por no poder conciliar el sueño. «Antes, las noches eran [su]s jardines. [Él] iba por el laberinto de la sombra alcanzando flores y pájaros que a la mañana habían de deshojarse o perder sus alas. Pero dejaban en [él] una fragancia eterna y un anhelo de volar» (Jiménez, 2005c: 126). La misma asociación se lleva a cabo con el alma del sujeto poético. Es igual que una rosa: sus

[...] pétalos melancólicos
[...] tiemblan, y su dulce aroma
(recuerdos, amor, nostalgia),
se eleva al azul tranquilo

en la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento» (Jiménez, 2005a: 31). En este último poema, además, el cielo tiene «fuentes de fresca fragancia», y

las brisas de los países
del sueño, a la tierra bajan

un olor de flores nuevas
y un frescor de tenues ráfagas... (Jiménez, 2005a: 31)

El *Poema mágico y doliente* XLVI canta, asimismo, que el perfume y el cantar del espíritu de la voz lírica «son de la paz secreta / donde la voz no llega del diario tumulto» (Jiménez, 2005a: 1055). Hallamos aquí la reiteración del tópico del artista dotado de una sensibilidad mayor a la del resto de hombres, así como de su preferencia por los ambientes naturales debido a que le reactivan su lado irracional.

Envolviéndolo todo en una tenue gasa de secretos que solo puede percibir el olfato, los olores acompañan los ambientes en los que nace el misterio. En la *Aria triste* V, la falda de una «novia blanca» cuya sombra va «llena de tenue fragancia» sirve de aposento a «un ramo de heliotropos / de fino aroma» con el cual queda «embriaga[d]a / la penumbra dulce y llena / de visiones encantadas» (Jiménez, 2005a: 171). En XXIX del poemario citado, tras la aparición de unas «quimeras blancas» en una fuente hay todavía «calma, silencio, / estrellas, brisa, fragancias...» (Jiménez, 2005a: 206). Dejan también su perfume y sus suspiros las «visiones en la fuente» de la *Aria triste* XXXV (Jiménez, 2005a: 211). En LXXXVI, «Amor», de *Belleza*, perteneciente a la segunda etapa de Jiménez, se dice que «[e]l olor de una flor nos hace dueños, / por un instante, del destino», trayéndonos «un momento del algo inesperado»: de lo desconocido (Jiménez, 2005b: 768). Desprende también olor el «[t]esoro de [la] conciencia» del sujeto lírico, quien desconoce su paradero y cómo dar con él en LXXXVII, «¡Y alerta!», dentro de *La estación total con las canciones de la nueva luz* (libro redactado entre 1923 y 1936 y editado en 1946 [del Olmo Iturriarte, 2005a: 879; 2005b: 1255; Palau de Nemes, 1957: 369]). Es este tesoro como una «mina por todas partes» que suelta «[d]estellos, vetas, olores» y a la cual se entra por la noche, durante el sueño (Jiménez, 2005b: 962). Que el olor pueda establecer un lazo tan fuerte entre lo desconocido y el poeta lo muestra «Un ojo no visto del mundo», texto XIV de *Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)* (compuestos en esos años y con publicación suelta en 1961 y 1973 [Wilcox, 2005: 939]) y en *Estética y ética estética* (publicado en 1967). En este texto, el sujeto lírico quema el secreto que ha encontrado y guardado. No obstante, este misterio le deja «en prenda de agradecimiento, de amor, de fe, quizás de esperanza, un aliento suyo, una esencia» compactada en «[e]l aroma indecible de lo secreto total, total secreto; la esencia verdadera del secreto» (Jiménez, 2005d: 967; 1967: 107-108). También el pasado es traído de nuevo al presente gracias al perfume de las flores. En la *Rima* XIV, «El palacio viejo», se asoma

por entre sus versos «la esencia / que en el mundo dejaron otras flores» (Jiménez, 2005a: 33).

El olor desagradable, por su lado, pregona la decadencia y la muerte del cuerpo. En LXXII de *La soledad sonora*, cuyo aire «tiene olor de jazmines / podridos», surge «el fantasma antiguo» de una mujer vestida para un evento nocturno que visita en el presente al yo poético, trayéndole a la memoria imágenes «de un antiguo baile» (Jiménez, 2005a: 821). En «La corneja», narración V de *Hojas doloridas*, recorriendo el laboratorio del doctor del sanatorio, donde almacena partes de seres vivos, le llega a la voz narrativa un «olor acre que se exhalaba de todo, [y] daba, por no sé qué unión de esencias íntimas, una tristeza infinita, un aire de enfermedad al plácido rayo de sol de la tarde» (Jiménez, 2005c: 22; 2005d: 1066). Anilla la Manteca, la niña disfrazada en XVIII, «La fantasma», de *Platero y yo*, es fuente al morir por un rayo de «un nauseabundo olor» que, a su vez, se mezcla con el de «la flor de la noche» (Jiménez, 2005c: 479). La ausencia de fragancia, como en la *Aria triste* V, se vincula también a lo muerto, el frío, la soledad y la tristeza:

El cielo gris y violeta
de la tarde fría, daba
no sé qué ensueño al jardín
sin amor y sin fragancia.

Yo miré por los cristales,
y las sendas solitarias
y la fuente seca, todo
era más triste que el alma. (Jiménez, 2005a: 170)

En cambio, cuando «todo está en éxtasis», como en breve muerte durante la vida, igual que en el sueño, reina la ausencia de olores. Esto se dice en XXXI de *Jardines lejanos*, donde «no hay viento / que traiga aromas de rosas», y, misteriosamente, «huele a luna» (Jiménez, 2005a: 381). O en XLIII de *Arias tristes*, cuando todo «se deslíe en la sombra», «el árbol suspira / con sus hojas sin fragancia» (Jiménez, 2005a: 219).

Como acabamos de ver, otra forma que adopta lo secreto es la del olor. A este lo percibimos de manera tenue, ya que es uno de los sentidos menos desarrollados de entre los que poseemos. Precisamente esta imprecisión incrementa el misterio que trae consigo el aroma, puesto que el hecho de no poder aprehender algo del todo no nos permite conocerlo por entero. De este modo, atraen las fragancias agradables (como la de la mujer joven y hermosa) y repelen los hedores (por ejemplo, el de los muertos). En Juan Ramón, la aparición de olores sugeridores de lo invisible se da principalmente en su primera etapa

poética, la cual, repetimos, pone la atención en los agentes externos, los cuales están envueltos, en sí, por un manto de misterio.

5.1.4 La luz

Las cosas cambian bajo los distintos matices de la luz. El mismo Juan Ramón, en una carta a Luisa Grimm de julio de 1909, lo señala:

Uno no solamente es «uno». Hay horas de todas clases y de todos colores; y se mueve el alma, como un juguete de las cosas de afuera, según cómo son éstas y según de dónde vienen. La luz, la temperatura, el viento, el paisaje, una impresión cualquiera son suficientes a hacer salir de nosotros una multitud de seres diferentes y, a veces, opuestos. (Jiménez, 2006: 540)

Dos años más tarde, en septiembre de 1911, afirma en una carta a Manuel Siurot que «las cosas en sí no son nada en la vida; todo está en el momento, en la luz, que cae sobre el corazón» (Jiménez, 2006: 285). Así como la afección del sujeto poético se ve reflejada en la descripción de su entorno («paisaje del alma»), este último conmueve también el estado anímico del yo (en lo que nombramos «alma del paisaje»), configurando un movimiento de ida y vuelta, una relación entre los dos. La iluminación, sus cambios durante la jornada o su ausencia por la noche deja una estela particular en los poemas de Jiménez, ofreciendo todo un abanico de brillos y matices que calan en lo que rodea a la voz lírica, pero también a ella misma. Como a través de un caleidoscopio, las formas y los colores se van modelando y modificando a nuestros ojos, aunque, en el fondo, sigan siendo las mismas. A continuación, observamos cuatro momentos cotidianos que, con sus distintas luces, determinan la visión de las cosas por parte del poeta: el día, la noche, al amanecer y el anochecer.

5.1.4.1 El día

Lira nota en su estudio sobre Juan Ramón que, en la primera etapa del poeta, el sol no goza de protagonismo, ya que «debía presentársele como enemigo al acentuar implacablemente toda forma o silueta en las creaturas, así como sus tonalidades cromáticas» (1970: 55). Es evidente que la claridad del astro rey, al iluminar las cosas, destruye la vaguedad protagonista en los versos primerizos del andaluz. «El blanco solar», en palabras de Chevalier, «se convierte en símbolo de la expandida conciencia diurna que

aprehende la realidad» (1999: 192). Su presencia posibilita el desempeño de la gran mayoría de labores y, en fechas determinadas, de las fiestas del pueblo, el cual constituye un lugar recurrente sobre todo en el Jiménez más joven³⁸⁷. Ambos aspectos suelen comportar la irrupción de la multitud y el ruido, los cuales se contraponen a la soledad y al silencio buscados en todo momento por el yo poético juanramoniano porque le procuran la quietud suficiente como para mirar su entorno y su interior mismo y unirse con ellos en «ínstasis». Así, como menciona también el estudioso citado arriba y como veremos en el siguiente apartado, el escenario más propicio para la lírica del de Moguer y el surgimiento del misterio lo brindan, por oposición, la noche, el crepúsculo y la aurora, «preludio, al fin y al cabo, de la oscuridad y la quietud» (Lira, 1970: 56)³⁸⁸.

La luz solar, por añadidura, tiende a disipar la negrura que impulsa la imaginación especialmente en los sueños engendrados de noche. Su verdad «ahuyenta los sueños» en XCIX, «Balada del sueño» de *Baladas para después* y «despiert[a] los ruidos de la vida» en CLXVII del mismo libro, «Balada de la dulzura del sueño» (Jiménez, 2005c: 219 y 253). En C, «En mi sueño», poema en prosa sin clasificar (escritos tal vez entre 1913 y 1916 y corregidos en 1920 [Jensen, 2005: 279]) e incluido en *Viajes y sueños* como número XXII, el sol rompe el sueño de «[l]a mujer perfecta de cuerpo y alma» que vivencia el yo lírico (Jiménez, 2005c: 376; 2005d: 616). Por ello, no suele ser apreciado por la voz poética de X, dentro de *Viajes y sueños*, quien lo considera «trájico y feo» al despertar del plano onírico (Jiménez, 2005c: 610). No obstante, resulta de interés notar cómo la iluminación diurna, de manera paradójica, puede acentuar las sombras. Mientras que la noche lo vuelve todo oscuro, casi todo aquello que se pone al sol en el transcurso del día produce una sombra, una imagen similar a sí, pero difusa y oscura³⁸⁹.

³⁸⁷ Véase, entre muchos otros, la *Rima* XXXVI, «Tarde de aldea», donde «[u]nos hombres taciturnos / y una graciosa chicuela / entran tocando y bailando / por la calle de la aldea» (Jiménez, 2005a: 62). En el poema IV de *La soledad sonora* se presenta, «en el azul del día», el jolgorio de «las distantes campanas de la fiesta». El yo poético, que pasa por el camino con indolencia, exclama que «[e]n la alegría quier[e] que nadie [lo] comprenda; / [su] corazón se aroma de la tristeza agreste» (Jiménez, 2005a: 770).

³⁸⁸ Este académico advierte que el paisaje de la primera época juanramoniana, «revestido de caracteres verdaderamente excepcionales de hermosura y de misterio», se contrapone a la festividad del pueblo. Se prefiere lo «remansado, modelo de serenidad y quietud» (Lira, 1970: 47-48). Por ejemplo, cuando el rebaño vuelve del valle y el campo aparece sin ninguna presencia ni ruido, como sucede en las *Arias tristes* I, III, IV y XIV (Jiménez, 2005a: 167, 168 para el segundo y el tercer poema y 181).

³⁸⁹ El yo lírico, que se percata de la suya y se ve incluso «perseguido» por ella y la muerte propia a la que remite, nota más su sombra —y el morir inminente— bajo la luz del día que irradia el sol. El mismo Juan Ramón reflexiona que cuando se vistió de luto de joven tras la muerte de su padre apreció en él tres figuras inseparables: «el yo de dentro, muy blanco» —la consciencia—; «el traje, un yo hueco, muy negro» —el cuerpo—; y «la sombra de los dos, oscura». Su sombra se le acentuaba con el sol, que entonces veía «sin color», y notaba que «era de carbono, que era un carbón encendido», y «[n]o quería salir a la calle para que el sol no [l]e sacara la sombra sobre las piedras heladas y calientes» (Jiménez, 2014: 260).

Dicho esto, concluimos que el día también colorea de cierto misterio las cosas. En la *Rima* LXI, «Visión», «[u]n sol lúgubre vierte morados fulgores, / esfumando entre nieblas la verde espesura» (Jiménez, 2005a: 89). Personifica este astro la esperanza, según la *Aria triste* LXXIV, donde se lo describe como «alegre y divino», aunque, a la vez, derrama «su música inefable / y sus lágrimas doradas» (Jiménez, 2005a: 259)³⁹⁰. Es dulce en otoño y se vuelve, en la soledad, «suave y fantástico» según LXXX de *Jardines lejanos*, y tiene una «espectral fijeza» en la *Elegía* LXVII (Jiménez, 2005a: 442-443 y 543). Y es que la luz que desprende, afectada por su inclinación o por la presencia de nubes, no siempre es definida, y puede aturdir la mirada de la voz lírica. En el poema elegíaco LX de *Melancolía*, «el sol poniente manda / no s[abe el yo] qué sucesiones de estampas incendiadas», y «derrama su rayo humilde y claro» entre las visiones que deja el rastro del sueño en LXXVI del mismo libro (Jiménez, 2005a: 1195 y 1207). Se confunde con las nubes y la luna en XVI, «Amanecer», del *Diario*, es «puro» en C de *Piedra y cielo* y «difuso» en XXII, «Invierno», de *Belleza* (Jiménez, 2005b: 68, 529 y 741). No extraña, pues, que el carácter vago que adopta a veces lo haga partícipe del «ínstasis» del sujeto lírico: a pesar de ser «millonariamente lejano», se vuelve «palpable» y dulce en «Descubierto a la inmensidad», texto XXVIII de *Paisajes líricos* (Jiménez, 2005c: 131)³⁹¹.

La tarde, por su lado, tiene aspecto cansado, pues representa el final del día que va ya a morir. Dominan en estas horas los tonos apagados, suaves y poco definidos, como el rosado o el gris, que dejan relucir las escasas fuerzas de su luz y, a la vez, la fusión de iluminación solar y lunar que va a tener lugar pronto, en el anochecer. Los colores difusos de la tarde están, entonces, cargados de misterio, porque muestran y ocultan lo que pronto cesará de ser —el día— y lo que será —la noche— al mismo tiempo. El *Jardín lejano* LXIII, por ejemplo, ensalza los «grises de las tardes», a los que adjetiva como «viejos», a punto de desfallecer, y «magos», dado que rezuman misterio. «[E]ntreabren el secreto / de los parques y los campos»; dejan ver solo una parte de lo que parece esconder el paisaje, con tal de que deseen los ojos adentrarsele más. Bajo esta luz difusa, todo se vuelve, paradójicamente, más verdadero y perfecto: «En su tenue muselina / se desnuda lo más almo, / y las rosas son más rosas». Hay, también, «[u]na fábula de idilios / y de

³⁹⁰ También es alegre en «“Los caballeros”», texto XI de *Entes y sombras de mi infancia* (Jiménez, 2005c: 794). Y, cuando él se va, vuelve la tristeza en «Más», poema CVI sin clasificar (Jiménez, 2005c: 378).

³⁹¹ Aunque este texto está incluido con modificaciones en la segunda parte de III, «Cosas tristes», de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 20-21), la oración que contiene los elementos citados no aparece allí.

cuentos tristes» evocadores de la nostalgia de lo ideal que, según los preceptos románticos que hemos estudiado en el apartado 1 del segundo capítulo, tuvimos en nuestros orígenes y perdimos. Y se halla «[t]odo muerto, todo en éxtasis» en la quietud conseguida, como en la muerte. Algunos elementos de lo invisible se inmiscuyen con suavidad en la realidad visible que dibuja este texto: hay «un algo / de violeta de otro mundo, / de oro rosa, de azul pálido». La ambigüedad cromática llega a hacerse impedimento para discernir, incluso, el cielo, el cual «no / puede verse en este encanto». El miedo, entonces, se enseorea del espectador de este paisaje; la luz, de repente, se torna «de pesadilla» (Jiménez, 2005a: 424).

5.1.4.2 *La noche*

Todo adopta otro aspecto cuando llega la noche. Apenas tocadas por la luz, las cosas y aun el interior del poeta se muestran solo a medias y, en consecuencia, misteriosas. Y es que «entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno» (Chevalier, 1999: 754; véase Alarcón Sierra, 2005: 743; Cirlot, 2014: 332). El palacio viejo del poema XIV así titulado de las *Rimas* se alza solitario y gótico en una «noche magnífica» y «tranquila» (Jiménez, 2005a: 33-34). Y «el alma del castillo» de XXIV del mismo poemario, que lleva por título «El castillo», surge «[c]uando ca[e] la noche, sobre el fondo / transparente y dulcísimo del cielo, / como un sueño fantástico de niebla», mientras

[...] los ojos,
sobre el mundo callado, solo v[en]
despojo de murallas y de torres
que [va] la noche en sí desvaneciendo. (Jiménez, 2005a: 45)

Por entre los recovecos del entorno oscurecido se inmiscuyen sombras y visiones, reales o no, que producen atracción o pavor. El umbral de la noche les da cobijo y las envuelve en un halo de misterio y amenaza hacia aquel que las observa. De tal forma sucede, por ejemplo, en «Nocturno», poema XX del libro que acabamos de citar. Allí, siente el yo lírico «horror de estar a solas con [su] cuerpo», contagiado de silencio y creyéndose acechado por «mil espectros» desde la penumbra y luego por «unos hombres enlutados» salidos «del fondo de las sendas» (Jiménez, 2005a: 40). Similarmente afirma

el yo lírico de la *Aria triste* XXIX que «[m]uchas noches h[a] mirado / desde el balcón, y las ramas / se han movido, y por la fuente / h[a] visto quimeras blancas» (Jiménez, 2005a: 205). «Algunas noches de luna», según la voz poética de XXXIV del mismo poemario, entreabriendo el balcón, ha «visto / que alguien se ha escondido». Luego lo atrapa con la mirada «detrás de las maderas» de su habitación: se trata de «ese siniestro fantasma / que [l]e hace ronda en silencio» (Jiménez, 2005a: 210). Los ejemplos son cuantiosos: en la *Aria triste* XXXV, acompañado por su sombra, cree el sujeto poético que «[a]lguien ha hablado» durante su paseo nocturno por el jardín, desde el cual ve que «por las lejanas frondas / yerra una quimera blanca» (Jiménez, 2005a: 211-212). O en el poema XLII, también de *Arias tristes*, acontece algo parecido al yo, quien afirma que

[a]lguna noche que h[a] ido
solo al jardín, por los árboles
h[a] visto un hombre enlutado
que no deja de mirar[lo]. (Jiménez, 2005a: 218)³⁹²

Los cuerpos quedan en un claroscuro, favoreciendo que la sensibilidad del poeta aperciba su interior, o sea, lo invisible. Así ocurre en la ya citada *Rima* XXIV, cuyo castillo se convierte en «el alma viviente entre la sombra» (Jiménez, 2005a: 45). Pues la noche, o, en XXXV de *Piedra y cielo*, como hemos notado, «la flor de la noche» tiene el «aroma / con toda la pasión de lo invisible», el cual queda impregnado en el espíritu e incluso en el cuerpo del yo lírico con el amanecer, «igual que el de un ungüento que se ha ido» (Jiménez, 2005b: 496). Las horas oscuras reflejan la materia de manera parcial, y casi parece que dejan a la vista lo de dentro. Es cual «divino espejo / en que el cuerpo se ve su alma», según XC de *Belleza* (Jiménez, 2005b: 778). Dentro de la prosa, se reflejan «misterios y [...] visiones blancas» en el ambiente nocturno de «La corneja», el cual abraza la nostalgia y el sufrimiento del narrador durante sus solitarias lecturas de poesía (Jiménez, 2005c: 24; 2005d: 1067). Asimismo, difumina en XI de *Entes y sombras de mi infancia* la figura de Fernandillo, quien, hemos comentado ya, venía por las noches a visitar la familia del narrador cuando este era niño. Este último, que se adormecía a su llegada, nunca lograba verlo con claridad y mezclaba su imagen verdadera con la de su imaginación (Jiménez, 2005c: 762). También la noche acoge al regante del Generalife de

³⁹² Gullón señala que tal vez es el mismo hombre que inquieta a Galán en XVIII de *Pastorales* (Gullón, 1982: 26; véase Jiménez, 2005a: 907), y de Albornoz, que «[q]uizás son “otros-yo” —y no siempre sugerencias de muerte— algunos de esos fantasmas que andan por el jardín en las horas nocturnas» (1981: 43).

VIII de *Olvidos de Granada*, a las «[j]entes raras de verano» del cuento con este título y número I de *Ala compasiva* (compuesta quizás entre 1916 y 1935, anunciada en 1916 y 1917 y publicada en 1994 como *Hombro compasivo* y con modificaciones en 2000 [González, 2005b: 733, 732 y 734]), así como las insólitas apariciones y desapariciones del hombre extraño XXII de *Sevilla* (libro escrito junto con el *Diario* y anunciado en 1915 y 1916 [Reyes Cano, 2005: 292 y 279]) y LXXXVIII de *Recuerdos*, textos que analizaremos con más detalle luego (Jiménez, 2005d: 377, 747 y 306 y 1059, las dos últimas páginas para el postrer texto). Son cuantiosos los ejemplos de apariciones nocturnas en Jiménez, principalmente en sus primeros libros, pero basten los citados para notar la cuestión.

«[L]a noche es amiga», canta la *Aria triste* XLIV (Jiménez, 2005a: 220). Es ella abrigo de las penas del primer yo poético juanramoniano, a las que acompaña y acrecienta con sus lecturas poéticas. El gran aliado de lo nocturno es el sueño al que vamos los hombres

—igual que en una muerte
gustosa—,
hartos de pensar, tristes,
en lo que no podemos cada día[.]

realizando lo imposible, como implica «Orillas», poema número XXXVII de *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 497). Por este motivo, en el «Insomnio» de XIX, *Paisaje lírico* titulado así, el sujeto poético recuerda las noches de sueños como jardines, como «el laberinto de la sombra» por el que iba «alcanzando flores y pájaros que a la mañana habían de deshojarse o perder sus alas», y que, hemos apreciado ya, «dejaban en [él] una fragancia eterna y un anhelo de volar» con su plenitud y fantasía opuestas a las jornadas, «[t]an vacías y tan verdaderas» (Jiménez, 2005c: 126). Y es soñando cuando la noche cala en el espíritu mismo del sujeto lírico, haciéndose «interior» o «interna», como cantan los poemas XCVIII de *Poesía (En verso)* (escrita entre 1917 y 1923 y editada en el último año referido [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) y LI, «Sombra», de *Belleza*, respectivamente (Jiménez, 2005b: 631 y 756).

Uno de los motivos principales de la fascinación que siente Juan Ramón por la noche, en particular durante su primera época, es la luna³⁹³. Ella es la protagonista que

³⁹³ Predmore percibe «misterio y aspiración en la luna y en las estrellas» dentro del *Diario de un poeta recién casado* (1975: 147), aunque, como sostenemos, esta visión se aplica en toda la obra juanramoniana, especialmente en su época más joven.

alumbraba, como una mujer misteriosa, los paisajes melancólicos del exterior —y del interior del yo lírico—, especialmente en la primera etapa. «[D]errama» este astro en la *Rima XIV*, «El palacio viejo», «el suave misterio de su luz macilenta» entre las galerías vacías del palacio lleno de secretos descrito allí, y «embriag[a] el jardín / con sus besos de sueño y de amor» (Jiménez, 2005a: 33)³⁹⁴. La incógnita que levanta su luz tenue, que deja ver las cosas solo a medias, incrementa el misterio que trae la noche negra. Incluso le parece al yo poético que sus rayos transportan «voces henchidas de lágrimas» en XXIX de *Arias tristes*, y su luz vuelve un jardín «de pesadilla o de cuento» en XXXVI de *Jardines lejanos* (Jiménez, 2005a: 205 y 381). Y es que su tenue iluminar misterioso emana atracción por querer saber qué esconde, pero también miedo ante lo desconocido. Así, en la *Elegía LXXXVIII*, este satélite idealiza con su oro la noche, que es «una / confusión misteriosa, sensual y doliente» (Jiménez, 2005a: 554)³⁹⁵.

La luna es buena compañera de la tristeza del poeta que llora su soledad y nostalgia en la noche, cuando todos duermen. «Si no existiera la luna», escribe el moguereno en el prólogo a «Nocturnos», la segunda parte de *Arias tristes*, «no s[abe] qué sería de los soñadores, pues de tal modo entra el rayo de la luna en el alma triste, que, aunque la apenas más, la inunda de consuelo: un consuelo lleno de lágrimas, como la luna» (Jiménez, 2005a: 201). Los versos más jóvenes del andaluz personifican este cuerpo celeste. Aunque esté lejos y carezca de vida, en sus poemas se anima y adopta un comportamiento protector y sensual al mismo tiempo, sobre todo con el sujeto lírico³⁹⁶. En silencio y desde las alturas, lo observa todo, tiñendo de plata el ambiente nocturno con su delicado, pero penetrante mirar. Esta posición ambivalente desde la cual la luna es presentada en la poesía juanramoniana —pues resulta inalcanzable materialmente, pero el soñador la siente cerca en espíritu— bordea su figura de una vaguedad y una melancolía con las que empatiza el yo poético. Así, se siente este comprendido por ella y, a la vez, tiene la sensación de que él la entiende a ella. Se establece entre ambos, entonces, una aprehensión y hasta emoción recíproca; literalmente, una re-lación (del latín *re-*, “otra vez”, y *latum*, supino del verbo *ferre*, “llevar”), dado que la afección sale de uno para ir al otro y vuelve al origen, y lo mismo a la inversa. O, para decirlo con las palabras de Lira, se genera entre

³⁹⁴ Nace también en XXIV, «El castillo», del mismo libro «[u]na luna de gasa» primero y luego «de plata» que refuerza la vaguedad del paisaje «sub[iendo] entre la niebla de los sueños» e iluminándola después (Jiménez, 2005a: 44 y 46).

³⁹⁵ De manera similar, en XIV de *Pastorales* ilumina su tono dorado la escena de los elfos que juegan entre un «nosotros» (Jiménez, 2005a: 903-904).

³⁹⁶ Por ejemplo, en la *Elegía XVIII*, ella «vela / la tristeza de los valles» (Jiménez, 2005a: 907).

ambos una «intercomunicación vital» (1970: 145). Por este motivo afirma el yo poético en XLIX de *Pastorales* que

[e]l que tiene el corazón
bien rimado con la luna,
sabe llorar estas penas
recónditas, estas últimas

nostalgias del campo... cosas
lejanas, hondas y mustias,
cosas que vienen y van
envueltas en tenues músicas. (Jiménez, 2005a: 945)

De esta manera, no solo él, sino también todo soñador, todo ser dotado de una especial sensibilidad para lo invisible, puede llegar a tender este íntimo vínculo con la luna y, en definitiva, con lo natural³⁹⁷.

Siguiendo la tradición literaria y poética occidental, la lírica de Jiménez tiende a comparar la luna con la mujer³⁹⁸. Está empapada en misterio: se deja ver, pero únicamente de noche; aunque no todas, ya que puede esconderse bajo las nubes o su propia sombra durante la luna nueva. Su luz brilla suavemente, insinuando solo las formas de las cosas, y suele ser blanca, si bien puede cambiar a otros tonos difusos, como el rojizo, el rosado o el amarillento. Al contrario del sol, que, si no es por las nubes, se muestra siempre entero e igual, la figura de la luna se va estrechando o ensanchando constantemente, permitiendo observar más o menos su cuerpo. Por añadidura, sale de noche, cuya

³⁹⁷ En la *Aria triste* VIII, afirma el yo lírico que el paisaje «sabe por qué [s]e muer[e]»; en la XX, que «[l]os árboles son amigos / de [su] alma», así como «[e]l sol dorado»; en la XXVII, «no s[abe] qué hay en la luna / que tanto calma y consuela, / que da unos besos tan dulces / a las almas que la besan» (Jiménez, 2005a: 174, 187-188, 204). De manera parecida afirma en XXXI del mismo libro que «no s[abe] lo que tiene la luna / que acaricia, que duerme y que calma / y que mira en silencio a los tristes / con inmensas piedades de santa» (Jiménez, 2005a: 208). Por eso sostiene que las rimas de los soñadores contienen «luz de luna» en XXXVI, también de *Arias tristes* (Jiménez, 2005a: 214). En el *Jardín lejano* LII, sostiene el yo poético que la luz de la luna «hac[e] llorar, / que tiene aroma, que tiene / son, que sabe traspasar / el alma con una flecha / [...] que encanta y que mata» (Jiménez, 2005a: 401-402). Pues en la naturaleza siempre encuentra respuesta el yo poético, según sostiene en la *Elegía* XXVII (Jiménez, 2005a: 521).

³⁹⁸ Cirlot sostiene que es la «“Señora de las mujeres”» (2014: 290), es decir, la mujer por antonomasia. En un aforismo, afirma el de Moguer: «En mi pensamiento juvenil, indiferente todavía a la ciencia, yo veía al sol como un dios y a la luna como una diosa, una reina, casi una mujer. Al sol hombre lo quería menos; no me parecía padre, ni hermano; la luna era para mí madre, hermana, novia, niña». Luego, agrega: «En mi soledad espiritual de muchacho su presencia femenina llegó a ser absorbente. Me llenaba la vida, nocturna casi toda. Y le canté como a una presencia natural y cercana. Rozaba su luz en mi cara y mis manos como el polen de una flor, como el rocío de un agua. Paseaba con ella. Me la llevaba a mi sueño» (Jiménez, 1990: 668). En CCCLXV, «La mujer (la mujer, la mujer desnuda, la otra)», dentro de *Vida*, donde considera la desnudez femenina como «la forma (perfecta) por excelencia de nuestro mundo», añade: «Si yo he sido, de muchacho especialmente, un enamorado de la luna es porque parece una mujer desnuda» (Jiménez, 2014: 633). El poeta andaluz ve en la luna, al igual que en la fémmina, un reflejo del hombre, como su doble, que espejea «desde fuera lo que somos», según afirma en un escrito conservado en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez (en Gullón, 1982: 22).

oscuridad entorpece los ojos, que van entonces por las cosas palpando el misterio. El *Poema mágico y doliente* III, titulado «La luna velada», propone una serie de preguntas y diferentes respuestas alrededor de la identidad de este satélite. No se sabe si es «una mujer desnuda», «una sombra en el agua», y se la llama «[r]eina loca, magnolia mustia, diosa / triste, doncella muda y pálida». Sumamente interesante resulta el hecho de que el yo lírico se pregunte si ella ha sido creada por él, esto es, si ese halo de misterio que pone en todo lo que él ve y siente de noche, si esa asimilación a una novia idealizada no viene de ella, sino de él (Jiménez, 2005a: 1025-1026). Cabe remarcar en este punto la fuerte influencia que ejercieron en el joven Juan Ramón las poesías envueltas en luz melancólica y onírica de luna de los simbolistas franceses Moréas y Verlaine, a quien el mismo andaluz tradujo, así como Francis Jammes o Laforgue³⁹⁹.

En «La corneja», la luna es descrita como «grande y melancólica», como confidente a la que le enviaba versos y besos el narrador, «y cuyos rayos, filtrándose por las aberturas de las maderas, [l]e decían que fuera hacia una noche serena, llena de misterios y de visiones blancas». En este mismo cuento, la luna adquiere la facultad, incluso, de «habla[r] con las fuentes», e ilumina el éxtasis en que se hallan las arboledas (Jiménez, 2005c: 24, 26-27; 2005d: 1067 y 1070). De este modo, se entremezcla con el misterio que envuelve el paisaje y lo incrementa. Más adelante, en la prosa también, se empareja este astro con las visiones, como en la «Balada del sueño», texto XCIX de *Baladas para después*, donde se habla de «los fantasmas de la Luna» (Jiménez, 2005c: 219). En «Balada de la mujer de ensueño», escrito XCIII del libro apenas citado, el yo lírico, emocionado por la pureza de la amada, la describe como una mujer pura total, como «amante, madre, hermana en una carne, como santa, como si la luna se hubiera hecho una mujer» (Jiménez, 2005c: 216). A partir de la segunda etapa del andaluz, la luna pierde presencia. Destacamos de esta época el poema CXX, «Sueño», de *Eternidades*, en el cual parece asemejarse a una madre, ya que consigue adormecer al «nosotros» del poema «plenamente / en el paisaje de la primavera» (Jiménez, 2005b: 416). Cabe remarcar que, anteriormente, en *Diario de un poeta recién casado*, la luna, así como el resto de elementos naturales que se traen a colación, no parece ella misma ante los ojos dubitativos del poeta, que se pregunta, por ejemplo, en CXI, «La luna», si lo que ve en el

³⁹⁹ Al respecto se pueden ver los estudios de Gicovate (1967), Aguirre (1970-1971), Young (1992), González Ródenas (2001 y 2005) y Gómez Bedate (2006). Juan Ramón le dedicó incluso un trabajo, titulado «Pablo Verlaine y su novia la luna» (1903a), el cual Ferreres considera en 1975 «el mejor trabajo publicado sobre Verlaine entonces y con validez hoy» (1975: 182).

cielo una noche «[e]s la luna, o es un anuncio de la luna» (Jiménez, 2005b: 131). Este texto resulta altamente interesante dentro de la obra de Jiménez, pues, por primera vez, la luna se desprende de la carga simbólica tomada del Romanticismo y el Simbolismo. Ahora, se transforma en un símbolo de realidad nueva, distinta de aquella donde nos movemos; se vuelve, más bien, simulacro de esa, de un modo que el arte modernista, con la llegada de la publicidad y los avances tecnológicos, también reflejará. Con ello, la poesía juanramoniana, influenciada gratamente hasta entonces por los románticos y los simbolistas, entrará en una nueva etapa⁴⁰⁰.

En LIV de *Laberinto*, es la noche la que parece una mujer, y las estrellas son como sus pupilas (Jiménez, 2005a: 1315)⁴⁰¹. Y ellas mismas tienen ojos en XLVI del mismo poemario, dando testigo del espectáculo que se abre en una supuesta «unión de todo, de las almas y las cosas, / de la tierra y el cielo» (Jiménez, 2005a: 1310). A pesar de que aparezcan al lado de la luna, el carácter que adoptan entre los poemas del andaluz es distinto. Su lejanía es más marcada y, con ella, su vaguedad: dado que conforman tenues puntos parpadeantes entre la inmensa negrura de la noche, apenas nos permiten atisbar sus contornos. Tan grande se presenta la distancia que va de ellas a nosotros que parecen hallarse en la realidad invisible⁴⁰². Es como si estuvieran guiñándonos en silencio los ojos para que las miremos y nos topemos con el misterio; tal vez, dada su reminiscencia tradicional al espíritu, según Cirlot (2014: 204). Como parte de lo ignoto, las estrellas hablan su lenguaje; el lenguaje de lo inefable. Desde la primera época poética juanramoniana, el yo lírico puede escuchar sus palabras, pero no siempre entenderlas. Esto se menciona en XIII de *Rimas*, titulado «Primavera y sentimiento», donde le

[p]arece que las estrellas
compadecidas [l]e hablan;
pero como están tan lejos,
no comprend[e] sus palabras. (Jiménez, 2005a: 32)⁴⁰³

⁴⁰⁰ Es relevante, en este punto, traer a colación el artículo «¿La luna o un anuncio de la luna? (Vanguardias y publicidad)» de Andújar Almansa (2015), el cual estudia con más detalle este poema en su contexto.

⁴⁰¹ «El pinar se diría el sexo de la noche» —así empieza este poema. Y sigue cantando que «la luna es como un hombre de mármol, las estrellas / ojos azules, líricos de ilusión y sonrisas...».

⁴⁰² Enlutado, el yo poético «[s]e pase[a] entre las estrellas y sueños» y su supuesta inmortalidad de CXIII, «Balada del jardín eterno» de *Baladas para después* (Jiménez, 2005c: 226). Por eso dice también la voz lírica que quizás se echará al pozo en LII, «El pozo», en *Platero y yo*, «por coger más pronto las estrellas» (Jiménez, 2005c: 503). Pero se arrepiente luego de sus palabras, convencido de que esta creencia llevó a un hombre que lo imitaba a morir lanzándose justamente por el pozo, como se describe en XXVIII, «El Quemado», de *Entes y sombras de mi infancia* (Jiménez, 2005c: 778).

⁴⁰³ Un ejemplo parecido lo encontramos en XXVI de *La soledad sonora*: «Árbol, ante el callado rumor que al viento haces / con tus ramas de pájaros», canta el yo poético, «yo no sé lo que quieres...» (Jiménez, 2005a: 779). Asimismo, en III, «La luna velada», de *Poemas mágicos y dolientes*, expresa el sujeto lírico sobre este satélite que «[n]o s[abe] si tien[e] boca, / pero a [él ella] [l]e habl[a]» (Jiménez, 2005a: 1026).

Sin embargo, un poco más adelante, en XXXIX del mismo libro, el yo poético afirma que «h[a] hablado con las estrellas» (Jiménez, 2005a: 66).

En la segunda etapa, se mantiene el secreto de la noche y las estrellas a los que va el yo poético. El viaje por mar cantado en *Diario de un poeta recién casado* acerca a la voz poética a estos cuerpos celestes, que parecen allí «tierra, tierra divina, / islotes de gloria», según XXXIII, «¡Estrellas!». Estando lejos la tierra y siendo, incluso, imperceptible ya por la mirada del poeta, las estrellas que se ven siempre de noche en el cielo marítimo la reemplazan y se convierten en un punto de referencia y en un refugio para el sujeto lírico. «*Son más estrellas que en aquella / tierra que [él] cre[yó] la tierra*», afirma este,

*y atraen más al alma
con su imán blanco,
porque son aquí ella y ellas, ¡todo!
tierra y estrellas.* (Jiménez, 2005b: 80)⁴⁰⁴

En CXX, «Sueño», de *Eternidades*, prosigue el vínculo de estas con el lenguaje de lo inefable, aunque esta vez se dice que están «cogidas» por el yo lírico y la amada que sueñan reposando en su «seno claro» (Jiménez, 2005b: 416). En XVI de *Piedra y cielo*, se alaba la «[r]iqueza de la noche», llena de «secretos arrancados» y «por arranca[r]». Y se regocija el yo poético al indagar en lo desconocido de lo nocturno, al tratar de hallar su secreto («ninguno el tuyo, el nuestro, noche»). Pues le genera un «goce inenarrable» poder «hundir la mano en [s]us entrañas, / remover [s]us estrellas» (Jiménez, 2005b: 488); esto es, ser capaz no solo de observar desde lo lejos el misterio, sino de adentrarse por completo e, incluso, mezclarlo, mezclarse uno mismo con ello. Mas, al mismo tiempo, resulta una alegría que sus secretos nunca lleguen «a descubrirse» del todo, como sucede en XXXIII, «Ante la sombra virjen» de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 599)⁴⁰⁵; que no lleguen jamás a dejar ver lo invisible, pues, de ser así, cesaría de serlo.

Otro ejemplo lo hallamos en II de *Laberinto*, donde hay «palabras de una brisa liviana entre arboledas» (Jiménez, 2005a: 1271). En el siguiente poema, III del libro, la voz poética oye «una armonía dulce, alegórica y mágica», pero ignora si se trata de la voz de la «tú» a la que se dirige o «la voz de la fuente» (Jiménez, 2005a: 1272). En XLIV del mismo poemario, «el mar habla a lo lejos, como un monstruo sonámbulo...» (Jiménez, 2005a: 1309). En XXXIX, «Árboles altos», de *Sonetos espirituales*, el yo lírico tiene en el corazón las «ramas / últimas, que so[n] eco, y so[n] gritos / de un hastío inmortal de incertidumbres» (Jiménez, 2005a: 1557).

⁴⁰⁴ Las cursivas son del original.

⁴⁰⁵ Este poema comienza exclamando: «¡Siempre yo penetrándote, / pero tú siempre virjen, sombra; como aquel día / en que primero vine / llamando a tu secreto, / cargado de afán libre!». Finalmente, apela a «las sublimes / estrellas, que no llegan / —arriba— a descubrirse».

5.1.4.3 *El amanecer y el anochecer*

Tanto la salida como la puesta del sol configuran momentos breves de unión entre el día y la noche. Es el amanecer una «confusión de sol y nube, / de azul y luna», según XVI, titulado justamente «Amanecer», dentro del *Diario*. Durante estos instantes, nos hallamos en un movimiento de vaivén entre la luz y la oscuridad, yendo del estado del sueño a la vigilia: volvemos «a lo otro» —«al sueño, al no nacer»—, para luego regresar «a esto» —al desvelo— (Jiménez, 2005b: 68). La preferencia de Juan Ramón por la noche dada la tranquilidad y el misterio que brinda condiciona su consecuente inclinación por el anochecer⁴⁰⁶, que da inicio a las horas sin luz, e incluso le genera un desdén hacia el amanecer, cuando nacen las primeras luces del día. El despertar del astro rey se le presenta al primer Jiménez como «maldito», pues «[l]e arranc[a] la estrella / de la mano» en XXXIV de *Melancolía*. Los sueños que le trae la noche y que le permiten realizar y experimentar un sinfín de imposibilidades se deshacen paulatinamente con el sol del alba, devolviéndolo a la realidad visible. Como hemos visto en el apartado sobre lo onírico, es por eso por lo que el sujeto lírico, haciéndose eco de Fray Luis, desea «[u]n no rompido sueño» (Jiménez, 2005a: 1173)⁴⁰⁷. Los secretos, incluso las apariciones extraordinarias que abraza el ambiente nocturno se desvanecen ya con los primeros rayos del sol. En LXXVI del mismo libro, cuya nota introductoria («Amanecer en el pueblo») nos desvela el escenario del poema, se canta: «el buen día ha ordenado lo raro... / solo queda, de tanta visión, un blanco lecho / en donde el sol derrama su rayo humilde y claro...». Y prosigue: «El alma no es la dueña / de la ilusión florida que le abre lo invisible...». Mientras soñaba el espíritu en el sueño libremente, ahora, en el alba, «se despierta la carne... ¡y al cielo lo imposible!». No se puede luchar contra el desvelo inminente y su fuerza demoledora de los sueños, por lo que, para el yo lírico, no queda más remedio: «¡Hay que olvidarlo todo!» (Jiménez, 2005a: 1207).

Sin embargo, esto cambia a partir de la segunda etapa del muguereño⁴⁰⁸, pues el comienzo del día se presenta ahora como «dichoso», en XXXV de *Piedra y cielo*, gracias a «[s]us serenas ilusiones» llenas de luz que «dora[n] las cumbres y las simas / de los males». Por el aroma «de [s]u flor visible» se le presenta «más grato al cuerpo y al

⁴⁰⁶ Predmore también nota que «el caer de la tarde, la hora del crepúsculo» es para el muguereño «la hora más maravillosa del día», y observa un «“temblor” metafísico» en estos instantes (1975: 143 y 147). Señala esta inclinación, asimismo, de Albornoz (1981: 34).

⁴⁰⁷ «Un no rompido sueño, / un día puro, alegre, libre quiero», expresa de León en su «Oda a la vida retirada», la primera de sus odas (1984: 10).

⁴⁰⁸ No obstante, Predmore señala que, en la obra juanramoniana, «[l]a luz del amanecer, al igual que la del crepúsculo, tiene también, para él, su propio encanto poético» (1975: 263).

espíritu» en comparación con «el aroma inefable» que resta ahora «de la flor de la noche» mencionada antes. Recién desvelado, le parece al yo poético, en este día que apenas nace, «que la realidad—¡y aun mal despierta!— / supera al sueño», por lo que lo considera una «[m]omentánea dulzura de la vida» (Jiménez, 2005b: 496). Este poema llama la atención teniendo en cuenta la inclinación juanramoniana por lo nocturno y sus misterios, como hemos dicho. Y más sorprende este texto en el conjunto del poemario al que pertenece⁴⁰⁹, ya que, apenas unas páginas más adelante, en el escrito XXXVII, titulado «Orillas» y referido anteriormente, se ensalza el «deleite» con el que vamos a la «sombra, cada noche», a «[s]u cueva / —igual que en una muerte / gustosa—», esto es, en el sueño, «hartos de pensar, tristes, / en lo que no podemos cada día», mientras «quedan / los cuerpos muertos» (Jiménez, 2005b: 497). Y es que hay, en la noche, una «[i]gnota mina de los sueños» que explorar hasta su «oro», al cual «nunca llegan / los pozos de la aurora», según XXII, «El nuevo día», de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 491). En estos pozos quedan los secretos estancados, como agua inaccesible que termina pudriéndose. Entonces, como se expresa en IX de *Poesía*, todo «com[i]enz[a] de un modo no previsto, / ¡tan distante de todo lo soñado!» (Jiménez, 2005b: 586). Por este motivo, afirma la voz lírica en LXV, «Rocío. y II», del poemario citado arriba, que «[c]ada aurora / [él] guard[a] una gotita de [su] sueño» preciado, el cual considera «diamante de [su] rosa de rocío», «en una estrella que se oculta» (Jiménez, 2005b: 397). Así, cuando vuelva la noche, podrá recuperar su sueño y refrescarse con él.

Cabe resaltar, además, la pureza que se le atribuye al despunte del día. «Todo es flor» durante el nacimiento de la luz, dice LXXVIII, «Auroras de Moguer», del libro que acabamos de citar. Las cosas aparecen como vírgenes, «sin la huella / de un solo ojo», estrenadas por la mirada del yo poético, quien, «escondido», «lo est[á] mirando —y viendo—» (Jiménez, 2005b: 619). El alba (del latín *albus*, “blanco”) se asocia a este color claro y a la pureza que simboliza, como en el poema mencionado o en «Ellos», texto número LXXVIII de *Belleza* (Jiménez, 2005b: 619 y 769-770)⁴¹⁰. Asimismo, el amanecer puede surgir en tonalidad roja, cual explosión de luz: es «esa playa grana» en LI, «Sombra», de *Belleza*; e impone «sus torres contra rojo» en «El todo interno», poema XXI de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 757 y 1161). Algunas veces puede tipificarse

⁴⁰⁹ El constante cambio que determina la escritura y el pensamiento de Jiménez, el cual se refleja no solo en la sucesión de sus libros, sino también en el hecho de que «reviviera» textos compuestos con anterioridad, podría justificar las contradicciones que surgen con frecuencia en su obra, como sucede aquí.

⁴¹⁰ En LXXVIII se empareja el rocío con el «alba pura». Por su lado, en LXXVIII se dice que el alma, los «cielos interiores», son «de un oro blanco que ninguna aurora / reflejada podrá alcanzar».

por una mezcla de ambos colores: en CLXVII, «Balada de la dulzura del sueño» de *Baladas para después*, por ejemplo, es «blanca y carmín» (Jiménez, 2005c: 253).

Cuando decae el día, la sombra empieza a apoderarse del mundo, vistiéndolo de tenue misterio. Así, se menciona en el poema ya citado CVIII, «¿...?», del *Diario*, que «un algo grande que está fuera / y es portador secreto a lo infinito» «[v]ive entre el corazón / y la puesta del sol o las estrellas» (Jiménez, 2005b. 128). El primer Juan Ramón se siente fervorosamente atraído hacia las luces de ese momento, hacia

[e]stos crepúsculos tibios
[que] son tan azules, que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
tinte inefable que el cielo
por los espacios derrama, (Jiménez, 2005a: 30)

según afirma XIII, *Rima* ya citada y titulada «Primavera y sentimiento». Y es que la calma del paisaje que va cediendo en silencio a la oscuridad empuja al lírico soñador al «ínstasis», «a desleirse [sic] en [la] mágica / suavidad» del «azul tranquilo» del cielo (Jiménez, 2005a: 31). Habiendo «consumado el crepúsculo / su holocausto de escarlata», baja el sueño a adormecer a los hombres con sus aromas frescos y vagos. Todo parece sumirse —o «extasiarse», según diría Jiménez— en una breve muerte tranquila y, al mismo tiempo, viva

Los árboles no se mueven,
y es tan medrosa su calma,
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas[.] (Jiménez, 2005a: 31)⁴¹¹

También en XX, «Nocturno», del mismo poemario, consigue la voz poética unirse en «ínstasis» con su entorno y consigo mismo durante un amanecer ideal, «un crepúsculo de aquellos / de las dulces primaveras que [su] alma / ve vagar en sus recuerdos», hasta que su espíritu «se p[ierde] en la vaga bruma» (Jiménez, 2005a: 39). Este momento es idealizado, por añadidura, en «El castillo», texto XXIV de *Rimas*, donde un «magnífico crepúsculo» va ahuyentando «la fina transparencia de oro viejo / que inundó el horizonte de poniente / en la mágica hora del sol muerto» (Jiménez, 2005a: 44). Junto con las sombras, el inicio de la noche trae miedo: «en la sombra [...] amenazan mil espectros» al yo lírico, quien cree «que la vida se ha apagado», porque oye únicamente su corazón

⁴¹¹ Se extasía, asimismo, en XLIII de *La soledad sonora*, «blandamente, / el arroyo» (Jiménez, 2005a: 795).

latiendo y siente «que el mundo está en [su] alma», y que «las ciudades son ensueños» (Jiménez, 2005a: 40). Y hasta evoca monstruos en el poema XXXVI, «En orden de hermosura», dentro de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005a: 1178)⁴¹².

El poniente tiene tonalidades más bien rojizas y amarillas, de oro que va deteriorándose, con matices incluso grisáceos. Véase, por ejemplo, el «ocaso de oro» de CXV de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 414); su tono «rosa» de «La corneja» (Jiménez, 2005c: 23 y 24; 2005d: 1068); o «la penumbra gris y dulce del crepúsculo de primavera» de «El hombre doble», texto XLVII en *Ala compasiva* y LII de *Cuentos largos* (obra redactada quizás en 1906 y entre 1913 y 1949 [Piedra, 2005: 858, 865 y 868]) (Jiménez, 2005d: 777 y 921)⁴¹³. Incluso se lo compara con la sangre en la *Rima* XXIV, «El castillo», donde aparece reflejado en los ojos de unos muertos que cuelgan de unas torres de este edificio como «la mancha del crepúsculo sangriento» (Jiménez, 2005a: 46). De modo parecido se asocia a «la sangre del cuerpo» un agua que refleja el atardecer en «Prolongación de paisaje», texto CXXII del *Diario* (Jiménez, 2005b: 138). En XCV de *Melancolía* surge, engrandecido, «de cobre y de carmín», llegando a «inflama[r] la ciudad» y cobijando el silencio en el que está sumergido el sujeto lírico solo (Jiménez, 2005a: 1211). Hace arder la piel en XCVI, titulado precisamente «Crepúsculo» y dentro de *Estío*, aumentando de tal forma que el yo se convierte en «un enorme instinto», y muestra, a medias,

[...] la desnudez única,
en constante dinamismo,
mandando imágenes plenas
hacia lo desconocido[.] (Jiménez, 2005a: 1458)

En la plenitud de sí mismo que alcanza el yo poético en XXI, «El todo interno», de *Animal de fondo*, se consigue alargar el anochecer (Jiménez, 2005b: 1161)⁴¹⁴.

⁴¹² «Los monstruos del crepúsculo nocturno / se salen (...) de un crepúsculo más alto / pululan por el cielo nuestro», se dice en este texto.

⁴¹³ «La gloria, descendida, / por escalas de luz, al ocaso de oro, / jugaba en un jardín sobre la mar», describe el poema CXV. «La corneja» narra cómo «[era] un crepúsculo tibio bajo los árboles del jardín mi pobre corazón solitario, un crepúsculo de aquellos de ocaso de oro», para pasar luego a ser rojo y adentrarse «en los ojos y en el alma» (Jiménez, 2005c: 23; 2005d: 1067).

⁴¹⁴ En este último poema se observa luz «en un sol cenital imprevisto y sonllorante, / sobre una aurora con sus torres contra rojo, / en una noche de encantado desear, / en una tarde de crepúsculo alargado, / entre un mediodía de plomo abrigador».

Puesto que da entrada a la noche, momento preferido por nuestro poeta, y por su leve iluminación, el crepúsculo, que parece dejar entrever algo más allá de lo visible⁴¹⁵, juntando y diviendo opuestos (Cirlot, 2014 155), tiende a ser idealizado. Este instante es «lírico», en XLVI de *Laberinto*; es una «[d]oliente exaltación de desnudeces regias, / entre púrpuras, más allá de lo sabido» (Jiménez, 2005a: 1310), ya que deja entrever el secreto que se cernirá sobre todo el entorno al hacerse de noche. Lleva consigo unas «glorias» intensas «de las que no se viera la salida» (Jiménez, 2005a: 1334), según LXVI de *Laberinto*. Y resulta más mágico e intenso aún por su fugacidad, como nos recuerda el «corto crepúsculo» de LV, en el mismo libro citado (Jiménez, 2005a: 1316). LXX de *Elegías* lo describe alzándose «lleno de idealidades», portando «florecimientos y nostalgias sin nombre / de todos los países y todas las edades». Resulta capaz, por añadidura, de traer al presente lo antiguo con «su extático tesoro», y hacer oír «el enorme rumor de su silencio de oro» (Jiménez, 2005a: 545). El mismo efecto tiene en LXXII de *La soledad sonora* que, además, viene introducido por una nota que indica un «[c]repúsculo absurdo» en el que «torna el fantasma antiguo» para sentarse junto al yo poético (Jiménez, 2005a: 821). También XXXVII de *Melancolía* presenta un anochecer como instigador de la soledad y de la aparición de los muertos (Jiménez, 2005a: 1180). Así, el atardecer inicia la tarea de poner ese velo de secretos en las cosas que fijarán luego el ambiente nocturno y los sueños. En la *Aria triste* V, por ejemplo, «el crepúsculo filtr[a] / una luz de niebla y sueño, / acariciadora y lánguida» (Jiménez, 2005a: 170). Trae «un brillo alegre» en LXXIII de *La soledad sonora*, el cual ignora la voz lírica si se trata de un sueño, una ilusión o la fiebre; «y vagas sombras se alejan allá por los espejos» durante una puesta de sol en XLVIII de *Melancolía* (Jiménez, 2005a: 822 y 1187).

Tras el estudio de la luz como causante de misterio dentro de la obra de Juan Ramón, especialmente en su época más joven, extraemos las siguientes conclusiones: en primer lugar, que las distintas tonalidades que adopta la iluminación natural recaen en las cosas, modificando su aspecto y percepción en el yo poético. Así, cuanto más claras se

⁴¹⁵ Gullón opone sus «matices más indecisos [a]l radiante esplendor de lo azul», y recuerda el vínculo que se teje entre el amanecer y «las situaciones fronterizas entre el sueño y la vigilia» (1979: 39). Chevalier lo tiene por «una imagen espacio-temporal: el instante suspendido», el cual desemboca «en el otro mundo y en la otra noche», es decir, en la muerte y en lo desconocido (1999: 355). Para Alarcón Sierra, tanto este instante como la noche posicionan al poeta «en un estado de desposesión y vaciamiento interior para recibir pasivamente los signos del ideal que emanan de la naturaleza», constituyendo «una preparación para un éxtasis del conocimiento trascendente» sin fin (2005: 739). Klosinska-Nachin, quien considera este momento el «predilecto de los simbolistas», asevera que «cuando la luz es indecisa y los contornos de las cosas se borran, posibilitando la sugerencia del misterio», el anochecer «remite a una trascendencia» (2015: 197).

ven, esto es, durante el día, menos interés suelen despertar en el sujeto lírico, ya que se despojan de cualquier ambigüedad y, entonces, de todo secreto. Lo contrario sucede por la noche: bañado todo en el espesor de la sombra, roto solo por el tenue rayo que quizás ofrezcan la luna y las estrellas, nada se atisba por completo, por lo que se sume en el misterio. Por este motivo, la voz lírica, atraída por lo invisible, se inclina por tal momento y el atardecer, ya que en este último nace justamente la noche. De esta manera, tiende a mostrar el yo desagradado hacia el amanecer, en el que se deshace el ambiente nocturno y resurge el día, arrancando el velo secreto que lo oscuro había puesto sobre las cosas y apartando, con ello, de lo invisible a la voz poética, quien se le había acercado con su soñar.

5.1.5 La naturaleza

Al igual que los románticos, los simbolistas y los modernistas, el yo poético juanramoniano siente preferencia por rodearse de un entorno natural. Primeramente, porque este suele cobijarlo y darle espacio para reunirse con la soledad y el silencio gracias a la ausencia del bullicio de la ciudad⁴¹⁶. Lejos, aunque solo por unos momentos, del tumulto del hombre y las máquinas, el lírico encuentra la paz suficiente como para mirar a su alrededor y su interior con atención. Por añadidura, la naturaleza lo despoja del racionalismo que gobierna la sociedad de su tiempo, la cual se ha ido alejando paulatinamente de su procedencia. Entre lo natural, el ser humano recuerda sus orígenes y vuelve, por unos momentos, al instinto y la emoción más propios del hombre primitivo y del niño y que guían hacia un conocimiento no racional. Este acercamiento a la visión mágica, así como el hecho de que muchos de los aspectos y fuerzas naturales escapen de nuestras posibilidades —como comprender o, incluso, vencer la muerte—, hacen de este lugar una fuente de misterio. Por eso, el mismo mogueño afirma en sus reflexiones teóricas, que

cre[e] que todo hombre, todo pueblo, todo país, para ser aristocrático ha de vivir unido con su naturaleza, con la naturaleza, ya que en ella encontramos diariamente *los símbolos*, las señales que luego hemos de interpretar en la vida social completa. Nada templa ni nos pone en nuestro sitio tanto

⁴¹⁶ Rodeado de naturaleza, el poeta se olvida de sí, según Gómez Trueba. Esto no sucede con los demás hombres, que no sienten tal unión al contacto con lo natural. Y los escasos humanos que surgen entre los entornos naturales de Jiménez «son sólo otros elementos del paisaje; figuras anónimas que enfatizan la soledad del paraje» (Gómez Trueba, 1995: 138).

como la naturaleza; nada nos da más propiedad ni exactitud, nada nos absorbe y anula lo pequeño como ella ni, como ella, nos aísla y levanta lo grande. (Jiménez, 1961a: 64)⁴¹⁷

Ya en la introducción a este subapartado que trata los ambientes hemos tenido la ocasión de presentar el «paisaje del alma», recurso muy querido por el Juan Ramón de todas las épocas⁴¹⁸ y que pone el acento en lo natural. Convertir los espacios naturales en espejo de sus propias emociones le sirve al poeta para lograr una mayor comprensión y una expresión más precisa de ellas, además de sí mismo, claro está. En «Corazones», texto XXV de *Poesía*, por ejemplo, el yo poético se pregunta si «[e]ste bosque por dentro, / ¿no es [su] alma?» (Jiménez, 2005b: 593). Comparándolo con los interiores de este sitio natural, sugiere que en su espíritu hay profundidad, oscuridad, lugares jamás vistos por el hombre, dominados por el quehacer imponente e inconsciente de la naturaleza. Presenta el bosque como bordeado de secreto y aún fiel al origen sagrado de todo; como algo, en definitiva, que todavía no comprendemos del todo, si bien nos constituye, y en lo cual nos podemos adentrar. Resulta interesante, además, el hecho de otorgar rasgos espaciales al alma, que, precisamente, se caracteriza por su falta de materia. Este recurso se halla en concordancia con el aforismo juanramoniano que postula que la poesía y el arte verdaderos «interpreta[n] el espíritu» y «da[n] forma a una cosa que no la tiene» (Jiménez, 1990: 49). Y es que, haciendo visible lo invisible, se nos torna el segundo más asible, más entendible.

La melancolía que impregna los primeros versos y líneas del moguerense sale a la luz, en numerosas ocasiones, a través del paisaje. Son cuantiosos los ejemplos de ello, pero bastarán aquí algunos para mostrar este hecho. «El cielo iluminado sobre el campo sombrío» de la *Elegía* LXXXVIII, por ejemplo, hace de techo a la «amarga nostalgia de incomprensibles cosas» sentida por el yo lírico (Jiménez, 2005a: 554). El pasado idílico, quizás la ignorancia de la niñez añorada, late bajo la penumbra del campo, que consuela a la voz lírica. Ocurre esto también en la prosa: en «La corneja», escrito IV de *Hojas doloridas* y CVII de *Recuerdos*, los ojos soñadores del narrador se posan «sobre aquel paisaje amigo que [v]a quedando atrás» del coche en el que viaja, «aquel parque tan triste que t[i]en[e] un nimbo de profunda melancolía» (Jiménez, 2005c: 25; 2005d: 1068).

⁴¹⁷ La cursiva es nuestra.

⁴¹⁸ En el *Poema mágico y doliente* XIII, «Sol de año nuevo», se habla de «las praderas de la muerte» (Jiménez, 2005a: 1033). En el XXVII, asevera el yo que «[su] paisaje es [su] alma» (Jiménez, 2005a: 1045). En la segunda etapa, entre otros muchos, contamos con el ejemplo de LXVIII de *Eternidades*, en el que cree el yo poético que el cielo «mece su azul sobre [su] alma», en fusión espiritual con la naturaleza (Jiménez, 2005b: 398). En I de *Poesía*, canta el yo: «Alrededor de la copa / del árbol alto, / mis sueños están volando», entrando y saliendo del árbol (Jiménez, 2005b: 583).

Destacan los ambientes de esta época sensitiva por su pesadumbre y su languidez, por su tono enturbiado y difuso que traducen, en imagen, la afectación del sujeto poético. A partir de la segunda etapa, la melancolía y la tristeza casi desesperadas se desvanecen, pero el reflejo del estado de ánimo de la voz lírica en los escenarios naturales se mantiene durante toda la escritura juanramoniana. Así lo hemos constatado, por ejemplo, con el poema XXV de *Poesía*, «Corazones», perteneciente a la segunda etapa del andaluz.

La soledad y el silencio que brinda la naturaleza la convierten, además, en una de las moradas preferidas del misterio. En la *Rima* XVIII, «asomado por la verja / del viejo parque desierto», el yo poético ojea su alrededor y lo cree «sumido / en un nostálgico sueño», el cual le ofrece la visión de «una virgen fantástica» (Jiménez, 2005a: 37). XXXVI de *Jardines lejanos*, por su lado, contiene un parque del que surgen «reales encantamientos», de manera parecida a LXV de *Melancolía*, cuyo parque incluye «torres fantasmales», «ríos ilusorios» y «ciudades encantadas» (Jiménez, 2005a: 380 y 1198). Lo mismo acontece en la prosa. El «nimbo de profunda melancolía» que alberga el parque traído a colación antes en «La corneja» está «poblado de fantasmas, de apariciones macabras, de presentimientos, de flores que vuelan y carcajadas siniestras, de arañas y alacranes»; en definitiva, de «todo ese trágico cortejo de la locura» (Jiménez, 2005c: 25; 2005d: 1068).

Procedemos, en lo que sigue, a estudiar con más detalle y bajo algunos ambientes y elementos naturales que suscitan el misterio en la obra de Jiménez: el cielo, el mar, el campo, el bosque, los árboles y las flores.

5.1.5.1 *El cielo*

El cielo es el techo de los que habitamos la tierra, «lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar» (Chevalier, 1999: 281). Su bóveda conforma los bordes de nuestro hábitat y nos cobija de lo exterior. Está lejos y cerca de nosotros, porque, dejando a un lado la tecnología, solo lo podemos alcanzar mediante el sentido de la vista, para el cual resulta el firmamento siempre el último término. Esto significa que pone límites a nuestra mirada, pues le impide ver lo que pueda haber más allá. Expresa el yo poético en CVI, «¡Silencio!», de *Estío*: «Tu luna llena me lo tape, cielo inmenso» (Jiménez, 2005a: 1463). En CXIII de *Poesía*, «[s]ólo una pared / separa el cielo del mundo». Esto le resulta fatídico a la voz lírica, porque, a pesar de que «[t]odos est[é]n ahí al lado», no logran verse a ellos mismos (Jiménez, 2005b: 636-637). Puesto que no sabemos «lo que tiene detrás», como

se dice en el *Romance de Coral Gables* VII, «Más allá que yo» (Jiménez, 2005b: 1067), el cielo se nos presenta envuelto en misterio, y nos genera un afán por descubrirlo.

Ya en la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento», que hemos citado en varias ocasiones, expresa el yo poético

[...] que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
tinta inefable que el cielo
por los espacios derrama[.] (Jiménez, 2005a: 30)

Los tonos del cielo, que parecen de otro mundo y apenas se pueden distinguir («la vaga / tinte inefable»), se esparcen por el nuestro. No pertenecen a nuestro plano, porque de sus «fuentes de fresca fragancia» descienden «las brisas de los países / del sueño» trayendo «un olor de flores nuevas / y un frescor de tenues ráfagas», es decir, de algo que no hemos sentido antes. La inefabilidad que parece ocultar es, al mismo tiempo, proyectada hacia la tierra que habitamos a través de la luz que desprende. «El cielo gris y violeta / de la tarde fría», canta el sujeto lírico de la *Aria triste* V, «daba / no s[abe el yo] qué ensueño al jardín / sin amor y sin fragancia» (Jiménez, 2005a: 170). Y esta misma vaguedad empuja al alma, como hemos mencionado, al borde de sí misma, al «ínstasis» poético y, tal vez, también al éxtasis místico, ya que, por el cenit, a veces, «vagan / misticismos de suspiros / y perfumes de plegarias», según la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento» (Jiménez, 2005a: 31). No obstante, la visión que eleva el espíritu es tan grande que puede obstruir la visualización del firmamento. El «ínstasis» del *Jardín lejano* LXIII, con su «ensueño de hilos blancos» que todo lo conecta, cubre, por unos instantes, los ojos del poeta con un velo de misterio que le impide observar lo visible. «Pero, ¿el cielo?», se pregunta la voz poética. «El cielo no / puede verse en este encanto», concluye. Se logra atisbar «sólo un algo / de violeta de otro mundo, / de oro rosa, de azul pálido» (Jiménez, 2005a: 424).

El cielo es, por antonomasia, la morada de lo divino (véase Chevalier, 1999: 281). Situado en lo más alto, nos resulta conocido —pues lo vemos siempre en el exterior— y a la vez desconocido —porque no nos permite ver más allá de él sin la ayuda de la tecnología—. Desde allí, según los preceptos religiosos, el Ser superior (o los seres superiores según el politeísmo) pone el ojo encima de sus criaturas mortales sin que ellas puedan atisbarlo. Tal concepción está muy presente en la primera etapa juanramoniana y,

por eso, se relaciona el cielo con los infantes, que destacan por su pureza divina⁴¹⁹. Así ocurre en «La corneja», donde dos niños que «jugaban sobre la arena, llenos de sol; y con sus vestidos claros, sus voces argentinas y sus cabecitas de oro, [...] eran una evocación plácida y divina del cielo» (Jiménez, 2005c: 23; 2005d: 1067). En consonancia con la religión católica, que predica el amor de Dios hacia sus creaturas, «Los locos», texto V de *Hojas doloridas*, habla «de una pobre muchacha de veintidós años, una muchacha rubia, blanca, muy rubia y muy blanca», «callada y melancólica» que, durante un paseo por el jardín en una tarde primaveral, se da «al amor del cielo azul» (Jiménez, 2005c: 29).

El plano terrenal y material donde vivimos linda con el divino e infinito que conforma el firmamento y con el que, debido a esta frontera invisible, no puede fundirse: allí está, según LXXVI de *Melancolía*, «lo imposible» (Jiménez, 2005a: 1207). La voz lírica de la primera época de Jiménez, como venimos diciendo, ansía juntar estos dos niveles o abandonar el primero para ser solo espíritu. Casi parece realizarse este deseo en XLVI de *Laberinto*, donde, en un «ínstasis» nocturno, se advierte la «unión de todo, de las almas y las cosas, / de la tierra y el cielo». A pesar de todo, la «fantasía sin forma» que se menciona después insinúa que tal conjunción no es certera (Jiménez, 2005a: 1311). Y es que la realidad visible, al contrario de la invisible, se halla en constante cambio, avanzando hacia su deterioro y consecuente extinción, atando con ella al hombre. Por esta razón, desearía el sujeto poético de la *Rima XIII* citada antes, «Primavera y sentimiento», que «el mundo fuera siempre / una tarde perfumada». Entonces, «lo elevaría al cielo / en el cáliz de [su] alma» (Jiménez, 2005a: 32). En XXI, también de *Rimas* y con el título «Los niños abandonados», expresa su anhelo de «dormitar eternamente en un ensueño, / olvidarse de la tierra / y perderse en lo infinito de los cielos» (Jiménez, 2005a: 41). Más adelante, en la *Aria triste XXXV*, el espíritu de la voz lírica, hastiada por la vida, «quisiera volar al cielo / esta noche perfumada» (Jiménez, 2005a: 270). Puerta a lo invisible, el cenit lleva al «ínstasis» al soñador que lo observa.

[...] Las almas
que sueñan con la luz de los luceros,
perdiéndose en la sombra de la tierra
con los ojos clavados en el cielo.

⁴¹⁹ Hay cuantiosos ejemplos en las *Rimas*, que trataremos más tarde en los apartados sobre los seres religiosos y los niños.

Esto nos cuenta en la *Rima* XXIV, «El castillo», el yo poético, quien «estaba entre la sombra» mientras

[...] en la lejana
silueta de ocaso los misterios
de la vida se unían con las nubes,
que cual largos puñales gigantescos
hundíanse en el alma taciturna
del misterioso y triste firmamento. (Jiménez, 2005a: 45)

Según hemos observado al tratar la luz, esta influye en todos los elementos que toca con su variabilidad. Cuando la iluminación escasea y las cosas apenas se intuyen, surge lo secreto con toda su fuerza. Así, como hemos constatado, el momento más misterioso es la noche, y lo mismo ocurre con el cielo vestido de ella. En las horas oscuras, el sol se aleja para ceder el paso a la luna. Esta se ve por el firmamento, transparente ahora, junto con las estrellas, las cuales habían permanecido ocultas durante el día. De esta manera lo constata la *Rima* XVIII: «el transparente cielo / de la tarde», que va cayendo, «tiembla y brilla / un diamantino lucero», que luego es «una lágrima-lucero» (Jiménez, 2005a: 37 y 38).

A veces, el cielo y la tierra se reflejan unos a otros entre los versos del moguerense. En numerosas ocasiones, el firmamento es asimilado a un jardín cuyas estrellas equivaldrían a las flores. En el poema XX de la obra recién citada, el cual lleva por título «Nocturno», canta el yo lírico que «[e]sta tarde han florecido / los vergeles de los cielos» (Jiménez, 2005a: 39). En el *Jardín lejano* XXXVI, de manera parecida, se habla de unos parques que no parecen ni del momento presente («no son ya para estos tiempos») ni de este mundo («se dijera que son parques / que han caído de los cielos») (Jiménez, 2005a: 380). Asimismo, en XXXVIII, de *Poesía*, se dice que «[d]e día, el estraño es el cielo; / de noche, es la tierra la estraña», mientras que «[d]e día, la tierra es la en flor; / de noche, el en flor es el cielo». Y los dos llaman al yo poético, a su alma y a su cuerpo (Jiménez, 2005b: 601). En otras ocasiones el espíritu recoge lo visto, como si fuera él un espejo. Así, el alma del yo lírico capta el cielo en X de *Eternidades* (Jiménez, 2005b: 380)⁴²⁰. O también en VIII, «Ponientes», de *Poesía*:

¡Cielo en ti, cristal; más cielo
que el cielo porque no puedo

⁴²⁰ «Igual que en un espejo, / está el cielo en mi alma», cantan los primeros versos de este poema. Algo parecido ocurre en LVI del mismo libro, donde se dice que «[t]odos los días, el cielo / vive en [su]s ojos, mas casi / nunca es Dios» (Jiménez, 2005b: 395).

cojerte en tu verde eco,
lo incojible verdadero! (Jiménez, 2005b: 586)

El “detrás” no visto del firmamento toma forma de «segundo» u «otro cielo», y se opone al «nuestro». Esto ocurre, por ejemplo, en XXXVI, «En orden de hermosura», perteneciente a *Animal de fondo*. Allí,

Los monstruos del crepúsculo nocturno
se salen (...) de *un crepúsculo más alto*
pululan por *el cielo nuestro*, y bajan
con todos los reflejos del sol morado y grana
en sus ojos de abismo⁴²¹.

Entre ambos, entre los monstruos del «crepúsculo más alto» y este «cielo nuestro» —o, tal vez, entre los dos cielos— se encuentran el yo poético y «dios» (Jiménez, 2005b: 1178). Hay también «otro cielo, más vacío / e ilimitado como el mar» en XXXIV, «Cielo», del *Diario*, al que sale el yo poético. Se trata de un cenit nuevo, inasible por el sujeto lírico todavía porque tiene «otro / nombre que todavía no es [suy]o [del yo poético] como es suyo [del cielo]». El cenit conocido, en cambio, permanece «en la tierra, con todo lo aprendido, / cantando, allí» (Jiménez, 2005b: 81). En XXXVI, «Cielos», del mismo poemario, existe «[u]n cielo cada día, / cada noche», y casi da la sensación de que las «[c]óncavas manos cazadoras / de la fe de un instante» lo pueden coger (Jiménez, 2005b: 83). Dos firmamentos aparecen, asimismo, en «El cielo bajo», texto II de *Olvidos de Granada* y que hemos traído ya a colación: «el cielo bajo y el alto». El primero «[p]arece, [...] desde el arriba de contemplativos esfumados a la medialuna, un barrio inmerso de Granada, [...] suspenso del cielo con colgantes hilados de estrellas». El sujeto lírico se pregunta si tal visión «no es más que un colocado sueño permanente, un episodio sostenido de la nostalgia mayor, el resultado palpitante que dejó la música oscura y plata de una guitarra total». Por su lado, el segundo cielo es el alto, el «verdadero», que finalmente se une con el otro al concluir el escrito, y los dos «se unicelan en maravilloso fundimiento blanco». Quienes lo observan quedan como hechizados por este espectáculo, «entre los dos cielos, habitantes ya irretirables de la dejada y perene telaraña del decisivo ensimismamiento» (Jiménez, 2005c: 369). Por el contrario, se señala en el *Recuerdo XIII*,

⁴²¹ Las cursivas son nuestras.

«Lo universal», que el cielo, poseedor de «una universalidad», es igual en todas partes (Jiménez, 2005d: 1037)⁴²².

Un elemento vinculado al aire, recurrente a lo largo de toda la obra juanramoniana y evocador del misterio es el aire, ya que su carácter invisible e inasible propicia su secreto. Constituye «un símbolo de espiritualización», puesto que se vincula al aliento y a la relación entre la tierra (la morada de los mortales) y el cielo (el plano divino) (Chevalier, 1999: 66-67; véase Cirlot, 2014: 74). Transporta olores⁴²³ y, como ellos, tiene un origen y un destino inciertos. Al igual que todos los elementos naturales, aparece con mayor frecuencia en la primera obra poética del de Moguer. Además de aromas, es portador de tristeza⁴²⁴, de melancolía y enfermedad⁴²⁵ o, incluso, de apariciones extrañas⁴²⁶. Cuando surge como viento, se torna más violento y se asocia a paisajes tenebrosos, como en el *Jardín lejano* XL, donde «hay nubes y viento / y el jardín está sombrío...» (Jiménez, 2005a: 385). Bordea él también los entornos por los que asoma la muerte, como en LXXXIX de *Melancolía*. Allí, aparecen unos seres extraños y quizás fallecidos ya, pues «semejan personajes de un teatro de ultratumba». Las horas son «oscuras, sin fe, con viento», y «tienen / algo de fosa...» (Jiménez, 2005a: 1217). Un entorno similar enmarca LV de *Laberinto*: «[t]odo toma un aspecto extraño y de deshora, / como si el mundo se invirtiera en un momento» y, entre la luna nublada «[p]asa, veloz, el viento...». Este va ganando fuerzas hasta convertirse, más adelante, en vendaval, y llegar a alterar con su violencia el paisaje de «árboles gigantescos, / por entre cuyas ramas [...] / surgen, de pronto, tristes vidrios amarillentos» (Jiménez, 2005a: 1315-1316). En LXVIII de *La soledad sonora* viene de unos «mundos invisibles» por «el balcón abierto» mientras el yo poético y su amada conversan (Jiménez, 2005a: 819). En XCVIII de *Estío*, su fuerza «lo trueca todo / —las alegrías, las penas—», «[l]o afila todo», pero ignora la voz lírica su destino y su motivo. La realidad tiene un aura fabulosa y onírica: «como en cuentos, las cosas / de afuera, libres, se sueñan» (Jiménez, 2005a: 1459). El viento guarda,

⁴²² Resulta de notorio interés la serie de poemas dedicados al cielo en el *Diario* y que tratan su esencia universal latente en cualquiera de sus estados y observado desde cualquier lugar. Nos referimos, además de los citados y de otros, a los textos del *Diario* XXVIII, «Cielo»; XLIII, «Cielo»; y LX, «Sky» («Cielo»), los cuales abordan el firmamento como concepto y exponen distintas posibilidades de su nombramiento. En tanto que paisaje dentro del poemario citado, hace aparición en XLVII, «Cielos» (Jiménez, 2005b: 77, 87-88, 101 y 253).

⁴²³ Por ejemplo, en las *Rimas* XIII, «Primavera y sentimiento»; XIV, «El palacio viejo» y XX, «Nocturno»; en XXXVI de *Jardines lejanos*; LXXII de *La soledad sonora*; en «La corneja» de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005a: 32, 33, 40-41, 381 y 821; 2005c: 26; 2005d: 1066)

⁴²⁴ En la *Aria triste* V (Jiménez, 2005a: 171).

⁴²⁵ En «La corneja», de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 22-23; 2005d: 1065).

⁴²⁶ Como en XXII de *Sevilla* (Jiménez, 2005d: 306 y 1059).

«[a]llá arriba, [...] / sobre una raya del mundo», el misterio, «lo otro» que se manifiesta en «Ente», poema XIX de *Romances de Coral Gables* (Jiménez, 2005b: 1084). Su origen y destino inciertos, sumados a su fugacidad, hacen de este elemento un perfecto portador de lo desconocido. Parece ser de un lugar distinto al nuestro, como se sugiere con el «viento puro de otras partes» de LXXVI, «Orillas del sueño», dentro del *Diario* (Jiménez, 2005b: 112). Así, no extraña que se le pida en CVI, «¡Silencio!», de *Estío*; que se lleve y deje «lo que no h[a] dicho» el sujeto lírico (Jiménez, 2005a: 1463), esto es, el mismo secreto. Además, es comparado con el sueño en XCIX de *Baladas para después*, en el texto titulado «Balada del sueño»: «[c]omo el viento de la noche limpia y enfría los campos, el sueño limpia y enfría el alma; los pensamientos que obsesionaban por la noche, se han serenado» (Jiménez, 2005c: 219). Su vínculo con lo onírico, tal vez, justifique la relación que se establece, también, entre la ventisca y el fallecer, como sucede en «La corneja» de *Hojas doloridas y Recuerdos*, donde el canto de la vieja que se asemeja al de este pájaro es «amigo del viento y de la muerte» (Jiménez, 2005c: 27; 2005d: 1070).

Un papel esencial en la primera etapa juanramoniana lo desempeña la brisa que, con su vaguedad, incrementa el misterio que envuelve sus versos. Anhelante por desprenderse de la materia y alcanzar lo puro, «el alma / quiere perderse en las brisas» del cielo en la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento» (Jiménez, 2005a: 30). Su sustancia leve y enigmática la hace propicia para acompañar «los países / del sueño» que, en la misma *Rima*, «a la tierra bajan» (Jiménez, 2005a: 31). Tras el sueño de la *Aria triste* XXIX, las brisas aparecen descritas como «tristes», así como en XLIX de *Pastorales*, donde, además, son «nocturnas» (Jiménez, 2005a: 206 y 945). En «La corneja», acompañan al poeta en su lectura de noche acariciándolo mientras él se encuentra «con los ojos entornados y el alma lejos». Más tarde, al final del cuento, «[u]na brisa trémula, oliente y fresca, pasa sobre el jardín, estremeciendo las frondas en sombra» y dejando entrever «un vuelo indeciso, como de un ave de cuento» (Jiménez, 2005c: 24 y 27; 2005d: 1068 y 1070). Hay «vagas brisas de otros mundos» en XXII, «Retreta», de *Laberinto*, y trae «un pájaro casi irreal» en XIX, «La mano en el árbol», dentro de *Soledades madrileñas* (en los *Libros de Madrid*, compuestos probablemente entre 1915 y 1936 y editados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]) (Jiménez, 2005a: 1286; 2005c: 1186). Y su ausencia es capaz de transportar a un lugar inmortal según «Balada del jardín eterno», texto CXIII en *Baladas para después* (Jiménez, 2005c: 226).

Asimismo, es importante notar el «humo dulce» que emana sobre todo de los primeros escritos de Jiménez recordando con misterio al hogar⁴²⁷. En el poema LXIII de *Jardines lejanos*, por ejemplo, aparecen unas «ramas de humo» (Jiménez, 2005a: 423). Y, en VII, «Los rincones plácidos», dentro de *Hojas doloridas*, hay unos «paisajes de aldea esfumados en humo azul» (Jiménez, 2005c: 40). Se dice en el poema en prosa sin clasificar XCIII, «Humo», que este elemento «[s]ubía, dulce», mientras «el sol poniente lo coloreaba, de través, con tonos que melodiosamente se morían. Y el humo se moría también». El yo poético, «en un enamorado panteísmo avasallador», sintió cómo se unía a él y se convertía en «humo que [s]e huía, y despedida de luz y metamorfosis de color que iba bajando». Así, le parecía que él mismo, junto con el sol y el humo, se volvían «una nostálgica columna fatal de silenciosa desesperanza» que se desvanecía en cuanto se ponía el sol y se deshacía el vapor. El hecho de que se rompa la conjunción entre el sujeto poético y su alrededor tiene efectos no solo en sus componentes, sino en todo su entorno, pues, según la voz lírica, después, «[t]odo el mundo se había muerto. El fin total había venido con el fin de una cosa» (Jiménez, 2005c: 373).

La vaguedad del humo, que, como el aire, «es la imagen de las relaciones entre la tierra y el cielo» (Chevalier, 1999: 585; véase Cirlot, 2014: 253), recubre de misterio los lugares por los que se inmiscuye. En «La verja cerrada», texto XXIII de *Platero y yo*, el paisaje es tan difuso que asevera el yo poético que ve «sus álamos de humo» (Jiménez, 2005c: 482). LXXIII de *Colina del alto chopo* escenifica la aparición de unos «amigos secretos»; unos seres extraños que, como dice el título del texto, «Se oyen más en el agua». «Apenas si son tiemblos. Casi no entreabren color ni luz, para que la nada no los vea». Cuando se les acerca una presencia, «[u]n poco más y su forma se desvanece, de miedo a no ser, temblando como un humo ascendente, en el opaco secreto de la bruma» (Jiménez, 2005c: 1168).

Un elemento determinado por el rumbo del aire y que influye en el ambiente juanramoniano lo conforman las nubes. Este conglomerado flotante de diminutas gotas

⁴²⁷ Además de los que mencionamos arriba, se pueden ver la *Rima* XXXVI, «Tarde de aldea», donde «el humo azulado ondea / en los tejados oscuros, / mezclándose con la niebla»; o la LVIII, en la que «por los negros tejados de la aldea / ondeaban las leves espirales / del humo del hogar, en donde el alma / tiene quietud y fe y ojos amantes» (Jiménez, 2005a: 62, 86). También «sale un humo azul y blanco / lleno de paz y de ensueño» en la *Aria triste* II, que asciende «dulce y blanco» en la III (Jiménez, 2005a: 168 para ambos textos). Asimismo, en «Ricardo Rubio», texto XXXI dentro de *Un león andaluz* (en los *Libros de Madrid*, escritos quizás entre 1915 y 1936 y editados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]), «un quieto humo campesino castellano» (Jiménez, 2005c: 1071) se va haciendo paso. En «Hora apagada», XXXI de *Cerro del viento* (también dentro de los *Libros de Madrid*), «sale el humo de esa chimenea» (Jiménez, 2005c: 1134). Las dos últimas obras referidas se encuentran recogidas dentro de los *Libros de Madrid*, redactados tal vez entre 1915 y 1936, aunque no vieron la luz hasta 1963, 1965 y 1969).

de agua puede obstruir la visión del cielo, y también del paisaje cuando desciende en forma de niebla, neblina o bruma⁴²⁸. Pues pueden cubrir el sol y crear una leve penumbra también durante el día, así como robar, por unos instantes, los colores de este astro⁴²⁹. Y, tanto en las horas de luz como en las nocturnas, ocultan la bóveda cenital, pintándola de tonos distintos⁴³⁰. «[E]staba entre la sombra» el sujeto poético de la *Rima* XXIV, «El castillo», cuando «en la lejana / silueta de ocaso los misterios / de la vida se unían con las nubes». Estas, «cual largos puñales gigantescos / hundíanse en el alma taciturna / del misterioso y triste firmamento» (Jiménez, 2005a: 45). Son la causa de que «el jardín est[é] sombrío» en el *Jardín lejano* XL, que antes «estaba blanco / de luna» por el cielo «limpio / y azul» y acrecientan la confusión del sujeto lírico, quien duda de su propia identidad e, incluso, de si está despierto o soñando (Jiménez, 2005a: 385-386). Parejo efecto surte la «confusión de sol y nube» de XVI, «Amanecer», del *Diario*, poema que hemos traído ya a colación (Jiménez, 2005b: 68). Es por eso por lo que se llega a tildar una nube de «fea» en XXXI, «Hora apagada», en *Cerro del viento*, ya que enturbia el cielo y el paisaje. En este texto, además, su permanencia es tan larga que le parece al yo lírico que «se eterniza» (Jiménez, 2005c: 1134).

Por entre el misterio de las nubes, las cuales actúan como mensajeras para Bachelard (1978; véase Cirlot, 2014: 333), se pierde la mirada del poeta. En XIX de *Soledades madrileñas*, por ejemplo, el yo lírico llega al «ínstasis» poniendo «La mano en el árbol», tal y como indica el título de este texto. Después, «olvidado de todo, tirando lejos de [su] día diario, afirm[a] más la palma contra el tronco; hund[e] los ojos por las bajas nubes cumulantes» y «v[a] feliz» (Jiménez, 2005c: 1186). No obstante, el secreto que generan las nubes puede traer consigo pavor, dado que, al esconder con su sombra lo conocido, hacen surgir lo desconocido. Este sentimiento sobrecoge al yo poético del ya citado XLVI de *Laberinto*, pues experimenta «[m]iedo, bajo las nubes redondas de la noche / que entra, al monstruo verde y gris de lo imprevisto», y llega a ver «sueños, como bandadas de pájaros exóticos / por el mar inflamado, de un trópico sombrío» (Jiménez,

⁴²⁸ Señala Predmore que el primer Juan Ramón usa estos elementos, junto con el humo y la lluvia, con tal de «suaviza[r] los contrastes agudos, [...] rompe[r] las formas precisas y [...] establece[r] un sentimiento de distancia» en los paisajes iluminados por la luz del día. La visión nocturna, por el contrario, «automáticamente desdibuja las formas y da a las cosas un contorno vago y ensombrecido» (Predmore, 1975: 274).

⁴²⁹ «La nube —blanco cúmulo— recoge / el sol que no se ve» primero «blanca», luego «rosa» y finalmente «roja» en el anochecer descrito en LIX, «Golfo», del *Diario* (Jiménez, 2005b: 100-101).

⁴³⁰ En LXXI, «El otro jardín», de *Colina del alto chopo*, se describen primeramente unas «nubecillas blancas, ceniza fina y suave de las nubes que hace un instante fueron rosas y doradas» y que «se van poco a poco desvaneciendo entre los olmos». Luego, «[l]as nubes blancas son negras sobre el azul verde del cielo, borrado con ellas lo exterior» (Jiménez, 2005c: 1167).

2005a: 1310-1311). Este poema da cuenta, por añadidura, de que las nubes también pueden distorsionar la ambientación nocturna, reduciendo aún más la poca luz que ilumina sus horas. En LV del poemario que acabamos de mencionar, «[l]a luna de cobre va de prisa, / harapienta de nubes...». Luego aumentan su tamaño y se ciernen, por entre la soledad de las calles, «sobre / fachadas espectrales» (Jiménez, 2005a: 1315-1316). Especial interés guarda el poema XXVIII de *Piedra y cielo*, cuyo título, «Nube», nos desvela que esta última forma una pared entre el yo y el firmamento. Este texto, de apenas una estrofa, canta lo siguiente:

Lo que yo te veo, cielo,
eso es el misterio;
lo que está de tu otro lado,
soy yo aquí, soñando. (Jiménez, 2005b: 493)

El misterio es, precisamente, esta nube, porque le deja ver solo tenuemente su fondo, el cielo. El resto, lo que no ve, lo completa el sujeto lírico con su imaginación, «soñando» (Jiménez, 2005b: 493).

Otra forma que adoptan las nubes es la de la bruma, la cual goza de protagonismo en la primera etapa artística del de Moguer. Contribuye ella a la difuminación del ambiente, acrecentando, así, su misterio. En la *Rima XVIII*, el yo poético «[su]s ojos pierd[e], soñando, / en la bruma del sendero», mientras el viento mueve las ramas de los árboles, haciendo que «un algo turbi[e] el misterio». Luego, «como una nube de incienso, / surge una virgen fantástica» (Jiménez, 2005a: 37). La materialidad difuminada de la bruma la hace propicia para envolver los sueños, en la cual «se sum[e] fatigada» el alma del sujeto lírico, «que se muere de tristeza» y también se «pierd[e] en la vaga bruma / de los últimos jardines melancólicos y quietos» en la *Rima XX*, «Nocturno» (Jiménez, 2005a: 39). O en LXI, «Visión», del libro que acabamos de mencionar, en la tarde misteriosa que va apoderándose del entorno, el yo, «inundados de llanto [su]s ojos dormidos», «en la bruma divis[a] fatal cementerio». Y esa misma levedad tangible acoge una aparición:

Como ensueño de bruma, al través de una rama,
una sombra adorada ligera se mueve;
una pálida sombra de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama. (Jiménez, 2005a: 89)

En un paisaje lleno de secretos, en la *Aria triste V*, surge «entre la tristeza que / la tarde daba a la estancia, / bruma, encanto», incluso una «ronda suave / de cadencias y nostalgias», una sombra que aterra, una tristeza que no se va (Jiménez, 2005a: 170-171). Se encuentra la voz lírica, en el poema XLII de *Jardines lejanos*, en un jardín tocado por una mañana invernal «melancólica y romántica» por cuyo «suelo / erraban sus hojas pálidas» y cubierto por «bruma, bancos fríos, flores / que ya no son flores...» (Jiménez, 2005a: 387). O en la *Elegía LXVI*, «[e]n estas horas vagas que acercan a la noche», siente el sujeto poético «como si por la bruma de esta tarde [él] fuera / pasando entre jardines, cual un niño dormido...» (Jiménez, 2005a: 543). Incluso el corazón está «lleno de bruma» en «La corneja», de *Hojas doloridas y Recuerdos* (Jiménez, 2005c: 25; 2005d: 1068), y en «nuestro cerebro», según el escrito del mismo libro titulado «Los locos», cuando lo penetran quimeras y algunas apariciones «pasan ante nuestros ojos turbios en la vigilia como un recuerdo lejano y fantástico» (Jiménez, 2005c: 28).

Del mismo modo, la niebla, «[s]ímbolo de lo indeterminado» (Chevalier, 1999: 751; véase Cirlot, 2014: 331), desempeña un papel crucial en el esbozo del misterio dentro del paisaje del andaluz, especialmente del primero. El mismo García Lorca lo llamó, por este motivo, «gran poeta de la niebla» (1994: 162). Tal recurso es herencia del Impresionismo, cuyas pinceladas se pueden observar sobre todo en esta primera época del moguerense⁴³¹. Así, en la *Rima XIV*, «El palacio viejo», «esa sombra que vaga» —y sobre la cual asevera el yo poético que no se trata ni de miedo ni de desdicha—,

es la amarga hermosura de lo viejo, la esencia
que en el mundo dejaron otras flores, la música
de otras liras, la ronda de las áureas bellezas
que se van; es la vida que respira la muerte,
es la luz de la niebla... (Jiménez, 2005a: 33)

Todo lo oculta la niebla bajo un velo de vaguedad, empañando la visión y volviendo nuestros pasos vacilantes. En el poema VII de *Pastorales*, «las llorosas / nieblas que suben del valle / quitan el campo y [...] borran», incluso «ahogan / en una ciudad dormida / de farolas melancólicas» al mismo yo poético mientras oye el misterioso repicar de unas campanas que «no es de este mundo», según asevera (Jiménez, 2005a: 896-897). O, en

⁴³¹ Crespo nota esta influencia en las primeras obras de Juan Ramón y la vincula al Romanticismo (1974: 169). Es recomendable consultar su estudio *Juan Ramón Jiménez y la pintura* (1974), el cual trata esa cuestión con rigurosidad y detalle, así como el artículo «“Yo soy un gran visual”. Juan Ramón Jiménez y la pintura» de del Olmo Iturriarte (2020). Predmore, por su lado, considera al poeta un «impresionista a conciencia» (1975: 88). De Albornoz observa que, en *Arias tristes*, «Juan Ramón pinta sus paisajes con sensibilidad de pintor impresionista» (1981: 33). Véase también González (1973).

LX de *Melancolía*, encienden las murallas y desdibujan la ambientación de tal manera que la voz lírica ignora «en qué cosas se ha derramado el alma» (Jiménez, 2005a: 1196). Con la niebla se emparejan, incluso, «los llantos del piano» de LXII del mismo poemario (Jiménez, 2005a: 1197), y vuelve «el campo frío» de XXII de *Belleza*, titulado «Invierno», en «ígnoto, inmenso, extraño» (Jiménez, 2005b: 741) y más suscitador, así, del misterio.

No solo altera la niebla el paisaje real, sino también el onírico. Así sucede en la *Rima* XXIV, «El castillo», en el cual «[u]na luna de gasa, por naciente, / subía entre la niebla de los sueños», y luego la iluminó cuando se volvía «mortecina». Más tarde, en el mismo poema, se elevaba la edificación indicada en su título «como un sueño fantástico de niebla» (Jiménez, 2005a: 44-46). Su carácter difuso tinte incluso el entorno del mundo del desvelo, hundiéndolo entre vahos mágicos y de ensueño por entre los cuales los contornos quedan difuminados y las figuras se disuelven en sombra gris. «[U]na luz de niebla y sueño, / acariciadora y lánguida» se observa en el poema V de *Arias tristes*, la cual se torna luego una «niebla sin luces / de las tristezas lejanas» (Jiménez, 2005a: 170). Vela también «un jardín grande» en XLII del poemario *Jardines lejanos*, y contribuyen las «nieblas mustias» de LXIII del mismo libro a la dulzura que supuestamente derrocha la penumbra (Jiménez, 2005a: 387 y 423).

5.1.5.2 *El mar*

El mar constituye un elemento fundamental en la poesía de Jiménez, sobre todo a partir de su segunda etapa, a la cual da apertura. Su movimiento constante hacia sí mismo, que implica cambio y permanencia a un tiempo, le descubren al lírico andaluz un amplísimo abanico de temas que despliega por sus versos, como el tiempo, el amor o el hombre⁴³². En tanto que representación de algo misterioso, este elemento tiene presencia ya en la primera de las épocas juanramonianas. En XIV de *Pastorales*, por ejemplo, sirve «el mar brumoso» de espejo al que el amanecer «dulce y / malva» lanza su luz (Jiménez, 2005a: 903). En el siguiente poema, número XV, «el mar azul, brillando / al ocaso cristalino» se proyecta como un camino que lleva a lo ignorado, pues por él navega una fragata que se dirige «hacia lo desconocido» (Jiménez, 2005a: 904). En XLVI de *Laberinto*, «el mar inflamado» recibe «al monstruo verde y gris de lo imprevisto» que hemos mencionado

⁴³² Chevalier y Cirlot lo consideran símbolo del movimiento vital, del cambio constante y de la muerte (Chevalier, 1999: 689; Cirlot, 2014: 305).

ya, junto con los sueños, que el yo poético compara con unas «bandadas de pájaros exóticos» pertenecientes a «un trópico sombrío» (Jiménez, 2005a: 1310-1311). LV del poemario citado, por su lado, describe cómo «el tétrico / mar del corto crepúsculo, surcado de traiciones», se vuelve eco del «silencio de los seres» (Jiménez, 2005a: 1316). Observamos que en estos dos últimos poemas el mar encarna lo ignorado de una manera atemorizadora, generando desconfianza en el sujeto lírico. Esto, empero, no configura una constante en la primera época, ya que, además de los fragmentos mencionados anteriormente, en la prosa «La corneja», por ejemplo, este elemento se resuelve, «bajo un crepúsculo rosa», en una «visión alegre y dulce [...] en los ojos y en el alma» (Jiménez, 2005c: 24; 2005d: 1068).

Pese a su transparencia, el fondo del mar —que es, a la vez, su interior y centro— difícilmente se deja ver si lo observamos en la distancia y ponemos atención solo en su superficie. Por ello, se lo compara con la mujer, la cual, como veremos más tarde, constituye un secreto para el sujeto lírico juanramoniano, que se manifiesta masculino y atraído por la femineidad. Al igual que el mar, incluso en su desnudez le parece al yo no atisbar a este ser completamente, ya que no logra descubrir su esencia. En el *Paisaje lírico* XXV titulado «La mujer» y parte, como texto CIII, de *Baladas para después*, se asemeja este elemento a la figura femenina a través del misterio que ambos emanan (Jiménez, 2005c: 129 y 221)⁴³³. Algo parecido ocurre en XXXIV, «Balada de la amada desnuda» y también en *Baladas para después*, donde exclama la voz lírica: «¡Oh, qué tesoro, qué mar, el de la amada desnuda!» (Jiménez, 2005c: 186).

En el *Diario*, la relación entre el yo poético juanramoniano y el mar se transforma en un diálogo que establece el primero consigo mismo y con esta agua, imagen de lo infinito en lo finito. El mar deja de ser un *ob*-jeto (de *ob*, “sobre, encima” y *iacere*, “lanzar” en latín), esto es, algo que se nos pone delante y de lo cual nos abstraemos, y se vuelve *su*-jeto (del latín *sub*, “debajo” y de nuevo *iacere*); si bien, claro está, siempre tomando como punto de partida la misma subjetividad del yo lírico. Esto lo refleja con claridad «Elejía alegre», texto IX del *Diario* y XXXV de *Viajes y sueños*, donde cree el sujeto poético que «el mar [lo] piensa» y que la masa de agua no es sino «un pensamiento [del yo] sobre el mar». Y es que, ahora, el mar —y, en definitiva, todo lo poetizado— depende también de la consciencia individual que lo ve y lo canta; en este caso, de la de la voz lírica juanramoniana. El hacer incesante de este elemento desdibuja una y otra vez,

⁴³³ «Ella se esfuerza en ondular, en cantar, en dar fragancia; inconsciente como un árbol, como un arroyo, como un ocaso, como el mar...».

como una ola, el pensamiento de la voz lírica, quien cree observarlo caer en el agua «como un muerto» (Jiménez, 2005b: 230-231; 2005d: 625).

LIX, «Golfo», del poemario referido es testigo también de la relación que se establece entre el sujeto poético y el mar:

[a]bajo, en sombra, acariciando
el pie desnudo de las rocas,
el mar, remanso añil.

Y yo⁴³⁴.

El poniente que se va cerniendo sobre el agua proyecta «el fin visto», «el nada de antes» visionado por la voz lírica, quien afirma «[e]star en todo», como en «ínstasis», mientras «nada es todavía / sino el puerto del sueño». El vaivén del mar encaminado a él mismo convence al yo de que «[a] donde [sic] quiera / que llegue, desde aquí, será a aquí mismo», por lo que «[e]st[á] ya en el centro», yendo una y otra vez a sí, ocultándose y descubriéndose sin cesar (Jiménez, 2005b: 100). En contraposición con la primera etapa sensitiva del moguereno, esta segunda época intelectual muestra un mar ya no cubierto con velos oscuros que infunden temor, sino transparente, claro e, incluso, calmado. En CXV de *Eternidades*, por ejemplo, deja reflejar en él «[l]a gloria, descendida, / por escalas de luz, / al ocaso de oro» (Jiménez, 2005b: 414). LXXVI, «Amor», de *Belleza*, describe la apacibilidad de la voz poética «sobre el tranquilo mar» (Jiménez, 2005b: 769). Por último, en la tercera etapa de nuestro poeta —más concretamente, en el poema XXII de *Animal de fondo* que lleva por título «Riomardesierto»—, el mar llega a fusionarse con el río y el desierto en un «riomar, / desierrtorriomar de onda y de duna» (Jiménez, 2005b: 1162-1163) que encapsula la idea de la transformación sin cese del propio individuo, y especialmente del sujeto lírico, junto con la meta que ha alcanzado —y que no para de alcanzar— el yo tras largo camino hacia sí mismo.

Sumo interés para nuestra investigación posee «Iris de la tarde», poema CLXXIX también del *Diario* y que hemos estudiado en el capítulo anterior. Pues de él emerge «[a]lgo que no es agua», un secreto «que así persuade al alma» y que la voz poética quiere conocer, aunque no lo logra su sentido fisiológico de la vista, y sus ojos «se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza». Entonces, el yo lo empareja con «el mito de la sirena, como una realidad perfecta». Uno de los puntos más importantes de

⁴³⁴ La misma línea sigue LXXVIII, «Auroras de Moguer», perteneciente a *Poesía*, donde el yo lírico, a escondidas y visionando lo invisible, hace referencia un par de veces a la conjunción que forman «el mar y [él]» (Jiménez, 2005b: 619).

este texto recae, desde nuestra perspectiva, en la interiorización que se hace de lo que lo envuelve por fuera. «Por dentro», menciona el yo poético, «al reflejarse estos iris multiformes en el alma, triste por nada y por siempre, el corazón recoge su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imagen de lo externo» (Jiménez, 2005b: 180).

Como hemos visto en cuanto al río, el agua sirve al yo poético del de Moguer como símil de los sueños, ya que ambos fluyen incesantemente y rodean por completo al sujeto que se les adentra. El mar, así, es presentado como receptáculo de los fragmentos oníricos que se mueven dentro de él «como peces», según VIII de *Viajes y sueños*. «Unos se ven completamente fuera del agua de la noche, al amanecer, como delfines en la aurora, otros como al pasar un barco por la noche, semi se ven, en fosforescencias o vislumbres rápidos, y se pierden luego». Y existen otros más misteriosos todavía, sobre los cuales «se sabe que están allí abajo», entre el día y la noche, como «superpuestos, en el fondo de lo dormido». Mas su presencia únicamente es intuita, pues «nada se ve ya de ellos...» (Jiménez, 2005d: 610). Las entrañas ignotas del mar, asimismo, son metáfora de algo permanentemente desconocido, algo que nunca podemos llegar a desvelar. De esta manera sucede, por ejemplo, con los momentos de extrema lucidez que a veces alumbran «la cima sonámbula de la vida en que vivimos», como se dice en XI del libro que acabamos de apelar. Esa «sacudida brusca», esa «iluminación fujitiva, en la que casi entrevemos la verdad de la existencia», dura solo unos mínimos instantes para desvanecerse después rápidamente, sin dejar «la más leve estela en el agua de nuestra memoria». Por esta razón se compara esta experiencia con «una joya caída en el mar, que se alborota un momento, pero que luego la oculta para siempre en la noche sin fondo de sus aguas» (Jiménez, 2005d: 611). En LXXXVIII, «Sueño de tipo neutro», también de *Viajes y sueños* y de manera parecida, el mar es imagen «de [la] memoria conjelada» de la voz poética (Jiménez, 2005d: 656). Y de forma similar, «La cara secreta», texto LVI de *Cuentos largos* y IV de *Crímenes naturales*, «[e]llo, lo de las trece mil rápidas caras raras y evidentes» que observa al yo poético parece «subido de su insondado fondo, como un mágico monstruo del mar de lo imposible» (Jiménez, 2005d: 926 y 959).

5.1.5.3 *El campo*

Bajo las distintas luces del cielo, los campos contienen un secreto entrevisto por la sensibilidad del poeta. En LXIII de *Jardines lejanos* enmarcan ellos la «tenue muselina»

de los «grises de las tardes» en la cual «se desnuda lo más almo». Entonces, todo se vuelve más ello mismo, se supera a sí («las rosas son más rosas, / y hay más besos en los labios, / y hay más verdes en las hierbas / y más blancos en las manos»). Es como si el entorno completo estuviera sumido en un éxtasis, en

[u]na fábula de idilios
y de cuentos tristes, bajo
la pomposa cobrería
de los árboles románticos. (Jiménez, 2005a: 423-424)

El paisaje rural se caracteriza por una amplitud (véase Cirlot, 2014: 124) generalmente inabarcable de una sola vez por la mirada del hombre. Se ve de él una parte, y el resto es solo imaginable. De esta manera sucede con «La verja cerrada» del fragmento XXIII de *Platero y yo*, cuyos barrotes chocan contra la vista del yo lírico, impidiéndole que se expanda más allá. Tal obstáculo acrecienta el secreto que parece guardar la verja, y da rienda suelta luego, en los sueños de la voz poética, a «las equivocaciones del pensamiento sin cauce», inventoras de «los más prodigiosos jardines, [...] los campos más maravillosos» (Jiménez, 2005c: 482).

Otro aspecto que tipifica el campo es su quietud. Tanto los animales (normalmente pájaros y ganado), los vegetales (plantas, arbustos y árboles) como los elementos (el río, el arroyo) que lo pueblan suelen ser apacibles⁴³⁵, lo cual contribuye a que su hábitat se convierta en un sitio adecuado para la reunión del sujeto lírico con la soledad y el silencio. Este lugar es descrito como «solitario» en el *Jardín lejano* XXXV, rodeado de paz en LI del mismo poemario y «sombrió» en la *Elegía* LXXXVIII (Jiménez, 2005a: 379, 400 y 554). La tranquilidad, incluso la alegría que ofrece este espacio salpica al sujeto lírico, quien, en el *Soneto espiritual* (libro redactado entre 1913 y 1915 y editado en 1917 [Gómez Trueba, 2005a: 1386]) XLVIII, «Hombre solo», se adentra, «cantando, al campo verde», estando «el cielo blando, / saltona el agua y jugador el viento». El contacto con

⁴³⁵ La quietud que emana de estos paisajes es tanta que, en ocasiones, algunos seres animados e inanimados que lo habitan se quedan dormidos, como, por ejemplo, las estrellas en la *Aria triste* XXVIII o las arboledas y «[e]l jardín que se despierta / y se duerme» en la XL o el sol que «se duerme en la hierba» «[e]n la quietud de estos valles» en la LIII (Jiménez, 2005a: 205, 217 y 238). En el *Jardín lejano* I, el alma del yo poético «se va / por la vereda dormida», mientras que «están despiertas las fuentes...»; en el LXI, hay «un paisaje de fondos / adormidos y fantásticos...» (Jiménez, 2005a: 328, 420). En el *Jardín lejano* XXXII, «la piedra romántica / parece que está durmiendo...» (Jiménez, 2005a: 376). En *Pastorales*, en el poema II, «[e]l campo duerme, temblando / en su celeste tristeza»; en XVII, surgen unas «dormidas praderas»; en XVIII, «[e]l sendero se ha dormido»; en XXII, están «los valles soñolientos...»; en XXVII, «hasta el cielo se ha dormido»; o en LXVI, «[e]l pueblo duerme, a lo lejos, / con su torre y con sus luces...» (Jiménez, 2005a: 891, 906, 907, 912, 919 y 961). En III de *La soledad sonora* «el piano se duerme» (Jiménez, 2005a: 769).

lo natural lo devuelve, por unos instantes, a la infancia: «Niño puro otra vez», asegura el yo,

[...] el pensamiento
se [l]e [v]a en lo más íntimo ocultando,
del ignorado corazón. Y andando,
andando, se [l]e abr[e] el sentimiento...

Logra «cog[er] la malva del vallado, / y par[ar] el agua con [su] mano abierta», alcanzando, así, el «íntasis», «[p]erdido en la alborada de las cosas» y convirtiéndose, él mismo, en «el universo» (Jiménez, 2005a: 1562). Aunque en escasas ocasiones, el campo también puede aparecer, por oposición, «frío», como en el poema XXII, «Invierno», de *Belleza*. Surge allí con un silencio y una soledad pesados a los que se suma «la espectral compañía de la sombra» (Jiménez, 2005a: 741). O en el *Recuerdo* LXXVII, «Amaneceres», que trataremos con más detalle luego, el frío y el miedo del campo resguardan unos «[h]ombres con caras oscuras», con los rostros así tintados debido a sus trabajos (pues son «carboneros, cavadores, ladrilleros») y que parecen malos sin serlo (Jiménez, 2005d: 1056).

5.1.5.4 El bosque

Al carácter ancho del campo se contrapone el bosque. Recogido en sí mismo, lleno de recovecos oscuros que sirven de manida a animales ajenos a los hombres, el espacio forestal es uno de los predilectos para el surgimiento del misterio en Juan Ramón. Según Chevalier, se trata de un símbolo ambivalente, dado que «genera a la vez angustia y serenidad, opresión y simpatía», y es vinculado, incluso, con el inconsciente por parte de los psicoanalistas (1999: 195). Cirlot, por su parte, lo vincula al inconsciente debido a su asociación con el carácter femenino (2014: 112). Y es que puede ser este un lugar estremecedor en cuya inmensidad desconocida se pierde el hombre. Por esta razón, en XCV de *Melancolía*, el yo poético, cuando está en la ciudad, se compara paradójicamente con «un niño en los bosques» al que «[l]e dan horror los árboles... y [s]e estreme[ce]... y chill[a]...». Pero nadie escucha su grito, y no encuentra cómo volver a casa, pues unas «informes masas negras ocultan torvamente / el reguero de pan que dej[ó] en el camino» (Jiménez, 2005a: 1221). Otras veces, si bien pocas, esta ambientación emana calma y trae recuerdos agradables, como en «El arroyo», texto LXVII de *Platero y yo*. El riachuelo,

«seco ahora», incentiva la imaginación infantil de la voz lírica al saber que es la misma agua que atraviesa un «bosquecillo de álamos cantores» (Jiménez, 2005c: 514). O en el *Recuerdo* III, «El tesoro», se trae a colación el «pequeño bosque de plátanos y araucarias» del jardín de la casa donde vivía el yo poético de niño y en el que jugaba «a la tarde, cuando volvía del colejo». En él se ocultaba el infante, mientras «[s]e hacía la ilusión de que aquel trozo de verdor era un bosque inmenso, una isla desierta y lejana, algo que entonces no [s]e explicaba bien, pero que sentía intensamente», lo cual hacía que «el alma se [l]e p[usier]a hecha un tesoro, tesoro incomprendido, radiante y dulce» (Jiménez, 2005c: 1034).

Aunque en menor recurrencia que el campo, sirve el bosque, en numerosas ocasiones, de marco en la lírica de la época más joven del de Moguer. No es de extrañar, así, que se den en él varias apariciones de fantasmas y seres enigmáticos, pero también de figuras mitológicas. Todos estos entes habitan estos lugares a los que el ser humano apenas se ha acercado o que raras veces pisa, pues los bosques mantienen aún su naturaleza en estado puro, incluso su salvajismo, que ya no les son propios al hombre moderno. Y justamente estas características llevan al poeta, soñador y artista romántico a penetrarlo y dejarse invadir por sus secretos. Por un lado, como nos muestra «El palacio viejo», *Rima* XIV, «los bosques solitarios», en una «noche magnífica, desbordante de estrellas», impulsan el surgimiento de unos espectros que habitan la nada, así como del palacio «muerto entre flores» (Jiménez, 2005a: 33). «[A]llá, al fondo, entre el ramaje / del bello bosque de plátanos» descrito en el *Jardín lejano* LI, los «temblores de estrellas / en el azul triste y claro» iluminan «un rincón de penumbra / y sueño» desde el cual acecha «un hombre enlutado» (Jiménez, 2005a: 400). Por otro lado, los seres mitológicos hallan también un hogar en el bosque. En LXIII del poemario recién mencionado, «la pomposa cobrería / de los árboles románticos» guarda «[u]na fábula de idilios / y de cuentos tristes» por la que se despliegan «gnomos, sátiros, Ofelias, / voces vagas, ojos trágicos...» e incluso colores extraordinarios (como un «violeta de otro mundo» y «[u]na luz de pesadilla») (Jiménez, 2005a: 424).

5.1.5.5 Los árboles y las flores

Los árboles que integran estos paisajes son también aliados de lo ignorado —según Gómez Trueba son «símbolo de conocimiento metafísico» (1995: 135), tal vez por la unión que tejen entre cielo y tierra (véase Chevalier, 1999: 118; Cirlot, 2014: 89)—. Por

un lado, la enormidad y la frondosidad de su cuerpo construyen un andamiaje de sombras y claroscuros en el que gusta de jugar el misterio. «Por los árboles henchidos de negruras» del poema XX, «Nocturno», de *Arias tristes*, «hay terrores de unos monstruos soñolientos», «y parece que del fondo de las sendas», que quizás bordean estos árboles, «unos hombres enlutados van saliendo» (Jiménez, 2005a: 40). Dan cobijo al hombre extraño cuando se topa con él por primera vez el narrador en el texto XXII de *Sevilla* y LXXXVIII de *Recuerdos*: «Los árboles negros cabeceaban mojados, vacilaban las luces y, en un torbellino de aire y de hojas, apareció ante [el yo poético] como una personificación de la ráfaga» el misterioso hombre (Jiménez, 2005d: 306 y 1059). Sus troncos y hojas parecen tomar conciencia en XXXVI de *Jardines lejanos*, quietos en el éxtasis en que está sumido todo y «contemplan[do] / sus sombras fijas»; al igual que en LI del mismo libro, cuando cree el sujeto lírico que «junto a la fuente» de su jardín «hay un árbol / seco, que sueña con soles / calientes y perfumados» mientras el yo se encierra en su habitación temeroso de que «venga / a ver[lo] el hombre enlutado» (Jiménez, 2005a: 381 y 400).

Su quietud parece hacer testigos del misterio a los árboles. Solamente recostar la palma de la mano en un árbol puede llevar al yo poético al éxtasis, al «mareo del infinito», como le ocurre en el ya mencionado texto XIX, «La mano en el árbol», perteneciente a *Soledades madrileñas* (Jiménez, 2005c: 1185-1186). Igualmente son partícipes los árboles del «ínstasis» del yo poético con ellos y la naturaleza —como sucede en CIX, «El árbol tranquilo», de *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez, 2005b: 129)⁴³⁶— y del éxtasis de todo, cubriendo «[u]na fábula de idilios / y de cuentos tristes» que muestran unos seres fantásticos en LXIII, también de *Jardines lejanos*, y «arrobá[ndose] en los colores / májicos del poniente enarbolado» en el poema XXXIX, «Árboles altos», dentro de *Sonetos espirituales* (Jiménez, 2005a: 424 y 1557). De esta manera, construyen un entorno escalofriante para el yo poético quien, como hemos visto, afirma en XCV de *Melancolía* que es «entre tantos hombres, como un niño en los bosques» al que «[l]e dan horror los árboles» (Jiménez, 2005a: 1221).

La presencia de las flores, «símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial» (Chevalier, 1999: 504) y «de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza» (Cirlot, 2014: 212), es determinante dentro de la obra juanramoniana, particularmente en la primera de sus épocas. Entre los versos más jóvenes

⁴³⁶ Apunta la voz lírica que «[su]s ojos, enredándose por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo [el yo] como él», logrando la fusión con la naturaleza.

del de Moguer hallamos un vasto surtido de especies florales⁴³⁷ que, con sus colores y aromas, contribuyen a una expresión del estado anímico del yo poético más precisa. Cada flor guarda un instante bello y breve de vida. Bello, pues brota su frescura «de gracia y de ternura» según XII, «Nostalgia», de *Sonetos espirituales* (Jiménez, 2005a: 1534). Pero breve: sus pétalos, delicados y fuertes a un tiempo, se marchitan al poco tiempo. Por eso, el yo poético compara su alma con las flores, como en la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento», donde «[l]os pétalos melancólicos / de la rosa de [su] alma, / tiemblan» (Jiménez, 2005a: 31). Configuran, además, una fuente de comparación con los infantes en el poema «Los niños abandonados», número XXI del mismo libro, pues ellos

[...] brotan en la vida,
como brotan las flores en la selva,
sin saber cómo brotan y sin ramas
que con sus hojas cubran su belleza[.] (Jiménez, 2005a: 41-42)

No extraña, entonces, que el primer yo poético juanramoniano quede prendido por «[u]n deseo inefable de perder[s]e en las rosas» en LXII de *Melancolía* (Jiménez, 2005a: 1197). Las flores representan, por antonomasia, un símbolo de la fugacidad del vivir y, sobre todo, de la juventud, momento de plenitud física. Así lo refleja, por ejemplo, la *Rima* XVIII cuando se refiere a «una flor que se moría» y que ahora «ya se ha quedado sin pétalos» (Jiménez, 2005a: 37). De esta manera, el alma llega a su plenitud «como una rosa / magnífica y completa» en «Rosas»⁴³⁸, poema XXXIII de *Belleza*, alcanzando

[...] un punto
melodioso, armonioso, insuperable,
en que su aroma se termine
en un fin suficiente de infinito. (Jiménez, 2005b: 746)⁴³⁹

Las flores, claro está, forman parte de la naturaleza, ya que habitan en ella. Cuando la mano humana las extrae para hacer con ellas un obsequio (por ejemplo, un ramo o una corona), las flores traen consigo esa parte natural suya. De este modo, suelen acompañar

⁴³⁷ Sobre el simbolismo de las flores en el poemario *Jardines lejanos* se puede ver el acurado artículo de Litvak (1990). Para la comparación de la amada con las flores en *Las hojas verdes*, *Baladas de primavera* y *Elegías* véase Palau de Nemes (1974: 365-395).

⁴³⁸ Predmore afirma que «[l]a rosa es un símbolo externo de la realidad invisible [...], es como la esencia de un mundo trascendente y mejor» gracias a su «poder de purificar todo lo que se encuentra en su presencia inmediata» (1975: 152). Aunque la propuesta de este estudioso es interesante, no nos parece suficiente su justificación.

⁴³⁹ Por añadidura, hay «rosas finales» en el *Romance de Coral Gables* XIV, «Árboles hombres», y construye el yo poético, al encontrar al Dios deseado y deseante, «[u]n corazón de rosa» entre este y él mismo en XXVI, «En país de países», de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1078 y 1167).

al sujeto lírico en la soledad y el silencio que lo lleva al «ínstasis». «A mi lado se duermen las flores», afirma el yo en la *Rima* LXI, «Visión», y junto a él va «entre las flores / sin color, [su] sombra larga» (Jiménez, 2005a: 89 y 211). Son ellas confidentes de las experiencias y dolores de la voz poética. Como sostiene en XXXV de *Arias tristes*, tras haber obtenido silencio al observar las flores, les revela «dulcemente», además de a la sombra, que «[su]s nostalgias / son tan grandes, que quisiera / que [su] vida se apagara» (Jiménez, 2005a: 270). También acompañan la desdicha del yo poético en XLII de *Jardines lejanos*:

El jardín estaba muerto
de tristeza... la mañana
de invierno nació otra vez
melancólica y romántica.

Llovía sobre las últimas
flores, y se deshojaban
las pobres, y por el suelo
erraban sus hojas pálidas... (Jiménez, 2005a: 387)

En este mismo poema, las flores encarnan, a su vez, un misterio que nunca ha tenido lugar. «[A]lgo que se ve pasar / por una senda», afirma la voz lírica, que enseguida duda: «[N]o... nada...». Es «una dicha bella y triste / que el corazón quiere / para antes de morir». Pero, puesto que se trata de un sentimiento idealizado, rezuma pureza («es muy blanca») y «no / llega nunca». Es

una cosa mate, o rosa,
o azul, o llorosa, o pálida;
bruma, bancos fríos, flores
que ya no son flores... (Jiménez, 2005a: 387)

Transmiten con su olor algo pasado, ideal según el primer Juan Ramón⁴⁴⁰. Así, se cuela por el paisaje de la *Elegía* LXVII, entre «una hierba enferma, por las piedras / de las ruinas, de las fuentes, de las fosas», «la nostalgia perfumada de las rosas» (Jiménez, 2005a: 543). Esto se nota, por añadidura, en XLVIII de *Melancolía*, donde, tras abrir por unos momentos unos «[a]ntiguos parques», se dice que «hay fuentes que sollozan malvas

⁴⁴⁰ Aunque no solo por su aroma, las flores, principalmente la rosa, seguirán vinculándose a la perfección en las siguientes etapas de Jiménez. Cabe traer a la memoria, de su segunda época, «El poema» que da apertura a *Piedra y cielo* y que, en referencia al poetizar y comparando su resultado con esta flor, canta: «¡No le toques ya más, / que así es la rosa!» (Jiménez, 2005b: 481). Dentro del último tiempo del moguereno, destacamos «La fruta de mi flor», texto VI de *Animal de fondo* que sintetiza el logro trascendental del sujeto lírico tras larga dedicación (Jiménez, 2005b: 1150).

de rosas mustias / y desesperaciones de olvidos sin consuelo» (Jiménez, 2005a: 1187). O, en el mismo libro, en el poema LXXXII, se canta con tristeza que

[I]a ilusión acaba... Sólo las envolturas
hacen soñar en formas hondas y prodigiosas...
se desnuda la idea: las magias más oscuras
surgen en una estéril convexidad de rosas... (Jiménez, 2005a: 1210)

De manera inversa, el olor de las flores también remite a lo que aún no ha acontecido. En la *Aria triste* LXXIV, piensa el yo poético que, «[e]n las dulces primaveras» futuras, «la avenida solitaria / se habrá llenado de sombra, / de flores y de fragancia». Pero «[él] ya no ver[á] nunca / aquel jardín» idealizado «donde el alma / mató al cuerpo para siempre» (Jiménez, 2005a: 259). En LI de *Melancolía*, se compara «otra cosa más lejos», algo que es «cual un sueño sin forma... y con todas las formas...» con una «guirnalda que abre todas sus flores hacia allá», en un lugar «[m]ás lejos que la gloria, que la fe, que el amor, / que la belleza...». Se entrevé algo allí que aún no ha crecido hasta su forma completa, y se asemeja a «rosas en germen» (Jiménez, 2005a: 1188). En cambio, en LXVI de *Laberinto* nos encontramos con unas muchachas crecidas, cuyas bocas están «hechas ya rosas» (Jiménez, 2005a: 1333).

El yo poético de XXXIX, «Árboles altos», dentro de *Sonetos espirituales* sostiene que unas «claras flores» resultan ser el alma derramada «en [el] agudo éstasis dorado» de unos árboles que lleva a «abr[ir] a los horizontes infinitos / un florecer espiritual de lumbres» (Jiménez, 2005a: 1557). La comparación entre luces y flores, como hemos notado, es común en Juan Ramón, pues gusta este poeta de asociar estos vegetales con las estrellas. Así, en la *Rima* XIII, «Primavera y sentimiento», que hemos citado en varias ocasiones, une el firmamento con la tierra

[...] la vaga
tinta inefable que el cielo
por los espacios derrama,
fundiéndola en las esencias
que todas las flores alzan
para perfumar las frentes
de las estrellas tempranas. (Jiménez, 2005a: 30-31)

En la *Rima* XX, «Nocturno», sucede algo similar: «[e]sta tarde han florecido / los vergeles de los cielos» (Jiménez, 2005a: 39), sostiene la voz lírica equiparando, así, los astros con las flores. De igual manera sucede en LXXVIII, «Auroras de Moguer» del mismo

poemario, donde el alba lo convierte todo en flor («—nardo, estrella—»), «como si fuese realidad el mito / de la luna que se ha hecho nieve» (Jiménez, 2005b: 619)⁴⁴¹.

En la naturaleza se esconde el misterio. Su *modus operandi*, al igual que su aspecto, apenas ha experimentado cambios desde sus inicios, con lo que mantiene una relación directa con los orígenes del mundo, misteriosos según los preceptos románticos que continúa la poesía del de Moguer, especialmente la más joven. Mostrándose y ocultándose, los ambientes naturales (como el cielo, el mar, el campo y el bosque) hacen partícipe de lo secreto al hombre que se les adentra, porque, en ellos, consigue aprehenderlo al reunirse consigo mismo y su entorno en la tranquilidad que la naturaleza le brinda, al contrario de la urbanización moderna, y que lo aproxima, por unos momentos, a sus inicios, cuando se hallaba en contacto habitual con lo ignoto. Porque habitan en la naturaleza, los elementos naturales, los «ser[e]s de la creación» según Juan Ramón («el pájaro, la flor, el viento, el agua», a los que podríamos añadir los árboles), probablemente «sabe[n] el misterio», según LIX, «Posprimavera» de *Belleza*, que hemos citado en el capítulo cuatro. Y cree el yo poético del andaluz que «[t]odos están queriendo decir[l]e lo inefable» (Jiménez, 2005b: 760): a él, quien, siendo soñador, tendría la capacidad de acercarse a lo desconocido. Mas la voz lírica, como hemos visto, les pide «¡Silencio!» en el poema CVI de *Estío*, con tal de que «[s]iga todo secreto / eternamente, mientras gira el mundo / soñando, nunca dicho ya por nadie» (Jiménez, 2005a: 1463).

5.1.6 La naturaleza artificial

Pese a haberse ido alejando de la naturaleza y a inclinarse cada vez más hacia la tecnología creada por él mismo, el ser humano no puede desprenderse de su origen natural que, además, lo sigue constituyendo. «Un hombre ciudadano es un árbol desarraigado», considera el poeta andaluz, puesto que «puede verdear, florecer y fructificar, pero ¡qué nostalgia tendrá siempre su hoja, su flor y su fruto de la tierra madre!» (Jiménez, 1961a: 64). Esto espejea el hábitat más común de nuestra sociedad, la urbanización, hecha de edificios y calles artificiales, pero también de porciones de «naturaleza construida», es decir, de retazos de vegetación implantados y cuidados por la mano humana: los árboles

⁴⁴¹ En «Los locos», V de *Hojas doloridas*, se describe en una acuarela de un demente pintor «un valle constelado materialmente de flores» (Jiménez, 2005c: 28). También en XX, «Nocturno», de las *Rimas*, se narra cómo «hubo rosas y violetas en lo azul del firmamento» (Jiménez, 2005a: 39). En el *Poema mágico y doliente* XLVI se empareja la «[r]osa blanca inmortal» con la «estrella refulgente» (Jiménez, 2005a: 1055).

en las avenidas o los patios de las casas, por ejemplo. Ofrecen a los ciudadanos un respiro intercalado entre las construcciones artificiales y sin vida; mas un respiro breve, pues los perímetros en los que se incluye lo natural dentro de la urbe están cercados, es decir, limitados. Cuando un vegetal sobrepasa estas fronteras, es cortado hasta que vuelve a adecuarse a ellas. Los animales que pueblan estos lugares son registrados, y no se les permite ni desbordarse ni extinguirse en lo que se refiere a su reproducción y conservación. Así, aunque tales espacios son más bien reducidos, parece conseguir allí el hombre una de sus mayores imposibilidades: dominar la naturaleza.

Al poeta, ahogado por las imposiciones de la ciudad, se le aparecen estas «construcciones naturales» como ventana hacia la misma naturaleza, madre e ideal para él. Acude a estos sitios con tal de huir por unos momentos de la sociedad y reencontrarse con lo natural y consigo mismo. Si bien se trata de lugares hechos y enseñoreados por el ser humano, para el romántico, así como para el simbolista y el modernista hispánico, prima en ellos su aspecto y componente natural, el cual es capaz de causarle las mismas sensaciones que la naturaleza salvaje. En Juan Ramón, especialmente en el primero, destacan dos de estas construcciones por el misterio que, al igual que en los escenarios naturales, las suele acompañar: los jardines y los parques⁴⁴². Procedamos a observarlos.

5.1.6.1 El jardín

Un paisaje con claro protagonismo dentro de las primeras publicaciones de Jiménez lo tiene el jardín, hecho que no es de extrañar si consideramos la influencia que ejercen en su etapa más joven el Modernismo y el Simbolismo. En su acercamiento a lo espiritual y natural, los seguidores de este movimiento encuentran un refugio en estos lugares, que configuran un breve respiro ante el desasosiego causado por la ciudad. Estos ejemplifican «la progresiva pérdida del control sobre el mundo» (Klosinska-Nachin, 2015: 201)⁴⁴³ ante la urbe, que crece sin freno y cuyos habitantes tienden a vivir en constante agitación. Por

⁴⁴² Alarcón Sierra, en su introducción a *La soledad sonora*, sostiene que «Juan Ramón va a profundizar en sí mismo utilizando la *escenografía ambiental* del *hortus conclusus*, el parque o jardín, *topoi* hipercodificado en el simbolismo que también heredará el simbolismo como medio de representación de la interioridad: el paisaje no será sino *un estado del alma*» (2005: 740). Las cursivas son del original. De manera parecida, afirma Lanz que «[e]l paisaje en general y el “jardín” en particular aparecen [...] como cronotopos del yo», o sea, como «espacios temporalizados en que el yo se reconoce en un diálogo implícito consigo mismo» (2017: 49).

⁴⁴³ Es interesante notar que, para Cirlot, el jardín, «ámbito en que la naturaleza aparece sometida» y «ordenada», simboliza la conciencia frente a lo inconsciente de otros espacios puramente salvajes, como la selva o el océano (2014: 267).

el contrario, los jardines, retazos de naturaleza inseridos entre las construcciones humanas, exhuman tranquilidad y medida gracias a los cambios paulatinos y cíclicos que les proporcionan las estaciones del año, y remiten al supuesto estado edénico que perdieron los hombres y a un erotismo cobijado por su belleza e intimidad (véase Gullón, 1979: 42; Litvak, 1979: 12; 2000: 485-487 y 502). Dentro de tales espacios, entonces, el sujeto poético juanramoniano puede encapsularse e indagar en el interior de su alma — no olvidemos que, desde la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, el *hortus conclusus* (“huerto cerrado” en latín)⁴⁴⁴ es tema preferido tanto en el arte pictórico como en el literario, el cual puede combinarse con el de *locus amoenus* (“paraje ameno”⁴⁴⁵)— (véase Alarcón Sierra, 2005: 738 y 740 y Curtius, 1948: 205). A ellos acude el yo normalmente solo y por la noche. La oscuridad y la ausencia de otros hombres, reemplazada por el surgimiento callado de las flores, los árboles y los pájaros, lleva al sujeto lírico al «íntasis», a la unión con el entorno y consigo mismo, a partir del cual escribirá luego su poesía. El papel que desempeñan estos ambientes es tan relevante en el primer Juan Ramón que son mencionados, incluso, en el título de uno de sus poemarios, *Jardines lejanos*⁴⁴⁶, en el cual es notoria la presencia del tratamiento de este motivo por parte de Santiago Rusiñol. Este pintor y poeta catalán confeccionó un libro pictórico y lírico de los *Jardins d’Espanya* (*Jardines de España*, 1903 [véase 2020]), cuya segunda edición de 1914 acogió textos de otros poetas, como «A Santiago Rusiñol. Por cierta rosa» del mismo Jiménez. La concordancia de la visión de los jardines por parte del barcelonés con la del muguereño queda desvelada en el siguiente fragmento de su artículo «Jardines de España», publicado en la revista *Pèl & Ploma* en el mismo año 1903:

Ve pronto a ellos si quieres contagiarte por un momento de aquella tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento para poder soñar más tiempo; que te da deseos de hacer versos y borrarlos como se borran los versos hechos en los jardines, que te da deseos de abrazar las formas que se desvanecen y las estatuas que caen y las grandezas que mueren. Ve a ellos, poeta, si quieres escuchar la poesía un momento de la vida[.] (en Litvak, 1990: 22)

Compuesto por una «naturaleza artificial», ya que ha sido plantada por el ser humano, el jardín se encuentra entre la naturaleza y el hombre. Refleja nuestro *modus vivendi*: configura un pequeño lugar donde tenemos las riendas de lo natural y donde, al

⁴⁴⁴ En este sentido, cabe recordar su connotación erótica, como señala Litvak (1979: 12).

⁴⁴⁵ Así lo traducen Frenk Alatorre y Alatorre en su versión castellana de la obra de Curtius, que citamos en nuestro trabajo (1981: 280).

⁴⁴⁶ Merecen atención los detallados estudios de Litvak sobre este libro titulados «El jardín de las delicias» primer capítulo de *Erotismo fin de siglo* (1979: 9-82) y «Simbolismo floral en *Jardines lejanos*», artículo compilado en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (1990: 21-38).

mismo tiempo, podemos acercarnos por unos instantes a nuestros orígenes, de los cuales nace la irracionalidad que aún nos determina. Por este motivo, el componente natural del jardín abraza el silencio y la soledad tan ansiados por el sujeto lírico, lo cual proporciona el espacio adecuado para el surgimiento de lo secreto. El jardín que pertenece a la voz poética juanramoniana resulta, además, uno de los escondites preferidos de los fantasmas y las apariciones que se inmiscuyen en la primera etapa del moguereno. Un aspecto interesante de este ambiente radica en que, si bien puede encontrarse en el ámbito público, este espacio suele pertenecer a las casas privadas. Así, el hecho de que lo inexplicable pueda tener cabida en este sitio personal incrementa la sensación de inseguridad en lo cotidiano, que equivaldría a *das Unheimliche* en los textos fantásticos y *das Heimliche* en los misteriosos. Pues ni siquiera en el propio hogar, *da-heim* (literalmente, “en el hogar” en alemán), podemos refugiarnos por completo de lo ignoto.

La presencia del misterio en esta ambientación lleva al yo poético de Jiménez a la conclusión de que detrás de ella o, más concretamente, detrás del «jardín morado» que visiona el yo poético en XLVI de *Laberinto*, se esconden otros jardines, unos «[j]ardines inmortales» (Jiménez, 2005a: 1310). Los observa él desde un «crepúsculo lírico», en una «tarde de todas partes... y de ninguna parte». Se trata de unos jardines que nunca se ven; solo se intuyen y viven, por ello, en la mente. Por ser imaginados, entonces, son doblemente imperecederos, pues pueden proyectarse siempre en la fantasía del que los ha visto originalmente o inventado, pero también en la de otros que lean los escritos del poeta sobre ellos. O, quizás, son los jardines «verdaderos», los que contienen solo su esencia; son universales, al modo platónico, y, por ende, infinitos. Pues la tarde que encuadra este paisaje está «cerrada de lujurias» —lejos de la materia, que puede llegar a confundir el alma—, «abierta de idealismos». El «ínstasis» alcanzado entonces —«éxtasis angustiosos», según el sujeto lírico, que logran la «unión de todo, de las almas y las cosas, / de la tierra y el cielo»— permite observar «desnudeces regias» que van «más allá de lo sabido». La voz poética es invadida por el «[m]iedo, bajo las nubes redondas de la noche / que entra, al monstruo verde y gris de lo imprevisto», como hemos visto ya, que se muestra en la conjunción entre cielo y jardín. Esta vivencia difícil, si no imposible, de trasladar a la palabra por topar con las posibilidades últimas del lenguaje es comparada con los sueños, con un «[p]rofuso laberinto / con silencios y voces, *con falsía y verdades*». Al igual que el alma, que es como un laberinto —lo cual se refleja en el mismo título del poemario que incluye este texto—, tal experiencia está tejida por huecos y rellenos conocidos o no por su propio poseedor —los «silencios y voces»—. Y es falsa y cierta al

mismo tiempo porque no es apercibida mediante las pupilas del cuerpo, sino a través de las del espíritu, lo cual puede parecer engañoso. Se trata de una «fantasía sin forma... y con todas las formas... / que sale *hacia* una noche humana» (Jiménez, 2005a: 1310-1311)⁴⁴⁷ o, diríamos aún nosotros, que sale *de* ella: va de y a aquella parte del espíritu del hombre que no entendemos todavía y la cual el psicoanálisis nombra «subconsciencia».

Este «jardín eterno» se contrapone al «jardín provisional» donde se encuentra la voz narrativa de «Descubierto a la inmensidad» de *Paisajes líricos* (e incluido en III de *Hojas doloridas* con modificaciones), el cual tiene tal condición por su anclaje en lo corpóreo (Jiménez, 2005c: 131; véanse 20-21). Tras haber tocado «esa calidad de tan infinita melodía de acento silencioso de [las] copas como olas» de las acacias, el sujeto lírico se halla «descubierto a la inmensidad desconocida»; a lo ignoto, que no tiene fin. Y resulta relevante subrayar que lo ha logrado «acaricia[n]do con los ojos del cuerpo y las manos del alma», es decir, con la percepción que le proporcionan lo material y lo espiritual. Se establece aquí un diálogo necesario entre cuerpo y alma para propulsar al individuo finito hacia lo inmortal, lo cual puede sorprendernos en un texto tan temprano como este si tenemos en cuenta la inclinación hacia lo espiritual en rechazo a lo corpóreo que tiende a mostrar el yo lírico juanramoniano de la primera época. Sin embargo, y como hemos observado también en el texto anterior, es consciente la voz poética de la falsedad implícita en los instantes en los que alcanza la inmensidad y que traduce como sueños del «paraíso destinado», habiéndose el yo «olvidado de la verdad». Mas esto no detiene sus ansias de fusión con lo desconocido, las cuales escenifica extendiendo el brazo al sol, experimentando «ganans de ser todo brazo, de ir[s]e en brazo y mano a donde sea». Pues quiere «ver si lo otro es parecido a [su] sueño», si también lo forman las infinitas posibilidades y dichas que se le presentan en estado onírico al despojarse, entonces, de la materia. Las ansias de ser solo alma vencen: desea, en fin, «acabar con esta horrible impotencia de cuerpo sin ala o alma con lastre anclados en esta tierra que es [su] fondo» y que le provoca tanta angustia y sufrimiento (Jiménez, 2005c: 131; véanse 20-21).

Lo mismo se proyecta en «Balada del jardín eterno» de *Baladas para después*. En este texto, el yo lírico muestra incluso una posesión de este lugar, «[su] jardín eterno», el cual presenta «como la realización de todos los sueños de la vida», como un lugar perfecto, «sin más allá»; un «jardín total» que le permite al sujeto pasearse «elegantemente vestido de negro» —quizás de luto— «entre las estrellas y sueños». Allí

⁴⁴⁷ La cursiva es nuestra.

no hay movimiento ni olvido, no hay vida, ni tampoco muerte: todo «queda para siempre en éstasis», en completa soledad plena y sin cansancio. «[E]s la corrección, la diafanidad, la pureza, el buen tono de lo eterno»; es, en definitiva, «un jardín inmarcesible» (Jiménez, 2005c: 226). Gran parecido con este texto guarda «El otro jardín» de *Colina del alto chopo*. La tarde y el ocaso se dibujan aquí con «alas visibles e invisibles» y se amplían hasta el infinito. Por él anhela ir el corazón, «en una interminable despedida, como en buques o en trenes que se alejan de un rincón tibio y familiar, a la frialdad enorme de lo no sabido». Se mezclan en tales momentos el presente («voces de niños que cantan para hoy») con el futuro («campanas que cantan para el mañana»), formando una suerte de atemporalidad en la que se sostiene el yo lírico. Según él, desaparece incluso «lo exterior. Y dilatado lo interior», anda «en él donde qu[iere] desde la quietud de [su] cuerpo en sombra» (Jiménez, 2005c: 1167). Mas siempre se escabulle el misterio, yéndose al «otro jardín» cuando no desea ser atrapado. Pese a que el yo poético haya liberado su alma y «dejado su cuerpo / con las rosas», como refleja XLIII de *Arias tristes*, cuando

[q]ui[ere su] alma el secreto
de la arboleda fantástica;
llega... el secreto se ha ido
a otra arboleda lejana. (Jiménez, 2005a: 219)

5.1.6.2 *El parque*

De la misma manera que los jardines, los parques constituyen espacios híbridos: están formados por naturaleza, pero han sido creados y son controlados por el hombre (véase Gullón, 1979: 42). Se hallan, normalmente, también en las ciudades, pero, a diferencia de los jardines, estos lugares no son privados, sino públicos. Están abiertos a todo aquel que desee tomar un respiro de la vida urbana paseando o descansando en él. Como en los jardines, la naturaleza de la que forman parte atrae al sujeto lírico juanramoniano, quien busca y encuentra en ellos un ambiente apropiado para conseguir la soledad y el silencio necesarios para trasladarlo al «ínstasis».

Esto se da especialmente en la primera etapa del de Moguer, la cual destaca por la sensibilidad del yo poético y la notoria influencia en sus textos del Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, movimientos con predilección por el motivo del «parque viejo», el cual también aparece en Juan Ramón. En la ya citada *Rima XVIII*, «asomado por la verja / del viejo parque desierto», la voz poética ojea su alrededor y lo

crea «sumido / en un nostálgico sueño». La oscuridad lo invade todo, y el yo, dejándose llevar por sus ensoñaciones, dice perder los ojos «en la bruma del sendero». De repente, la apacibilidad secreta del paisaje en calma se rompe: se agitan los árboles, «un algo turbia el misterio», y «de lo espeso de la umbría, / como una nube de incienso, / surge una virgen fantástica». Desconocemos si se trata de la aparición de una muchacha viva o de la imagen de una muerta; si bien se sugiere, quizás, lo segundo con la descripción de su aspecto tan ligero, pues su «suavísimo cuerpo / se adivina vagamente / tras flotante velo». Hay un instante de intercambio visual entre la voz lírica y la virgen, pero es breve; ella huye «entre las sombras», asustada, probablemente, por haber sido observada, y «se pierde callada y triste / en el fondo del sendero». Sin la presencia de ese ser que «turb[aba] el misterio», todo torna a su normalidad: «[e]l jardín vuelve a sumirse / en melancólico sueño» (Jiménez, 2005a: 37-38). Llama la atención que se mencione en la última estrofa un jardín y no un parque, al contrario de lo que se hace al principio. La razón de ello reside, probablemente, en la similitud que une estos dos ambientes y que posibilitaría al poeta usarlos como sinónimos (véase Gullón, 1979: 43; Balcells, 1991: 35 y 38).

Nuestra hipótesis quedaría confirmada con el poema XXXVI de *Jardines lejanos*, el cual hemos traído a colación ya, puesto que se usan en él de manera indistinta los términos «jardín» y «parque» para referirse a lo mismo. «El jardín no es un jardín / del mundo», asevera el yo poético, y «los parques de la luna / no son ya para estos tiempos». Estamos, en ambos casos, ante lugares aparentemente extraordinarios, que no concuerdan ni con el momento ni con el espacio que supuestamente deberían ocupar. Más bien, la sensación que transmite este texto es que estos sitios pertenecen a un plano distinto al nuestro y envuelto en un halo secreto e ideal de ensueño. Nos referimos al plano de lo invisible, que se asocia en la primera etapa juanramoniana a lo divino. «[S]e dijera que son parques / que han caído de los cielos», canta el sujeto poético. Este paisaje se caracteriza, especialmente, por su vaguedad y misterio: «Este es un valle doliente / de la luna», afirma la voz lírica, «es un secreto / de montañas, es un parque / de reales encantamientos». El yo se contempla a sí como si fuera «un sueño», y asevera que «todo está en éxtasis», en la cumbre de la quietud y la reunión de cada elemento con los demás, casi asemejándose a la muerte:

[...] si hay besos
ocultos en la penumbra,
si hay palabras de misterio,
los besos y las palabras
entre las flores se han muerto...

Lo inanimado toma vida y consciencia («las flores miran al cielo, / y los árboles contemplan / sus sombras fijas»). En medio de este escenario sugerente de tranquilidad y secretos, le viene al yo poético el pensamiento de «ella». Poco sabemos de este individuo femenino, aparte de que «es blanca / por la misma vida» y de que parece ser el mismo jardín («[e]lla es este jardín»), pero por el anhelo de posesión que siente el yo hacia ella («ella fuera mía...») deducimos que se trata de una amada suya. Él, que se encuentra solo y abrumado por el misterio que trastorna su entorno, no sabe ya si

[...] el jardín
melancólico y enfermo
es, a la luna, un jardín
de pesadilla o de cuento... (Jiménez, 2005a: 380-381)

Otra aparición, esta vez la del hombre enlutado, surge en el marco de un «parque / mudo, frío y solitario» en LI, también perteneciente a *Jardines lejanos*. De nuevo, el paisaje que abriga a este extraño está bordeado de secretos: «Tiemblan las tristes estrellas», es misteriosa la luz de la luna que se proyecta sobre el parque, proyectando una «percepción de la realidad en *sfumato*» (del Olmo Iturriarte, 2009: 240)⁴⁴⁸, el cielo es «melancólico» y el «jardín tiene nostalgia». Y se muestra esta figura «en un rincón de penumbra / y sueño», despertando el miedo en la voz lírica (Jiménez, 2005a: 399-400). Recordemos que las sombras configuran un ambiente propicio para el nacimiento del misterio, dado que esconden, a medias o por completo, lo que se pone en ellas, generando en el que ve un deseo y un pavor hacia su total descubrimiento.

Según hemos ido observando, los ambientes en los que nacen las visiones en el marco de la primera etapa juanramoniana están siempre recubiertos por un aura difusa de secretos, pues son descritos por el yo poético con una vaguedad que atrae y espanta al mismo tiempo, con unas características casi mágicas que recuerdan a los sueños. Por la misma línea camina el poema LXIII, también de *Jardines lejanos*. En él hallamos unos «parques encantados», y, entre su penumbra (que a la voz lírica le parece «dulce»), «todo piensa en gesto lánguido, / alejado como un sueño», o se vuelca, como hemos visto, en «[u]na luz de pesadilla» que pone a flote, tras el deseo, el pavor ante lo desconocido. La

⁴⁴⁸ Por su ambientación sugerente, incluso iluminadora de «una nueva realidad misteriosa [...] ante la percepción del yo que contempla el jardín desde el balcón entreabierto» sintiendo soledad y temor, la estudiosa empareja este poema con XXXIV y XLII de *Arias tristes* (del Olmo Iturriarte, 2009: 240; véase Jiménez, 2005a: 210 y 218).

ambientación onírica posibilita, por añadidura, la irrupción de figuras mitológicas herederas del Modernismo hispánico (en este caso, de gnomos y sátiros). En este texto que, como hemos observado antes, también se refiere a «jardín» como equivalente a «parque», se presenta este lugar «partido / a la altura de los labios» (Jiménez, 2005a: 423-424). Tales versos, poco claros desde nuestro punto de vista, podrían implicar los «dos jardines» a los que nos referíamos antes, esto es, el «jardín visible» y el «invisible». De forma similar, XLVIII de *Melancolía* proyecta un entorno mágico y tranquilo, con «vagas sombras [que] se alejan allá por los espejos», lo cual provoca que «dentro de las frentes se ilumin[e]n los sueños» y que «[a]ntiguos parques se abr[a]n momentáneamente / en una confusión de llantos y de besos» (Jiménez, 2005a: 1186-1187). No obstante, queda por resolver si tal visión se produce ante los ojos o en la mente de la voz lírica que declara verlo.

En la prosa, los parques son menos recurrentes, aunque están rodeados de misterio por igual en la época más joven de Jiménez. En «La corneja», como hemos visto, un «nimbo de profunda melancolía» aparece «poblado de fantasmas, de apariciones macabras, de presentimientos, de flores que vuelan y carcajadas siniestras, de arañas y alacranes», de «todo ese trágico cortejo de la locura» (Jiménez, 2005c: 25; 2005d: 1068). Por lo demás, solo hallamos en nuestro corpus de textos una mención más de un «parque umbrío y fragante»: nos referimos a «El pozo» de *Platero y yo*, libro perteneciente a la segunda etapa del andaluz. Dentro de este escrito, el parque se halla al lado de un «laberinto quieto y mágico» y un «magnético salón encantado» evocadores de lo secreto (Jiménez, 2005c: 503).

Como espacios de naturaleza artificial, colindantes entre el artificio humano y el de lo natural, el jardín y el parque permiten un acercamiento breve hacia el misterio al hombre que habita la ciudad moderna, sea en su propio hogar en el primer espacio o entre las calles del ambiente público en el segundo. El yo poético juanramoniano, deseoso por conocer lo ignoto, siente una atracción por estos lugares, que acompañan toda su poesía y en particular la primera, que se preocupa más por lo externo.

5.1.7 Las construcciones antiguas

En claro eco proveniente del Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, la poesía más joven del muguereño está tocada por la nostalgia hacia el pasado, el cual se percibe como mejor que el presente. El yo lírico, que entonces estrena su adultez, empieza

a toparse cara a cara con las adversidades de la vida, con el sufrimiento que acarrearán las experiencias y las relaciones con los demás y, sobre todo, con la impotencia y la angustia que genera el descubrimiento de la propia finitud. Ante tales desdichas que afectan el momento actual, empero, el futuro tampoco se proyecta con optimismo, pues se sabe que, aunque puedan venir instantes de alegría y tranquilidad, los infortunios y las tristezas regresarán. Así, se vuelve la mirada hacia lo anterior, hacia el tiempo en que las preocupaciones estaban ausentes, quizás porque no se veían. Se rememora la infancia y su inocencia, junto con la adolescencia y sus primeros tanteos amorosos aún libres, o casi, de desengaños. No asombra, por lo tanto, especialmente en los primeros poemarios del andaluz, la atención que se pone y se reclama para los niños, la exaltación de la concepción que tenía la voz lírica en su infancia, así como la profusión de «novias blancas» que pasaron por la mocedad del yo y se recuerdan en sus versos.

Aunque, sin duda, forme parte de la identidad del sujeto, el pasado se determina por una visión del mundo que difiere de la de ahora; una visión menos experta y más soñadora. En el recuerdo, la percepción y la realidad se enmarañan hasta la confusión y la consecuente alteración de lo que se considera haber vivenciado, de modo que, muchas veces, nuestra memoria no resulta del todo fiable si queremos atenernos a lo sucedido verdaderamente. Luego, las propias experiencias quedan difuminadas dentro de nuestra mente; se nos presentan, en definitiva, como un misterio. La obra de Juan Ramón, en particular la que pertenece a la segunda y la tercera etapa, muestra un profundo interés en las remembranzas y el olvido, en el diálogo constante que establecen y que mantiene al hombre en una fina cuerda entre ambos a lo largo de su vida, siempre al borde de la caída⁴⁴⁹. No obstante, no nos detendremos aquí en esta cuestión porque, a nuestro modo de ver, rebasa la problemática sobre lo secreto que estamos tratando en este trabajo.

Nuestro objeto de investigación aquí se dirige a la perfección con la que se envuelve lo que forma parte del pasado común del ser humano por hallar en ello —otra vez en acorde con los románticos, los simbolistas y los modernistas hispánicos— una estrecha cercanía con lo natural, lo mágico o sagrado y lo desconocido; una cercanía sin duda mayor que la que tenemos en nuestros días. Aquello que tiene contacto con lo secreto queda salpicado de misterio, como se deja ver, por ejemplo, en los ambientes del pasado que permanecen y que tienden, así, un puente entre el instante presente y el ya ido. Dado que fueron creados en tiempos alejados de los nuestros y de la mano de algunos

⁴⁴⁹ Existen varios estudios respecto al tratamiento del recuerdo por Juan Ramón. Véase, entre muchos otros, el artículo de Pihler Ciglič (2019).

que ya no viven, estos sitios avivan el pensamiento de la muerte, junto con el interés y el miedo que esta despierta. A continuación, pasamos a observar los ambientes antiguos que, a nuestro modo de ver, más destacan en la obra de Jiménez: el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio.

5.1.7.1 El cementerio

Especial predilección tiene lo secreto por aparecerse en el cementerio, lugar de descanso de los muertos (como indica la etimología de esta palabra, la cual proviene del griego antiguo *κοιμητήριον* y significa “dormitorio”). Conforman él una suerte de espacio limítrofe entre la vida y la muerte, dado que se encuentra geográficamente en el mundo de los vivos (la realidad visible) y contiene los restos materiales de los fallecidos, de los que, siguiendo a Juan Ramón, ya no son cuerpo, sino nada más que alma, y habitan el reino espiritual (la realidad invisible). Así, no extraña que, al igual que en tantas otras obras artísticas (especialmente en narraciones y películas de misterio o terror), sea el cementerio uno de los lugares más comunes para el surgimiento de apariciones fantasmagóricas o extrañas. Esto sugiere, por ejemplo, XXXIV de *Arias tristes*, donde, en una noche invernal, se pregunta el sujeto poético si los perros que oye aullar y llorar «verán fantasmas / por el jardín», mientras él «piens[a] / en blancas apariciones / y en lejanos cementerios» (Jiménez, 2005a: 210).

El cementerio es «la ciudad de las puertas cerradas, con los misterios dentro», se afirma en «Páginas dolorosas», texto VI de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 35). La vinculación de este sitio a la muerte lleva al sujeto lírico de Jiménez a considerarlo, en numerosas ocasiones, un ambiente aterrador y no deseado. Es el caso de «Remembranzas», poema XXII de *Rimas* que contrapone la concepción idealizada que tenía de su pueblo el yo poético siendo niño y su desengaño al volver a él en su adultez joven, tras un tiempo fuera. Tal es su desilusión que llega a comparar la aldea con un cementerio, pues «en todas partes reinaban / la soledad y el silencio» (Jiménez, 2005a: 42-43). En LXI del mismo poemario, titulado «Visión» a causa de la irrupción entre la vegetación cercana de «una sombra pálida», la voz lírica se dirige hacia un «fatal cementerio». Lo hace como si no le quedara más remedio, insatisfecho con el presente y fantaseando sobre un pasado ideal («[i]nundados de llanto [su]s ojos dormidos, / al recuerdo doliente de amores perdidos») (Jiménez, 2005a: 89).

La misma sensación transmite LV de *Laberinto*. En este poema, ambientado también bajo la luz nocturna de la luna, cuya vaguedad aumenta el misterio, «[p]arece que la vida huye a un sinfín de luto» y que lo invade todo la muerte. «Todo toma un aspecto extraño y de deshora, / como si el mundo se invirtiera en un momento» y el plano de la muerte y de lo invisible se cerniera sobre el de la vida y lo visible. Es como si la esencia de cada ente se pusiera a la luz, «y las cosas dijérase que nunca han sido de / otro modo, que nunca han tenido más que esto». La intromisión de lo invisible puede espantar, pues sus espectadores «hu[yen] [...], torvamente, a lo [suy]o». En este marco se lamenta el sujeto lírico de «[l]a carne que no quiere detenerse a ver nada», del «silencio de los seres», de las traiciones que guarda «el tétrico / mar del corto crepúsculo» y de «las hojas secas que ruedan al cementerio» (Jiménez, 2005a: 1315-1316). Por esta razón rezuman los cementerios nostalgia («melancólicos camposantos»), como se menciona en VII, «Los rincones plácidos», de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 40).

Resulta interesante, empero, que la frontera o, si se quiere, la unión entre la muerte y la vida simbolizadas en el cementerio sean vistas, en otras ocasiones, de manera positiva, e incluso alegre. Con este último adjetivo se presenta este lugar en el poema II del segundo apéndice de *Arias tristes* o en XV de *Pastorales* (Jiménez, 2005a: 265 y 904). Lo mismo sucede en CXXVIII, «Cementerio alegre» de *Diario de un poeta recién casado*, poema que, como indica su título, ensalza la tranquilidad y la dicha que exhuma este sitio, que es, según el sujeto lírico, «como la plaza del pueblo, [...] lo junto al pueblo» (Jiménez, 2005b: 143). Es cierto que lo muerto aparece en la primera etapa del andaluz, por un lado, en tanto que ausencia de vida y, por ende, generadora de miedo. Por otro lado, y paradójicamente, constituye también para el joven poeta un estado ideal en que el individuo se halla liberado del cuerpo, impuro y mortal, y compuesto ahora solo por espíritu, divino y eterno. El cementerio, representación física de la finitud (corpórea, por lo menos) del hombre, incita con fuerza estos sentimientos contradictorios. Al mismo tiempo, al conservar los cuerpos muertos y recordarlos espiritualmente entre lo vivo, se conseguiría una superación de los dos mundos (el de la vida y lo visible, por un lado; y el de la muerte y lo invisible, por el otro) y de sus estados, lo cual ansía el yo lírico del primer Jiménez. Y es que, según este, la muerte es «un estado superior» (Jiménez, 2014: 232), así que, visitando un cementerio, un hombre vivo puede sentirse más cerca de él. No sorprende, entonces, que la voz lírica de LX, dentro de *Melancolía*, mencione unos «cementerios de oro», bañándolos así en un tono de idealidad y eternidad (Jiménez, 2005a: 1196).

Dentro de la segunda etapa juanramoniana, los cementerios siguen teniendo presencia; sobre todo en el *Diario*, donde se muestra un particular interés por estos espacios vistos ahora en un país y una cultura diversos a los del yo poético. En LXXXII de este poemario, titulado justamente «Cementerio», la presencia de los muertos es tan palpable para el sujeto lírico —a pesar de que allí solo se encuentren sus cuerpos sin vida y de que el yo, además, no pueda verlos— que asevera que sus sueños «se oyen, como si ellos soñaran alto». «[S]u soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta» (Jiménez, 2005b: 116). Con estas palabras concluye la voz poética que en los cementerios hay más vida que en la ciudad neoyorquina por la que sus habitantes, tal vez, vaguen de manera automática, distantes de la naturaleza y de lo vivo. Esto mismo sugiere el poema XCIV, «Cementerio en Broadway», del mismo libro, en el que el yo poético compadece este lugar: «¡Pobre pozo de muertos, con tu iglesia de juguete, cuyas campanas suenan al lado de las oficinas que sitian tu paz, entre los timbres, las bocinas, los silbatos y los martillos de remache!...». A ello se le opone lo divino e imperecedero de la muerte —en la que, recordemos, habitaba el alma sin cuerpo según la primera época de Jiménez—, presente en el camposanto. Y es que «lo puro, por pequeño que sea y por guerreado que esté, es infinito»⁴⁵⁰ (Jiménez, 2005b: 122). El cementerio, pues, es el único sitio que aún se acerca a la naturaleza dentro de la metrópolis moderna. Resulta «[u]no de los pocos lugares para refugiarse de la ciudad [...], con tanta paz y tan cercano a la naturaleza», según afirma Predmore estudiando la prosa del poemario al que estamos haciendo referencia (1975: 149). Es un sitio poético —o «ciuda[d] poétic[a] de cada ciudad», en palabras de Palau de Nemes, «luga[r] sentid[o], sin vallas, cercan[o]» (1957: 199)—, «único hermano gemelo del ocaso inmenso, trasparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada» (Jiménez, 2005b: 122). Paradójicamente, el cementerio surge en estos versos como algo vivo, en contraposición a la ciudad maquinizada, que sale, según CIV del mismo libro, «de [s]u muerte seca y yerta», como fallecida, «como el chorrear puro de la charca muerta» (Jiménez, 2005b: 127). Por eso afirma el sujeto poético en CXL, «Cementerios», del mismo *Diario*, que son estos para él «[e]l mayor atractivo» del país americano, ya que son «sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, que atan con su paz amena y cantada de pájaros, en medio de la vida». En ellos vence «la belleza a la muerte», y son «ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos

⁴⁵⁰ Esta idea se repite en XXV de *Eternidades*, poema titulado «Pétalo en el suelo», donde se dice que lo puro, «por pequeño que sea, es infinito» (Jiménez, 2005b: 384-385).

malos ejemplos de prisa y malestar» de la sociedad moderna (Jiménez, 2005b: 152-153) que solamente parece «[a]prende[r] de nuestro sueño a ver la vida», según afirma el yo en CXX (Jiménez, 2005b: 137).

5.1.7.2 *Las ruinas*

El lugar que más claramente simboliza el pasado y su aniquilación equivale a las ruinas. Son, como el recuerdo, los restos quebrados de una edificación que fue y que no soportó alguna experiencia o el largo paso del tiempo. «Son sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, desprovistos de utilidad y función» (Cirlot, 2014: 396). Y, a menudo, al observarlas desde el presente, nos cuesta reconocer su forma original; si es que podemos. Es por esto por lo que nos transmiten ellas, como se dice en la *Rima* XXIV, titulada «El castillo», «el inmenso / sopor de lo distante» (Jiménez, 2005a: 45). En la *Elegía* LXVII, un paisaje solitario y confuso es atravesado por el morir lento de la «espectral fijeza del sol», «del agua llena de hojas caídas», «de estas mariposas de colores / fúnebres», «de una hierba enferma» que trepa «por las piedras / de las ruinas, de las fuentes, de las fosas», y trae «la nostalgia perfumada de las rosas». Recubre esta ambientación un velo de tristeza por la pérdida del pasado que se transfigura en «[u]n suspirar por algo encantado y distante, / por algo más que no se encuentra y que se ignora»; un desamor, quizás, vivido por el sujeto lírico, quien termina el poema cantando sobre «una mujer que olvida y un poeta que llora» (Jiménez, 2005a: 543).

Las ruinas se ofrecen también como representación figurada de la decadencia y de lo que queda de todo aquello que ya no es. Los sueños, que podríamos considerar espacios espirituales, son comparados en LXVI de *Laberinto* con «malvas lánguidos / de lirios en ruinas» al derrumbarse, es decir, al despertar de ellos. Pues representan, hemos mencionado ya, un estado ideal que «endulz[a] la sombra» realizando imposibles —como quitar al alma el cuerpo por unos momentos—, y «[h]ay en ellos / algo divino y triste que no es de nuestra vida...» (Jiménez, 2005a: 1333-1334). En «Sueño de tipo neutro», texto XCI de *Viajes y sueños*, se relata de forma parecida cómo «el aquello», lo creado por el yo en los sueños, queda en el desvelo hecho «un conjunto de fundas ruinas secas, frágiles, quebradizas como la cigarra clave que encontr[ó] un día en la arena caliente, comida por dentro de hormigas, sólo túnica de un talco, exactamente inútil, perfectísima muerta, restantemente vacía» (Jiménez, 2005d: 659). También la niñez finalizada, ese «[m]undo limpio del alma», se convierte en «Ruinas blancas» en el poema titulado así y número

XLVIII de *Piedra y cielo*. Se la pinta con este color por ser «eterna y pura», y la ha convertido alguien, no sabe el yo poético quién, en armiño «manch[ado] de nieve de dolor» (Jiménez, 2005b: 501). De esta manera, se empareja la infancia con un animal que destaca por su clara imagen de inocencia e incluso roza la indefensión, así como por su habitual blancura, la cual, como acabamos de recordar, trae a colación la pureza. Aquí, además, aparece esta criatura no mojada, sino «sucia» de nieve, con lo que tal «mancha» apenas se puede percibir. Por último, cabe notar que las nevadas son comunes en el hábitat del armiño. Así, parece sugerir este último verso que la irrupción de la desdicha en la vida que rompe la ingenuidad y la idealidad de la niñez es inevitable.

Hallamos ruinas también en la prosa juanramoniana. En XL de *Madrid posible e imposible* (en los *Libros de Madrid*, redactados tal vez entre 1915 y 1936 y publicados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]), texto que lleva por título «Apunte de invierno en el Retiro», se esboza el parque madrileño en un día de frío. «Al fondo, entre troncos y sombras», atisba la voz lírica una «arruinada fuente de granito, que el lugar desapacible aleja». Ya pasó su momento, y ahora es solo un esqueleto: sus «bloques desbaratados toman eternamente la postura de lo provisional de un día ya antiguo». Y, aunque todavía provea agua y su brotar no resulte «nada incitador de lo desnudo», o sea, de lo esencial y eterno, comunica «su permanente vida solitaria» a través de «la triste palabra desnuda que nadie se acerca a oír» (Jiménez, 2005c: 1211-1212). Pues ningún hombre, excepto el poeta aquí, quiere aproximarse a lo que esté tocado de muerte y recordar, con ello, su propia mortalidad.

5.1.7.3 *El castillo*

Queremos, en lo que sigue, observar dos espacios más que se vinculan a lo pasado y lo ensalzan. Nos referimos al castillo y al palacio, ambientes que se introducen entre los versos de la primera etapa de Jiménez a través de unas descripciones que recuerdan la escritura romántica, simbolista, modernista e, incluso, gótica. Pues tienden a levantarse estas edificaciones, ya corrompidas por el paso del tiempo (como el «viejo castillo» en LIX de *Poemas mágicos y dolientes* [Jiménez, 2005a: 1070]), bajo un cielo ennegrecido, entre las sombras de una fronda espesa y silenciosa que solo atraviesan la soledad y el miedo causados, a veces, por la intromisión de algunos espíritus⁴⁵¹. Se puede observar, a

⁴⁵¹ Según Cirlot, el castillo es por su aspecto «una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia» (2014: 128). Tanto él como Chevalier hacen hincapié en el hecho de estar situados en las alturas. Este último añade

modo de ejemplo, el poema XLVI de *Laberinto*, el cual sitúa unas «avenidas de gloria entre vagos castillos» (Jiménez, 2005a: 1311).

En «El castillo», *Rima XXIV*, esta construcción «elev[a] / sus ruinas sin luz». Cerca,

[...] adiv[ínanse]
fosos sombríos, cárceles de hierro,
hondos salones húmedos, cadenas,
escaleras ocultas, el secreto
lejano de lo envuelto entre las sombras
de la distancia, del terror y el tiempo. (Jiménez, 2005a: 45)

Aderezado con los ingredientes típicos de la literatura gótica (fijémonos, por ejemplo, en los adjetivos: «sombrios», «hondos», «húmedos», «ocultas», «lejano»), resulta obvio el sentimiento de pavor que rezuma este poema y que, probablemente, pretende infundir. Sin embargo, Juan Ramón da un paso más en él, pues advierte a continuación de la diferencia que se halla entre lo percibido sensorialmente y lo avistado por el alma. Primero tenemos «el sueño nostálgico», o sea, el anhelo de un pasado ideal, que influye en «los ojos» del cuerpo, los cuales, «sobre el mundo callado, solo v[en] / despojo de murallas y de torres / que [va] la noche en sí desvaneciendo». Destaca en varios fragmentos el vaho onírico que lo envuelve todo en vaguedades: «como un sueño fantástico de niebla, / el alma del castillo fue surgiendo»; un «alma viviente entre la sombra, / como vive la sombra de los cuerpos» de los que estuvieron en vida un día y ahora yacen muertos. Lo mismo refleja el principio de la última estrofa, en la cual «[u]na luna de plata iluminaba / la niebla mortecina de los sueños; / palpitaba la vida entre la sombra» (Jiménez, 2005a: 45-46). Es notorio el acento que recae en el recuerdo de lo muerto *dentro* de lo vivo, es decir, de su persistencia en el plano vital a través de sus propios restos materiales, de su reminiscencia en los lugares que los ahora difuntos habitaron y los objetos que usaron⁴⁵², así como de sus apariciones espectrales, tal y como

que su separación del mundo le otorga «un poder misterioso e inasequible» (Cirlot, 2014: 128; Chevalier, 1999: 261-262).

⁴⁵² «[L]a vaguedad sin luz de los recuerdos» transporta al lector de esta *Rima* a la despedida de un caballero, en la que «hubo traiciones en la sombra, orgías / y rechinar de puentes; hubo incendios / que llenaban la noche de rugidos; / hubo acechanzas, odios y misterios, / instantes deseados, desafíos, / noches serenas, lágrimas y celos; / brillaron trajes blancos en las nupcias, / cruzaron los salones trajes negros; / hubo mañanas áureas, hubo tardes / de frío, de tristeza y de silencio; / en las torres más altas, los ahorcados, / sobre la dulce paz del valle inmenso, / en sus ojos de vidrio reflejaban / la mancha del crepúsculo sangriento, sus aldeas lejanas, sus amores» (Jiménez, 2005a: 46).

hemos visto en otros textos. Con todo ello, su memoria se hace portadora de uno de los mensajes más incómodos, si no el que más, para el hombre: el de su propia mortalidad.

XV de *Pastorales* trae la misma anunciación de la muerte que nos constituye, pero en un tono más animado:

... Era aquella playa sola,
era aquel viejo castillo
y aquel cementerio alegre
y aquel entierro de niño,

era aquel castillo viejo
con el foso florecido,
el patio lleno de hierba
y de lirios amarillos. (Jiménez, 2005a: 904)

El cementerio está «alegre» y los alrededores del castillo viejo, floridos. Y es que domina este poema un deseo por desvelar lo ignoto, el cual vence el miedo infundido en el texto anterior. Aquí, una fragata va «hacia lo desconocido», y se alza una montaña ante el sujeto poético con «un brillo / de senderos sin [su]s pasos, / de campos que [él] no h[a] visto». Aunque se detenga el cuerpo, nada limita la imaginación, pues «[su]s ojos los sueñan», sueñan con esos caminos a través de la poesía y su visión mágica del mundo: «porque el oro lírico / lo pone todo en el fondo / de [su] corazón de niño» (Jiménez, 2005a: 905).

5.1.7.4 *El palacio*

«El palacio viejo», que da título al poema XIV de *Rimas*, encuadra un paisaje parecido al del castillo, pues se alza en una «noche magnífica, desbordante de estrellas», con «perfumes de rosas y frescura de fuentes», entre un «dulce silencio» roto solo por el melancólico fluir de «algún río lejano». Y «[e]n la nada hay espectros...». Este antiguo edificio, «muerto entre flores», es decir, vuelto ruinas entre lo vivo, es descrito también con un aura secretamente apacible:

Por la gótica puerta
ha enredado sus hojas una yedra gigante;
todo duerme. En las largas galerías desiertas
la blancura argentina de la luna, [sic] derrama
el suave misterio de su luz macilenta;
los salones son nidos de serpientes; los patios
están llenos de yerba. (Jiménez, 2005a: 33)

Esta vez, sin embargo, lo desconocido que se mezcla con lo conocido no lo hace causando espanto: «[E]sta noche tranquila llena el viejo palacio / de ternuras», afirma la voz lírica, y el entorno «esplende inundado en la lumbre / de la luna serena» (Jiménez, 2005a: 34). Tampoco se entromete lo muerto entre lo vivo de manera tenebrosa, sino en una idealización de lo antiguo:

No es terror, no es tristeza
esa sombra que vaga;
es la amarga hermosura de lo viejo, la esencia
que en el mundo dejaron otras flores, la música
de otras lirias, la ronda de las áureas bellezas
que se van; es la vida que respira la muerte,
es la luz de la niebla... (Jiménez, 2005a: 33)

Se ensalza, así, lo que vivió y ya no lo hace, trayendo a la memoria lo que está destinado al olvido y celebrando la unión conseguida, con ello, entre la vida y la muerte; aunque no sea permanente.

Tanto el castillo como el palacio representan una manera de vivir pasada⁴⁵³, especialmente en la Edad Media, época protagonista en muchos textos góticos y románticos, pero también fantásticos. El castillo, por un lado, encarna la guerra con sus murallas y baluartes; por el otro, el palacio es imagen de la nobleza que los habitaba y de la majestuosidad. Así, el yo poético de «Remembranzas», *Rima XXII*, recuerda que, en su niñez, cuando «[l]e parecía [su] pueblo / una blanca maravilla, / un mundo mágico, inmenso», comparaba las casas con palacios, dotándolas de magnificencia y, a sus gentes, de poder (Jiménez, 2005a: 42). O, en XXXVI de *Jardines lejanos*, divisa un palacio en el paisaje alterado por su fantasía («[e]l jardín no es un jardín / del mundo», y el mismo sujeto lírico es «un sueño...») (Jiménez, 2005a: 380). Como venimos diciendo, lo onírico y lo mágico envuelven estos paisajes, símbolos de un pasado idealizado. De tal forma acontece en la prosa «Los locos», número V en *Hojas doloridas*, la cual menciona «esas mismas apariciones de jardines y palacios que a veces pasan ante nuestros ojos turbios en la vigilia como un recuerdo lejano y fantástico» (Jiménez, 2005c: 28). Así, se apela de nuevo a la visión soñadora que permite atisbar lo invisible. Por último, queremos subrayar la creación que realiza en sueños el yo lírico de «Sueño de tipo neutro», incluido como

⁴⁵³ Apunta Cirlot, siguiendo a Loeffler-Delachaux (1949), que el palacio simboliza «la memoria ancestral de la humanidad», asociándolo, así, a nuestros primeros tiempos (2014: 358).

texto XCI de *Viajes y sueños*. Constituyen estas «una hermosa ciudad de diamante» donde está «todo vivo: torres, cúpulas, columnas, palacios» (Jiménez, 2005c: 659)⁴⁵⁴.

Todas las construcciones antiguas que hemos estudiado (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio) son portadoras del recuerdo de un pasado común en el hombre que idealiza la primera poesía de Juan Ramón, influenciada por el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico. Y es que suelen evocar una época, la medieval, en la que el ser humano todavía comprendía el mundo a partir de sus creencias religiosas y supersticiosas y, por lo tanto, estaba aún cercano al misterio. Por añadidura, estas edificaciones tienden a ser presentadas en los poemas de Jiménez con aspecto envejecido e, incluso, abandonado, pues la vida que contuvieron expiró y, con ella, su función. Así, remiten estas construcciones a lo secreto no solamente a través del pasado idealizado, sino también rememorando la muerte de aquellos que las habitaron (o las «habitan» aún, como los difuntos en el camposanto) y que yacen ya largo tiempo enterrados.

5.2 Seres

Dentro de la poesía de Jiménez, lo desconocido se mezcla con el plano visible tomando, asimismo, la forma de seres con carácter más o menos humano, así como hombres, mujeres y niños. Todos ellos sobresalen por su aspecto o comportamiento distinto al habitual, emanando un misterio que atrae o repele al yo lírico y/o al lector, porque no pueden comprenderlos en su totalidad. Tales entes aparecen con mayor asiduidad en la prosa, ya que la narratividad promueve su desarrollo como personajes, es decir, como entes ficticios que se desenvuelven en el marco de una situación. Esto no descarta, claro está, su inclusión en los escritos en verso, especialmente en los de la primera etapa juanramoniana. Allí, prevalece el sentido metafórico de estos entes, los cuales personifican conceptos y emociones tan dispares como el miedo a la muerte o el deseo erótico. Con esto en mente, procedemos a agrupar los personajes misteriosos de los textos juanramonianos de la siguiente manera: (8) seres religiosos (los ángeles, la Virgen y Cristo); (9) seres mitológicos (los gnomos, los sátiros, Ofelia, los elfos y las ninfas); (10) fantasmas y apariciones; (11) personajes extraños (los locos, los enfermos, los

⁴⁵⁴ También hay un «viejo palacio» en LXXXI de *La soledad sonora*, y un «mágico palacio» en XXXIV, «Nostalgia de agosto», dentro de *Laberinto*; así como «un palacio de esmeralda» en «El pozo», texto LII de *Platero y yo*. (Jiménez, 2005a: 826, 1300 y 2005c: 503).

incomprendidos, los «desconocidos conocidos» y los forasteros); (12) los niños; (13) la mujer; y (14) el doble.

5.2.1 Seres religiosos

El estudio del desarrollo del misterio en la obra juanramoniana nos guiará en el próximo capítulo a la siguiente conclusión: en el Jiménez de la primera etapa, lo desconocido acostumbra a tomar una forma *externa* extraordinaria. Esto se justifica, principalmente, con las influencias románticas, simbolistas, modernistas y también becquerianas que impregnan estos versos y líneas más jóvenes. No nos debe sorprender, pues, que hallemos en tales libros seres religiosos, fantásticos, así como fantasmas y apariciones, los cuales procedemos a analizar a continuación.

Otra resolución a la que llegaremos al observar los comienzos poéticos del de Moguer será que la realidad invisible queda asimilada al reino de la muerte y de lo divino, comprendido este como el plano habitado por las almas despojadas de cuerpo. Lo habitan, por ende, los muertos, pero también los seres pertenecientes al cielo: los ángeles, la Virgen María, Cristo y Dios. Representando la pureza, estos seres hacen aparición en la realidad de los vivos, la visible, aunque son percibidos solo por unos pocos de ellos: por los soñadores, según el andaluz, aunque en su poesía tales visiones son exclusivas del sujeto lírico.

5.2.1.1 Los ángeles

Los ángeles (del griego antiguo *ἄγγελος*, “mensajero”), por su lado, constituyen el punto de comunicación entre lo extraordinario religioso y lo cotidiano (véase Chevalier, 1999: 99). «Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación», así como de la «sublimación» del espíritu (Cirlot, 2014: 82), estos seres emanan una pureza máxima, puesto que no tienen su origen en la realidad visible, sino en la sobrenatural —al contrario de la Virgen y Cristo, que son conjunción de lo humano con lo divino (véase Chevalier, 1999: 360)—, carecen de género y sexualidad y tienden a exhibir rasgos aññados «en señal de inocencia y de pureza» (Chevalier, 1999: 753). Su origen en la realidad sobrenatural (que, según hemos expuesto en el capítulo uno, es la de

Dios) siempre los atrae de regreso a ella, es decir, al cielo, el cual abren⁴⁵⁵ y adonde llevan, como si fueran sus protectores, a los niños muertos⁴⁵⁶. Se caracterizan, además, por la quietud y la vaguedad que su presencia transmite al entorno: en el crepúsculo de la tarde en la que se levanta el paisaje de «El castillo», *Rima XXIV*, se dice que

[l]os ángeles serenos de la tarde
entre gasas los valles envolvieron
y empezaron a abrir esas estrellas
que alumbran la agonía de los cielos. (Jiménez, 2005a: 44)

Por estos motivos, suelen ser objeto de comparación con los humanos que más alejados se encuentran de la supuesta corrupción del cuerpo: los niños y las vírgenes, así como las apariciones. No es extraño, pues, que se empareje a los muchachos muertos o dormidos con ellos⁴⁵⁷, que el yo lírico se pregunte si «la visión de las ventanas» en la *Aria triste* LXXII «es ángel, mujer o rosa» (Jiménez, 2005a: 257) ni que, según canta la *Rima* XXXIV, «Alborada ideal», sean «bellos como vírgenes blancas», lleven unos «albísimos peplos» y tengan unos «cándidos ojos insondables» donde reside una «transparencia celeste de dulzores eternos». El yo poético es capaz de verlos, puesto que ellos «[a]nte [él] desfilaron», y de oír «su canción cristalina / [que] se alejaba en el aire...» (Jiménez, 2005a: 60). Su estancia en lo visible es, pues, corta: solo proporcionan un breve instante de conjunción entre lo divino y lo humano, recordándole al hombre lo inmortal que habita en él (su alma) y, a la par, lo material que lo configura (el cuerpo) y que, en vida, siempre lo devuelve al plano visible.

5.2.1.2 La Virgen

En una reflexión sobre sí en tanto que poeta durante su juventud, Jiménez habla de «la poesía que [l]e hacía considerar a la Virgen como una novia, sin lo feo de las otras» (2014: 275). La Virgen resulta esencial dentro del universo femenino del primer Juan Ramón, ya que encarna la mujer inmaculada y completamente dada al otro, al modo de una madre. Es proyectada como una figura melancólica, si bien protectora en todo momento. Su bondad queda reflejada, por ejemplo, en la *Rima* XLI, «Aromas y lágrimas», cuando una

⁴⁵⁵ En la *Rima* XXIV, «El castillo», por ejemplo, envuelven «entre gasas los valles» y empiezan «a abrir esas estrellas / que alumbran la agonía de los cielos» (Jiménez, 2005a: 44).

⁴⁵⁶ Por ejemplo, en las *Rimas* XXX, «¡Silencio!» y XLI (Jiménez, 2005a: 56-57 y 67-70).

⁴⁵⁷ Véase, por ejemplo, la *Rima* LIV, «El invierno»: «¡Niños blondos, / que abandonaron sus cuerpos / para volar; hechos ángeles [...]!» (Jiménez, 2005a: 84).

niña alcanza el cielo después de morir y allí recibe un beso suyo (Jiménez, 2005a: 69). En LXX, «Solo», del mismo poemario, «la Virgen pobre y bonita, / con los labios entreabiertos / en una triste sonrisa», es partícipe de un «ínstasis» —casi un éxtasis místico— en el que el yo lírico se encuentra con la figura que la representa y a la que se venera en las fiestas del pueblo. «[H]ubo un momento / solemne, augusto, inefable», asevera el yo (Jiménez, 2005a: 99-100)⁴⁵⁸. Como ser enigmático, llama a la voz poética desde el cielo en XXVIII de *Jardines lejanos* (Jiménez, 2005a: 361). La Virgen guarda semejanza también con las «novias blancas», las muchachas con las que, supuestamente, el poeta estableció relación durante su adolescencia y juventud y que destacaban por su mocedad tanto espiritual como corpórea. De entre ellas, cabe hacer hincapié en las novicias con las que tuvo un trato cercano durante su estancia sanatorial y que retrató luego en sus poemas, especialmente en las *Arias tristes*⁴⁵⁹. Pese a que no nos basamos aquí en la vida personal del andaluz para la interpretación de su poesía, creemos relevante mencionar el papel que desempeñan estas mujeres en algunos textos en tanto que seres puros y sensuales al mismo tiempo, e inalcanzables por parte del yo poético. Algo semejante ocurre con algunas de las amantes del sujeto lírico y con la mayor parte de las niñas moribundas o muertas esbozadas en estos primeros escritos, siendo estas últimas imagen del alma casi sin cuerpo⁴⁶⁰ y vínculo, así, del mundo de lo vivo y lo muerto. Todas ellas son espejo de la frustración del sujeto lírico del primer Juan Ramón ante su imposibilidad de conciliar el alma —lo inmortal, divino y sublime— con la carne —lo finito, humano e impuro—. Compuestas por esta contradicción entre espíritu puro y cuerpo sensual, suponen un misterio para el yo poético más joven del de Moguer y, por ello, son dibujadas como entes inasibles por entero.

5.2.1.3 Cristo

La persecución de un objetivo pese a las adversidades y al sufrimiento es encarnada por la figura de Cristo, la cual hace aparición esporádica en la primera poesía del moguerense. Ejemplo de ello lo brinda la *Rima XXXV*, «Vidriera», en la cual, como indica su título,

⁴⁵⁸ En IV de *Pastorales* se pregunta el yo poético si ha hecho aparición la Virgen (Jiménez, 2005a: 893).

⁴⁵⁹ Prat brinda un estudio biográfico detallado sobre las amadas del poeta referidas en sus primeras poesías en *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*. Véase, sobre todo, el capítulo sobre «Las mujeres de *Arias tristes*» (1986: 197-205).

⁴⁶⁰ La *Rima LX*, titulada «Versos de niños», por ejemplo, explica cómo una virgen muerta reposa «las manos sobre el pecho / como las tienen las santas» (Jiménez, 2005a: 87).

aparece representado en estos cristales «eleva[ndo] su agonía / hacia el azul, soñando con almas virginales», preso de unas «heridas dolientes» por las que «fluyen hilos rojos de las divinas fuentes». La impresión que causa esta visión en el sujeto poético es tal que canta, incluso, que su sangre «yerra enamorada» como «viva luz», propiciando un «ambiente místico». Esta vez, sin embargo, le parece a la voz lírica que su proyección desea expandirse por toda la humanidad, «cual un vino eucarístico / que embriagar anhela todos los corazones» (Jiménez, 2005a: 61). Es importante notar la admiración que el moguereno siempre sintió por esta figura⁴⁶¹, a pesar del distanciamiento que tomó desde muy temprana edad de lo religioso. No obstante, la aparición de Dios en tanto que ser religioso —y no en tanto que «nombre conseguido de los nombres» logrado en la tercera época (véase el poema así titulado e incluido como número II en *Animal de fondo* dentro de Jiménez, 2005b: 1146-1147)— se da con poca recurrencia. En la mayoría de ocasiones lo hallamos en el tópico de «Dios está azul», que aparece por primera vez en la «Balada de la mañana de la cruz», primer poema de *Baladas de primavera* (escritas en 1907 y publicadas en 1910 [véase Palau de Nemes, 1957: 144; Blasco, 2005d: 661]) (Jiménez, 2005a: 681)⁴⁶², representando con el color azul el cielo, el cual se deja entrever desde lo visible. De esta manera, este tono pasa a simbolizar el mundo extraterrenal y su pureza, así como la tranquilidad que exhala el mismo cielo cuando se encuentra despejado de día.

Tras la etapa sensitiva, la aparición de estos seres religiosos que unen lo divino con lo humano y brindan protección a este último cesa —excepto, claro está, Dios en la última época del moguereno, aunque con un matiz propio—. A partir de la segunda etapa, gana interés el misterio dentro de uno mismo, lo cual provoca un alejamiento radical de lo extraordinario externo. La misma fortuna tendrán los seres mitológicos, que presentamos en lo que sigue, y, en parte, los fantasmas y las apariciones.

5.2.2 Seres mitológicos

Al igual que los seres religiosos, los mitológicos tienen cabida solamente en la primera época del moguereno. Bajo esta denominación englobamos aquellos entes pertenecientes a la mitología y que surgen entre algunos versos juanramonianos movidos por una clara

⁴⁶¹ «Cristo es para mí el mayor ejemplo de poesía en dios», afirma el andaluz en un aforismo (Jiménez, 1990: 744).

⁴⁶² En esta primera etapa, asimismo, Dios surge junto con el yo poético y su soledad en XLVIII de *La soledad sonora*, o abriendo «sus manos amarillas» «[e]ntre los huesos de los muertos» en el *Poema mágico y doliente* VIII, «Primavera amarilla» (Jiménez, 2005a: 799 y 1030).

influencia del Modernismo hispánico. Todo este conjunto de seres mitológicos encarna un pasado mítico e idílico imposible de recuperar que armoniza con los postulados románticos, simbolistas y modernistas hispánicos y cuya nostalgia tinte los escritos del joven Juan Ramón impidiéndole al yo poético sentirse dichoso en su presente. La inclusión de tales figuras, asimismo, se puede interpretar como respuesta al racionalismo y Realismo tan despreciado por los artistas seguidores de las expresiones mencionadas y de las que se nutre, sobre todo, el primer Jiménez. Desmarcándose de estas tendencias a partir de la segunda etapa, la poesía del de Moguer excluye entonces los seres mitológicos, como hemos anunciado ya en el apartado anterior.

5.2.2.1 *Los gnomos, los sátiros y Ofelia*

De la tradición nórdica y germánica toma el andaluz los gnomos y los elfos, que veremos luego. Los primeros moran en los interiores de la tierra, trabajan en minas y tienen cuidado de lo que en ellas se encuentra. Se caracterizan por su astucia, la cual, junto con su diminuta estatura, les permite realizar en ocasiones hurtos a los humanos ricos y ambiciosos. Aunque la etimología de la palabra no está clara, podría derivar del supuesto vocablo griego **γηνόμος*, que vendría a significar “habitante del interior de la tierra” (de *γη*, “tierra” y *νέμεσθαι*, “habitar”). En Juan Ramón, se dejan ver en el poema LXIII de *Jardines lejanos*. En unos «parques encantados» y descritos a la manera modernista, es decir, de forma un tanto recargada («bajo / la pomposa cobrería / de los árboles románticos»), hallándose «[t]odo muerto, todo en éxtasis», puede verse

[u]na trama de oros grises,
un ensueño de hilos blancos,
gnomos, sátiros, Ofelias,
voces vagas, ojos trágicos... (Jiménez, 2005a: 423-424)

El último poema citado incluye, además de gnomos, sátiros (*Σάτυρος* en griego antiguo), criaturas masculinas acompañantes de Pan, el dios de los pastores, y de Dioniso, el de la fertilidad y el vino. Se cree que su hábitat eran los bosques, y son conocidos por su desenfado y picardía. Por último, se enreda entre estos versos el personaje de Ofelia, proveniente de la obra de teatro *Hamlet* (1603 [véase 1997]) de Shakespeare. Su supuesta locura y muerte prematura la convirtieron en un símbolopreciado durante el Romanticismo y, por ende, también por nuestro lírico andaluz, especialmente en su

primera época. Un buen puñado de pintores, así como el poeta Rimbaud⁴⁶³, la representan cubierta de flores, con la cabellera suelta, vestida de blanco o colores y en un bosque, junto a un árbol o sus ramas o en un río, flotando sin vida o dormida.

5.2.2.2 *Los elfos y las ninfas*

Los elfos (probablemente de la raíz proto-indoeuropea **albh-*, “blanco”) son deidades menores de la fertilidad con poderes mágicos, y se tipifican por su aspecto joven y hermoso, fruto de su longevidad o inmortalidad. Supuestamente encuentran morada en lugares naturales, como bosques, fuentes o cuevas. Jiménez los describe en IV, XIV y XXXVI de *Pastorales*, libro con ambiente pastoril. En el primero de estos poemas, se dibuja un paisaje bucólico cubierto de una noche idílica y melancólica:

Está la luna de oro,
las estrellas están blancas,
y hay lágrimas en el valle
y tristezas en el agua.

Mas una presencia acecha. Duda el yo poético de su identidad, y se pregunta si se trata de «la Virgen», «el alma de algún cabrero», «Estrellita» (una de las «novias blancas»), «la Caperucita» o, quizás, unos elfos también idealizados que bailan «danzas / de amor, coronados de / tomillo y de mejorana». El ambiente de cuento es coronado, al final, por «un sapo / extático y mudo», el cual, según el sujeto lírico, «ama / tristemente, desde lejos, / a no s[abe el yo] qué estrella blanca...» (2005a: 893-894).

El poema *Pastoral XIV* inicia de la siguiente manera:

Bajo los castaños, a la
sombra de la luna de oro,
los elfos de barbas blancas
jugaban entre nosotros... (Jiménez, 2005a: 903)

⁴⁶³ Véase la primera parte de su poema «Ophélie» (1870), donde canta este francés: «Bajo el agua calmada y negra donde duermen las estrellas / La blanca Ofelia flota como un gran lis, / Flota muy lentamente, recostada en sus largos velos». En el original: «Sur l'onde calme et noir où dorment les étoiles / La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, / Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...» (Rimbaud, 1999: 56). La traducción del francés es nuestra.

Y con esta misma estrofa, aunque con «barbas rosas», termina. Se hallan estos seres en un paisaje natural, probablemente un bosque o un campo. Se los representa de manera idílica, como si fueran niños:

Se caían en la hierba,
riendo; [...]
y despertaban los nidos
con fantásticos asombros[.]

provocando una «algarabía de plata / [...] en el arroyo»; y «[t]ras las mariposas negras / corrían como unos locos», tratando de agarrar de «las flores / las luciérnagas...» (Jiménez, 2005a: 903-904).

A través de unos troncos que dan calor al yo poético, XXXVI evoca un campo. «El campo viene en vosotros / a mi hogar», canta la voz lírica dirigiéndose a ellos, «y un sentimiento / de cielo azul y verdes / entibia, dulce, mi invierno». Observándolos, recuerda el sujeto lírico lo que vivieron esos troncos: «La aurora os tocó de oro, / el rocío de luceros» esa misma mañana; «pájaros de colores / cantaron en vuestro espléndido / refugio». A estos momentos posibles se les unen otros con entes mitológicos; más concretamente, con elfos, cuyas manos los marcan con una «alegre huella», y las ninfas que, con sus muslos, «perfuman [los] incendios» de estos troncos (Jiménez, 2005a: 928). Resulta interesante notar cómo estos sucesos extraordinarios se entremezclan con los demás sin llamar la atención, formando una cadena de posibilidades de entre las cuales ninguna es puesta en duda por parte de la voz poética. No sorprende, pues, que el poema concluya con la certeza de que estos troncos poseen «sangre de tierra y cielo»; uniendo, así, lo visible y humano con lo invisible y divino.

Las ninfas que se dejan ver en el último poema mencionado tienen su origen en la mitología griega. Allí, son deidades menores femeninas madres de héroes (Chevalier, 1999: 752) y residentes también de espacios naturales vinculados a las aguas —como los manantiales, los arroyos y el mar—, a las zonas de vegetación frondosa —por ejemplo, las arboledas o los montes— o, según Chevalier, incluso espacios húmedos —las cavernas—, con lo cual pueden ganar «cierto aspecto temible» (1999: 752). No obstante, como bien indica la etimología de la palabra que las designa (del griego antiguo *νύμφη*, “novia o esposa joven”, “doncella en la edad de casarse” o “muñeca” [Cirlot, 2014: 331]), se trata, normalmente, de seres con apariencia moza y bella que simbolizan la naturaleza y la feminidad, por lo que están dotadas de un claro erotismo a juego con el que Juan

Ramón muestra en los versos de su primer tiempo. Son descritas —además del texto recién citado, donde comparten escena con los elfos— en el *Poema mágico y doliente* XXII, «Paisaje a lo Böcklin». El título nos indica cómo el lector debería representarse el ambiente de lo cantado: siguiendo el estilo de este pintor suizo simbolista del siglo XIX, cuyos rasgos principales son la vaguedad, las sombras y lo misterioso pincelados, principalmente, a través de espacios naturales y criaturas provenientes de los mitos. Para concebir tales características baste traer a colación algunos de sus cuadros, como «Kentaur und Nympe» («Centauro y ninfa», 1855) o la tercera versión de «Villa am Meer» («Villa junto al mar», 1871-1874), los cuales se dejan hermanar perfectamente con cuantiosos paisajes cantados por el yo poético juanramoniano más joven.

El escrito XXII de *Poemas mágicos y dolientes* esboza una selva «[v]asta [...] y verde» en verano atravesada por «la sombra morada de sus árboles» y un «agua fría» reidora que se cuele «por los riscos». La ambientación es descrita, una vez más, de manera ensalzada («[h]ay blandos prados», «nubes de cristal y armiño», un «ramaje lujurioso y lírico»), y en ella irrumpen, idílicamente también,

[...] las ninfas, pequeñas en la enorme
suntuosidad del hondo seto umbrío,
fund[iendo], livianamente, con el agua
su tembladora desnudez de idilio. (Jiménez, 2005a: 1039-1040)

En resumen, podemos concluir que todos estos seres mitológicos hacen referencia a un tiempo pasado e idílico recordado con nostalgia, siguiendo los parámetros románticos, simbolistas y modernistas hispánicos que los incluyen en su poesía. La rememoración de tal época se acentúa gracias a la pureza y la gracia de estas figuras, las cuales guardan semejanza con la de los niños y las vírgenes que surgen por igual en la primera poesía juanramoniana. Ya antes de la segunda etapa, y al igual que los religiosos (y, en cierta medida, los fantasmas y apariciones que veremos a continuación), estos entes ya no tienen ningún papel ni en el verso ni en la prosa, pues la representación del misterio como algo externo al yo pasa a ser explorada de un modo distinto y más bien interior.

5.2.3 Fantasmas y apariciones

Los primeros libros juanramonianos, no tan queridos por la crítica a causa de su intenso sentimentalismo heredado del Modernismo, son, además de los seres ya mencionados, la

morada de visiones que no deben pasar desapercibidas por su número y significación. Estas se encarnan en dos variantes: la de los fantasmas, que proyectan la imagen extraordinaria de una persona muerta; y la de las apariciones de hombres vivos, pero extraños y, muchas veces, amenazantes. De un mismo suelo brotan todas ellas claramente: del miedo a la muerte⁴⁶⁴. Sin embargo, el agudo emocionalismo denota en los versos primerizos del moguereno un temor todavía no meditado e inconmensurable, cercano al del niño ante algo superior y de lo que se aleja aun sabiendo que en algún momento lo va a alcanzar. Pero, al igual que «lo numinoso» y «lo ominoso» (*das Unheimliche*), lo que genera pavor acarrea deseo a la vez: el anhelo de conocer aquello que no se puede aprehender en vida. Pasemos, pues, a analizar estos dos tipos de seres.

5.2.3.1 *Fantasmas*

En los poemas más jóvenes de Juan Ramón, el recordatorio de la propia muerte suele tomar forma femenina, atrayendo a un sujeto lírico desorientado, solitario y espantado, mas, al mismo tiempo, ávido por descubrir las vagas figuras que se le acercan. Así se muestra en XLII de *Jardines lejanos* donde, quizás en estado febril, el yo poético ve pasar «algo» por una senda desde su ventana, aunque enseguida duda y lo niega. Luego observa «fantasmas / de cosas que nunca han sido... / que nunca serán...», hasta que se da cuenta de que es una mujer conocida la que le habla, «vestida de blanco» y moribunda, caminando «dulcemente, entre unas pobres / ilusiones deshojadas» (Jiménez, 2005a: 386-388). Todo el poema está tintado de puntos suspensivos y expresiones dubitativas como «no sé», los cuales contornean la confusión de la supuesta fiebre sentida por el yo lírico. Anclados como lectores en su punto de vista, vacilamos ante la aparición; si pensábamos al principio que se trataba de un fantasma, las últimas líneas nos sugieren luego que la mujer aún vive. De cariz similar es el poema LXXIII de *La soledad sonora*, cuyos hechos acontecen en «un jardín verde, blanco de margaritas» y «lleno de formas bellas, / como si todo en él fueran cosas benditas». Un brillo atrae y saca del encandilamiento al yo poético, que no sabe si lo que ve es fruto de un sueño, una ilusión o la fiebre. «Tal vez», parece susurrar, «fue un busto rosa... la cabellera negra... / el oro de una risa... una

⁴⁶⁴ Resulta de gran interés que Chevalier asimile la figura del fantasma (y también la del aparecido, pues no distingue entre ambas) con «una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira un miedo cuasi pánico» (1999: 110). Lo mismo consideran Alarcón Sierra y del Olmo Iturriarte en cuanto a los fantasmas que surgen en el primer Juan Ramón (2005: 751; 2009: 238).

mirada...». ¿Una mujer? Una vez más, la pregunta permanece abierta, especialmente a través de los puntos suspensivos que dan al texto un aire de suspiro (Jiménez, 2005a: 822).

La familiaridad del yo lírico con estas apariciones llega a ser tal que, en el poema anterior del mismo libro, el LXXII, se topa con una visión ya conocida, «el fantasma antiguo» de una «mujer vestida de un tornasol celeste» que se sienta junto a él en un jardín, pasada la lluvia. Ignoramos si se trata de la dama apelada en los textos de antes, pues la expresión del sujeto poético sigue siendo borrosa y suspensiva. Un cambio hay, empero, en estas líneas: la interacción entre el yo y la visión, cuyos «ojos grandes y anegados imploran / de [la] piedad» del primero. Quizás, como sugiere la nostalgia que reviste su figura (el «vago dejo» de su voz, «[l]as arañas de un baile antiguo [que] doran / las silenciosas plumas de un abanico viejo») (Jiménez, 2005a: 821), lo único a que aspira la mujer fantasma es ser recordada ella misma, es decir, sacar su identidad perdida del vasto olvido de la muerte. Su vejez, además, parece querer señalar el rápido paso del tiempo de la vida de todo hombre.

Otras veces, la presencia de estos seres se siente, mas no se ve. En XXXV de *Arias tristes*⁴⁶⁵, el sujeto lírico inquiere al jardinero por el ente que «anda por el camino / esta noche», pero el jardinero no lo puede ver. «No hay nadie por el camino», le responde, y luego establece un diálogo con el yo en el que cada uno cavila qué podría ser ese ser desconocido. El jardinero, por un lado, enumera posibilidades que son parte de este mundo. El yo lírico, por el otro, nombra elementos que anuncian la muerte. «Es el agua, que se aleja / por el campo solitario», dice el jardinero; el propio latido del corazón del sujeto poético, «los perros / que están ladrando a la luna». Pero la voz lírica cree que se trata de «un pájaro agorero», «[u]n mochuelo, una corneja, / dos ojos de campanario», «un arrastrar de hierros», «una voz hueca» (Jiménez, 2005a: 379). Algo parecido acaece en XXIV del mismo poemario, en la que el yo, espantado por el llanto de los perros a la luna que atribuye quizás a que «verán fantasmas / por el jardín», «piens[a] / en blancas apariciones / y en lejanos cementerios». Seguidamente confiesa que

[a]lgunas noches de luna,
mirando hacia atrás, h[a] abierto
un poco el balcón; y h[a] visto
que alguien se ha escondido.

⁴⁶⁵ Díaz-Plaja considera que el fantasma con rasgos femeninos que aparece en este poemario es reminiscencia impresionista (1958: 116).

Titiritando de miedo, pero «sin atrever[s]e a abrir» el balcón del todo, asevera haber avistado un «siniestro fantasma» que lo vela calladamente (Jiménez, 2005a: 210).

Son suficientes los ejemplos mencionados para extraer las siguientes conclusiones acerca de las apariciones de fantasmas en los primeros poemarios del moguerense: su hábitat es la noche, que engrandece bajo la luz de la luna los miedos del hombre; junto con los jardines y sus senderos, es decir, lo natural que nos recuerda nuestros orígenes y nuestros límites, a la vez que escapa a las explicaciones de la ciencia; y también la soledad, en este caso del yo lírico, encargada de poner a uno cara a cara consigo mismo y sus temores. Recordemos que los fantasmas, ya para los griegos antiguos, son imágenes de muertos solo percibidas mediante la fantasía —no creadas por ella— y no mediante los sentidos corpóreos, aunque así lo parezca. Son imágenes de otros como nosotros que, ahora, están en la muerte, a la que iremos los vivos en cualquier momento; son recuerdos de ellos y recordatorios de nuestra finitud. Cabe remarcar aquí que los fantasmas en tanto que visiones de muertos (y no vivos disfrazados de ellos, como la niña de «La fantasma», escrito XVIII de *Platero y yo*, que analizaremos más tarde [Jiménez, 2005c: 478-479]) aparecen solamente en el verso de Juan Ramón y, como hemos indicado, en su primera etapa. Así, el lirismo en el que se encuentran nos indica que debemos leer su surgimiento como metáfora de la muerte, dejando aparte la cuestión de la verosimilitud o incluso veracidad de las figuras presentadas. De ello deducimos que no es fantástico el efecto que generan, sino misterioso: no dudamos de la realidad en la que nos sostenemos; nos percatamos de los secretos que la rodean y que todavía no hemos podido desvelar. Aparte de esto, el hecho de que los fantasmas se hallen únicamente en los poemas de juventud de Jiménez da testimonio, una vez más, de sus influencias románticas, simbolistas y modernistas, y de la posterior evolución de la poesía juanramoniana hacia otras formas propias para explorar el miedo a la muerte y a ella misma.

5.2.3.2 *Apariciones*

Tanto si nos dejamos llevar por la curiosidad que nos despierta la muerte y nos acercamos a ella (por ejemplo, a través de los fantasmas, como hemos visto), como si intentamos evadirla por el espanto que nos provoca, el resultado siempre será el mismo: nuestra imposibilidad de escapar del morir. De eso dan cuenta por igual las apariciones que se entreveran en el universo juanramoniano. A diferencia de los fantasmas, que son

proyecciones de personas muertas, entendemos por apariciones aquellas figuras misteriosas de seres aparentemente vivos que, como indica su nombre, emergen ante el sujeto lírico o narrador causándole sorpresa e incluso espanto por su aspecto y/o sus acciones. Un ejemplo de ello lo encontramos en XLII de *Arias tristes*. Nuevamente solo y en el jardín, el yo poético se encuentra esta vez con «un hombre enlutado / que no deja de mirar[lo]», que «[l]e sonrío» y se le va aproximando, dejándole ver cómo «sus ojos quietos tienen / un brillo que atrae»⁴⁶⁶. Tanto su vestimenta como su mirada pueden ser interpretados como símbolos de la muerte ajena y propia (véase de Albornoz, 1972: 31; Lanz, 2017: 52): de respeto y velo hacia ella en la ropa y de muerto en el mirar, que imanta al de la voz lírica. Pero más grande que ese deseo resulta el terror imbuido por tal presencia, el cual lleva a huir sin éxito al yo lírico y a seguir observándolo desde la falsa seguridad; el señor vestido de negro incluso llega a su habitación «subido a un árbol / y sin dejar de mirar[lo]» (Jiménez, 2005a: 218). El papel crucial que tienen las miradas en este texto, así como el hecho de que la aparición sea un hombre, puede hacernos pensar en el motivo del doble. Los ojos vivos y pavorosos del sujeto poético parecen espejarse en los del enlutado, que se asemejan a los de un muerto, y la sonrisa casi macabra de este último se opone al silencio del primero, como si fueran reflejos opuestos el uno del otro. Interesante es también la falta de puntos suspensivos en un poema tan temprano, la cual disipa todas las dubitaciones planteadas antes. El temor, que sigue presente, resulta cortante a través del uso de las comas y los puntos, así como la inexistencia de exclamaciones y preguntas.

Otro varón extraño, si bien no necesariamente parecido al yo lírico, hace aparición en XXII de *Sevilla* y LXXXVIII de *Recuerdos*. Estamos ante un texto en prosa cuyo narrador relata su doble encuentro con «un hombrecillo enano, magro, carnavalesco, [...] envuelto en harapos sombríos» y, de nuevo, con un brillo en los ojos, mas, esta vez, acorde con su aspecto de mendigo, «de un guiño, de una burla, inolvidables»⁴⁶⁷. Los dos

⁴⁶⁶ Un hombre vestido de negro y parecido como un hermano al yo lírico se deja ver en el poema «La nuit de décembre» («La noche de diciembre», 1835) de Musset, a quien Juan Ramón dedicó lectura durante su primera época. El texto se desarrolla en forma de diálogo y termina con la revelación del enlutado como la soledad del yo poético, con el que irá siempre (Musset, 1984: 354-360). De Albornoz también nota la coincidencia entre los enlutados de Juan Ramón y de este poeta francés, así como de «las raras figuras pintadas por Odilon Redon, el simbolista pre-surrealista» y de Gustave Moreau, precursor del simbolismo (1981: 38-39).

⁴⁶⁷ Un anuncio de esta aparición se halla ya entre las «Páginas dolorosas», con fecha de 1903, donde afirma el sujeto: «Yo tengo siempre miedo a algo extraño, a una posible aparición macabra, a un no sé qué siniestro e invisible que me acompaña a todas partes. Y algunas de estas largas noches de insomnios y desesperanzas, me da horror estar solo, ¡y estoy solo siempre, y nunca tengo quien, con unos labios fragantes y cálidos, ahuyente de mí las visiones trágicas! Mi miedo es intenso y febril y la aparición casi cierta. Dos veces he

episodios se caracterizan por su final fantástico: el hombre desaparece sin ningún tipo de explicación al respecto. La primera vez que se topa con él, cuando el narrador se le acerca para ofrecerle limosna este simplemente se esfuma, dejando en el que cuenta la historia «un frío extraño, algo así como una entrada de calentura, una inquietud moral absurda y violenta». Al cabo de unos años, el hombre se le reaparece, esta vez trabajando de portero en un hotel de Madrid. Al abrirle la puerta estando el narrador aún en el coche, este último vuelve a atinar la estela de «los ojillos fijos y burlones» del hombre, que emanan «el mismo frío de la otra vez». Pero al bajar del vehículo ya no queda ni rastro de él. Esta vez, sin embargo, hay un testigo, el cochero, que demuestra que la aparición solo ha sido vista por el narrador, pues sostiene que nadie ha abierto la puerta cuando es preguntado. De vuelta a casa, la palidez del narrador ante lo ocurrido sobrecoge a sus cohabitantes. Y es que él, además, está convencido de que habrá un tercer encuentro, de «que es inevitable». Pues «[e]l frío, la inquietud aquella, aquella misma, están en [él] y de vez en cuando perturban el espíritu sereno» (Jiménez, 2005d: 306-307 y 1059).

Un escrito parecido al que acabamos de citar lo encontramos en CXVIII, «Alta noche», dentro del *Diario de un poeta recién casado*. Deambulando por las calles nocturnas de Nueva York, el sujeto poético percibe un eco que «ha venido en [su] oído inconciente». «Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar». Cuando el yo revisa su entorno, sin embargo, no encuentra nada. De repente, «no s[abe] si cerca o lejos», pasa por su lado algo o alguien; «un punto, un niño, un enano... ¿qué? Y avanza». Es tan extraño que le parece al sujeto poético que «[c]asi no pasa junto a [él]». Al clavarle los ojos se topa con una mirada «brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él». Entonces, se da cuenta de que se trata de «un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate», que lo «saluda ceremonioso y sonriente, y sigue» calle arriba. Al final del texto, a pesar de reanudar su propio camino tras haber desentrañado este misterio, el sujeto lírico no puede evitar sentir «un breve escalofrío» (Jiménez, 2005b: 134).

Tanto los fantasmas blancos como las apariciones vestidas de negro encarnan formas de la muerte: de muertos, de vivos que los velan y de moribundos. Todas ellas se cuelean en lo visible desde lo invisible; unos volviendo al plano de los vivos, otros yendo al de los muertos. Su presencia junta, por un breve momento, ambos mundos, mostrando así la fina línea que los delimita y que se nos aparece, a los que estamos en lo vivo, como

visto, en mi vida, a altas horas de la noche, un hombrecillo extraño, cuya mirada fija y siniestra me ha helado el alma» (Jiménez, 2005c: 34).

misterio. Pues nunca lo podremos escudriñar más que un poco, ver un tenue rayo de su luz; hasta que crucemos el umbral a la muerte.

5.2.4 Seres extraños

Moradores también de la obra juanramoniana, especialmente de su prosa, son un conjunto de personajes o voces⁴⁶⁸ que captan la atención por su apariencia estrambótica y/o su comportamiento raro, muchas veces escurridizo. Su aspecto y forma de actuar mientras están en contacto (a veces meramente visual) con el sujeto lírico o narrador es lo que más destaca de ellos. Esto nos lleva a distinguirlos de las apariciones, que sorprenden al yo, principalmente, por su manera inesperada de irrumpir o esfumarse ante su mirada. Claro está, empero, que algunas voces o personajes que hallamos en Juan Ramón pueden encajar en ambas categorías. El carácter peculiar de los seres que estudiamos aquí se presenta a través del punto de vista subjetivo del yo poético o narrador, el cual está normalmente marcado por la compasión. Y es que tales personalidades, por una razón u otra, se quedan al margen de la sociedad⁴⁶⁹, y los textos que los describen los ponen delante de nuestros ojos, los rescatan del olvido de las miradas que nunca o casi nunca se fijan en ellos. Las palabras que los dibujan no imbuyen desprecio o mofa, sino que inducen a afligirse por ellos. Así lo refleja, sobre todo, el título de *Ala compasiva*, libro que incluye un conjunto de textos repletos de personajes de esta índole. No extraña, pues, que Jiménez pensara en nombrarlo *Libro compasivo*, *Hombre compasivo* o *Mano amiga*, siendo todas estas propuestas símbolo de recogimiento comprensivo (González, 2005b: 732). Dividimos tales figuras extrañas en cinco grupos: los locos, los enfermos, los incomprensibles, los «desconocidos conocidos» (concepto que adoptamos de un cuento así llamado, pero en singular, de *Ala compasiva*⁴⁷⁰) y los forasteros.

⁴⁶⁸ Siguiendo nuestra propuesta teórica expuesta en el primer capítulo, nos referimos a estos entes como «personajes» cuando aparecen en el marco de la narratividad. En cambio, cuando lo hacen en el de la lírica, los consideramos «voces».

⁴⁶⁹ Podríamos emparejar nuestro concepto de seres extraños con el de «estrafalarios» de Frenzel, los cuales «revelan un comportamiento que se aparta de lo normal», «siguen determinadas inclinaciones, no generalizadas» y poseen «un aspecto de desamparo entre patético y ridículo» (1980: 138-139).

⁴⁷⁰ Nos referimos, concretamente, al texto VIII de este libro, titulado «El desconocido conocido», donde describe el narrador a «[u]n hombre que [l]e parece que h[a] visto antes, y que antes siempre habría visto antes, que siempre h[a] visto antes» (Jiménez, 2005d: 750).

5.2.4.1 *Los locos*

Aunque no tan recurrente entre sus páginas, la locura, la cual arrastra a quien la padece a los márgenes de la sociedad (véase Chevalier, 1999: 654; Cirlot, 2014: 287), se entromete en la primera producción juanramoniana. Esta, o quizás la demencia por su relación con el deterioro senil, es planteada igualmente en las mismas *Hojas doloridas* y *Recuerdos*, en el relato (IV en el primer libro y CVII en el segundo) que lleva por título «La corneja» y que ya hemos mencionado en varias ocasiones. En él, una mujer residente de un sanatorio a quien gusta imitar el «canto extraño y monótono» de la corneja se escapa. La hallan de madrugada en el bosque, con «la cara amarilla y el cabello cano erizado, y los ojos fijos y muy abiertos», causando horror a quien la mira y queriendo ella iniciar su canto. Más tarde se anuncia su muerte. Lo más sobrecogedor del texto es la comparación que se hace entre la anciana y la corneja por su cantar nocturno que evoca la soledad y la muerte, pero también por el aprisionamiento en el que se hallan las dos: la mujer por vivir en el sanatorio y la corneja en tanto que pájaro que podría formar parte de la colección del doctor. De hecho, este último empareja ambos seres diciendo que es «el ejemplar más raro de [su] colección». La locura y el desamparo de la vieja contrastan con la actitud casi macabra del hombre, quien comunica lo citado y el fallecimiento de la mujer con una sonrisa (Jiménez, 2005c: 22-27; 2005d: 1065-1070).

En el relato V, «Los locos», también dentro de *Hojas doloridas*, estos protagonizan una serie de «idilio[s] doloroso[s]». En el primero de ellos, «un antiguo ministro español que murió en el sanatorio de Castel d'Andorte después de una prisión de treinta años» es el autor de un conjunto de pinturas que retratan

[t]odos los sueños de nuestras noches de fiebre; esas mismas apariciones de jardines y palacios que a veces pasan ante nuestros ojos turbios en la vigilia como un recuerdo lejano y fantástico; quimeras de oriente, paisajes de magia, tierras de oro, y de diamantes, toda la visión exótica que a veces se inicia y se pierde en la bruma de nuestro cerebro[.]

Los paisajes a los que dan color estas acuarelas destacan por su extravagancia: unos «jardines rojos y azules» contienen «una fauna rara, elefantes amarillos y verdes volando bajo un cielo negro»; y por «un valle constelado materialmente de flores [...] pasa una doble mujer desnuda». Es «doble» porque «se diría que la figura tiembla», que «tiene a la manera de una aureola, otra indicación del mismo cuerpo» y, así, las partes corporales repetidas: «[T]iene cuatro pechos, cuatro ojos, dos bocas, cuatro orejas, cuatro brazos». Además, «le salen resplandores del cerebro y del corazón». El exministro, «[e]ste loco

artista», es autor, al mismo tiempo, de un poemario cuyos versos están escritos cada uno en una hoja aparte y son contenedores de «conceptos ininteligibles». También le parece artista al narrador «una mujer enlutada, de cabellos de plata lisos y apretados», la cual padecía enormemente porque «creía que todo lo que iba bajo el cielo del jardín — estrellas, mariposas, vilanos— le atravesaba el corazón», perforándose. La extrema sensibilidad de los locos llama la atención del yo narrador quien, tal vez, siente empatía con ellos porque él también es un ser especialmente emocional. Otro ejemplo de ello lo vemos en «una pobre muchacha de veintidós años [...] muy rubia y muy blanca» que se enternece cuando «una niña pobre, sucia y morena, que llevaba en el brazo derecho un niño recién nacido», se para en la puerta del jardín. Entonces, la joven da a la niña «un beso sonoro, un beso henchido de corazón, sonoro, tierno y con lágrimas», a lo cual responde la pequeña con una mirada de «manso agradecimiento» (Jiménez, 2005c: 27-29).

Como refugiándolos del desprecio que se les suele guardar, el narrador alaba a los locos por su maña artística y laboral, otorgándoles más amabilidad y sentimiento que a los cuerdos —lo cual podríamos relacionar con la antigua creencia de que los dementes poseían poderes extraordinarios (véase Cirlot, 2014: 85)—. Afirma el sujeto narrador del texto juanramoniano que hemos citado antes:

Observando las costumbres de estos desterrados de la vida se nota en ellos una tendencia a los sentimientos que más ennoblecen y que más purifican; y es raro encontrar locos groseros. Ordinariamente son más amables, son o quieren ser, distinguidos; tienen maneras elegantes, manías aristocráticas, gestos llenos de elegancia y de altivez; y hay una ráfaga de ensueño puro y doliente en sus éxtasis, en sus amores sentimentales, en sus romanticismos. A más de esto son nobles trabajadores: yo he visto admirables labores de locos, en grandes hojas de árboles, en madera, en barro; y las artes, sobre todo la pintura, son refugios de sus cerebros descompuestos.

Sin embargo, es consciente quien relata de que «los hemos arrojado de la vida a un rincón lejano», probablemente porque sus rostros y su presencia, «carne y quizás espíritu», nos provoca miedo y, por ende, rechazo, además de que su comportamiento se sale de lo establecido por la sociedad. Debido a la marginación que sufren los dementes, junto con los estragos que les causa la misma enfermedad, concluye el narrador de este texto que «[l]a locura es la sombra más triste de la vida» (Jiménez, 2005c: 27-29).

5.2.4.2 *Los enfermos*

Un papel en cierta manera parecido al de los locos lo desempeñan los enfermos que hacen aparición en los primeros versos y la prosa de Juan Ramón. Nos referimos a aquellos personajes que padecen males no mentales, como los dementes, sino físicos. Al igual que los locos, los enfermos suelen provocar dos reacciones opuestas en las figuras que los rodean: o bien rechazo o bien compasión. El primer caso queda retratado en XXXII de *Ala compasiva*, texto titulado «La vieja», cuya protagonista anciana, aunque estaba «ya convaleciente y empezaba a hacer pinitos», se encuentra en la mayor soledad rodeada de gente: «Nadie en su casa la quería de veras». Es cierto que la cuidaban, pero era «[s]ólo un formulismo de cariño y atención», porque, «[e]n realidad, deseaban que se muriera de una vez para heredarla y libertarse» (Jiménez, 2005d: 764). Quedémonos con el postrer punto: su familia quería dejar de “cargar” con ella, ya que, con los cuidados que precisaba, la vida de la anciana se había vuelto un apéndice de la de los demás, impidiéndoles hacer su camino con independencia. Nadie más que el narrador muestra un ápice de lástima por ella. «La pobre», relata él, no se hacía a la idea de ser marginada por sus supuestos seres queridos, y, «como una niña mimosa, [...] en su inconciencia, a la distracción jeneral llamaba la atención de todos con voz finjida». Entonces, «cuando conseguía que la miraran», se daba —o, tal vez, se imaginaba tener— aires de misterio, «creyendo que su vida interesaba como la de un niño que empezaba a andar». Sin embargo, sus intentos eran fallidos, ya que, al fin y al cabo, terminaba «yendo, por el impulso de todos, al cementerio» (Jiménez, 2005d: 764), es decir, a la muerte. Es probable que el desdén de los demás personajes hacia «[l]a vieja» se deba, en gran parte, a su ancianidad, la cual, sin duda alguna, nos recuerda el fallecer que nos espera a todos. Pues los ancianos se encuentran en una cercanía indiscutible del final de la vida; de hecho, en muchos casos, algunas de las facultades de las personas de tercera edad ya han empezado a fallar o incluso han muerto del todo, castigadas por los años. Al contrario que los infantes, los cuales suelen despertar la curiosidad por su vitalidad, el desgaste del cuerpo y la mente ancianos no genera especial agrado en los que son más jóvenes que ellos, ya que son un aviso de lo que les aguarda.

De todos modos, las figuras que más a menudo se ven afectadas por dolencias en las páginas del moguereno no son las mayores, sino las más jóvenes; esto es, los niños. Sus ganas de vivir contrastan con la muerte que los acecha, como ocurre en XLVI de *Platero y yo*, «La tísica». Ella «[e]staba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual nardo ajado», se describe en este texto. El médico le recomendó ir al campo, pero la

chica decía ser incapaz de hacerlo: «—Cuando yego ar puente —[l]e dijo [al yo lírico]—, [...] m’ahogo...». Luego «[l]a voz pueril, delgada y rota, se le caía, cansada», como a quien está en la recta final del vivir. Justo este hecho causa compasión en el sujeto narrador, de la cual, a su vez, puede contagiarse el lector siguiendo sus palabras. Cabe remarcar, además, la clara idealización que envuelve a esta muchacha enferma, al igual que a los niños y las vírgenes desvalidos, moribundos o ya muertos que surgen en el verso y la prosa del primer Jiménez. Pues «[l]a niña, con su hábito cándido de la Virgen de Montemayor, [...] transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur» (Jiménez, 2005c: 498-499).

Los enfermos que aparecen en los textos del de Moguer son idealizados por su aspecto externo⁴⁷¹, como acabamos de ver, pero también por su sufrimiento interno. Físicamente, tienden a destacar por la palidez de su tez —sobre todo la de su rostro—, de una forma similar a los fantasmas y las apariciones que hemos mencionado y que encuentra inspiración en el arte romántico, pues su ensalzamiento es fruto de la idolatría que envolvió a los tuberculosos especialmente en el siglo XIX. Por un lado, se creía que esta enfermedad, muy extendida en todos los sectores de la sociedad, realizaba la belleza de uno, sobre todo la femenina, por el aspecto de pureza y fragilidad con que recubría los cuerpos de los afectados. Resulta interesante y hasta un tanto aterradora la descripción que se puede hallar en un tratado sobre esta enfermedad y la apoplejía en Inglaterra de mediados de siglo y que citamos en su integridad:

Se pueden observar algunas de las muestras más interesantes de belleza femenina en la fase primeriza de la tuberculosis. Esta enfermedad tiende a dar un carácter etéreo a la forma humana. La piel se ve transparente, sin manchas y colorada (normalmente con un color fatal, formando un contraste bello, pero melancólico); los ojos, radiantes y dulces a la vez; la mente está activa y poderosa; y el pelo, suelto y brillante: todas estas son indicaciones peculiares de esta enfermedad.

Es como si la muerte vistiera a su víctima para la tumba con todos los atributos del encanto físico. (East, 1842: 30-31)⁴⁷²

⁴⁷¹ Tal vez se pueda asociar esto al hecho de que, en la Antigüedad, se creía que los «anormales» —como llama Cirlot a los seres cuyo aspecto físico no concuerda con el habitual (normalmente por poseer más o menos extremidades)— estaban dotados de poderes fuera de lo común, al igual que los locos (2014: 85).

⁴⁷² En el original: «Some of the most interesting specimens of personal female beauty may be seen in this early stage of consumption. This disease frequently seems to throw an ethereal character over the human form. The transparent skin, without a blemish, with the blush—too often the fatal blush, forming a beautiful though melancholy contrast—the eyes brilliant yet mild, the mind active and powerful, the flowing and glossy hair, all form peculiar indications of this disease. Death seems to array his victim for the tomb with all the attributes of physical loveliness». La traducción del inglés es nuestra.

Incluso, como a modo de conclusión, el autor no duda en adjetivar a esta belleza de «casi sobrenatural» («almost supernatural») (East, 1842: 31). Por otro lado, el padecimiento del tuberculoso y su aspecto melancólico lo hacían, como menciona Sontag, «interesante». «Estar triste era señal de refinamiento, de sensibilidad». El suyo era «un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte» (1996: 37-38).

Encontramos unos rasgos parecidos a los de los tuberculosos en «El zaratán», escrito XV de *Josefito Figuraciones* (obra redactada entre 1908 y 1933, publicada de manera fragmentada en 1932, 1933, 1936 y 1950 y anunciada en 1929, 1931 y 1933 [González Ródenas y Young, 2005b: 669, 670 y 675]), donde se describe a la mujer que padecía este cáncer con «[e]l pecho blanco, blanco de leche», las mejillas, la mano y la muñeca «blancos mates de leche» por oposición a «sus ojos negros» con los que, cree el yo narrador, se miraría la piel clara (Jiménez, 2005c: 704). Esta idealización reside en el hecho de que los enfermos, estando más cerca de la muerte que los sanos, se hallan, siguiendo los preceptos del primer Juan Ramón, a un paso menos de la pureza eterna donde, supuestamente, solo reina el alma y el cuerpo no existe —a un paso menos «de la otra vida de misterios», para decirlo con palabras de VI, «Páginas dolorosas» de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 30)—. De estos seres carentes de salud, además, resalta su infelicidad, como el niño indispuesto que esboza «su sonrisa triste» en un fragmento del mismo texto citado antes (Jiménez, 2005c: 36). El padecimiento que impide a estas figuras gozar de la vida, conscientes tal vez de su muerte inminente, es compartido por el yo poético, quien se encuentra en un estado similar; “enfermo”, sin saber él exactamente de qué, triste y melancólico por su sensibilidad y la impasibilidad de los demás ante esta y la dureza de estar en el mundo. Así, los enfermos son, para y como el sujeto lírico, entes especiales que no encajan con su entorno. Y es que, junto con el poeta, estos seres afectados por molestias corpóreas sufren y, como se sostiene en «La cojita», escrito VI de *Entes y sombras de mi infancia*, «[e]l dolor es pequeño, fino, como aguja, pero grande como el mundo» (Jiménez, 2005c: 791). Pese a no poderse ver, desde lo invisible, en el plano del alma, la enfermedad les obstaculiza la felicidad en vida, y los lleva a pasos agigantados hacia el morir.

5.2.4.3 *Los incomprensibles*

Como deja entrever su nombre, los incomprensibles se tipifican por las acciones que realizan y que escapan al entendimiento del que los describe y, en consecuencia, del que

los lee. Encontramos un primer ejemplo en el poema XVIII de *Pastorales*, en el que Galán, un pastor, canta cómo un hombre se acerca a su jardín o, más bien, se aleja de él dos noches con «un mirar amenazante». Galán le ofrece pan, pero ninguna de las veces acepta ni habla el señor, ni siquiera para dar las gracias. La oscuridad, quizás maldad que envuelve esta figura, es palpable sobre todo en la imagen que se ofrece de la segunda noche, justamente la anterior a la del presente del texto, dibujada por los ladridos de un perro, el canto de una corneja y la ausencia de ángeles. Se desconoce en todo momento la identidad del visitante, el cual parece no querer hacerle ningún bien al pastor, y su caracterización resulta tan vaga que las interpretaciones que podamos darle carecen de solidez. ¿Será la muerte, siempre en el fondo de los poemas de Juan Ramón, como la sombra que lanza sobre el jardín la figura del hombre? A pesar de los versos dudosos y coronados por unos puntos suspensivos que supuestamente pronuncia Galán, de una cosa está seguro el yo lírico: de que, ahora que es de noche y tras los dos últimos episodios, «hoy no pasará ya nadie» (Jiménez, 2005a: 907).

En la prosa, hallamos también algunos textos en los que el narrador entabla conversación con alguien que parece fuera de lugar, como si estuviera esperando algo o a alguien. El primer caso es el de «Paisaje de ventana», número XV de *Cerro del viento*, retrato de un hombre «en el campo, en la llovizna, solo, las manos en los bolsillos», el cual el sujeto narrador, entendemos por el título, ve por la ventana. Cuando este último entra de nuevo en la habitación, se lo encuentra «allí de pie, pálido, como esperando». El narrador le pregunta si desea algo o ver a alguien al inicio y al final del diálogo, a lo que el señor responde que no busca a nadie y, de un modo más bien nervioso, cambia de tema: habla del mal tiempo y pide un cigarro y una cerilla. Ante la comunicación casi absurda y fallida entre ambos, el extraño se va, y más tarde es visto de nuevo por el primero «quieto en un campo verde, solo en el viento y en el agua, las manos en los bolsillos, como esperando...» (Jiménez, 2005c: 1127-1128). De nuevo, la duda sobre la identidad y los propósitos del hombre no queda disipada. Algo parecido ocurre en XXII de *Edad de Oro* (quizás redactado entre 1913 y 1920, aunque algunos textos fueron publicados en 1920, 1932, 1933, 1948, 1994 y 1999 [Gullón y Van Ree, 2005: 801-802]). El que lo protagoniza es «pequeñísimo, casi invisible» según el narrador, y destaca entre el frío y el vacío de una plaza grande de noche. Nada quiere cuando el narrador le inquiere, ni sabe este qué está mirando. Pese a su firmeza, como imitando a un adulto, parece inspirar en el que narra una preocupación por él, aunque el último no interviene más. El niño, entonces, se queda «en la plaza grande y sola, desdeñando toda protección» (Jiménez,

2005d: 835-836). Un encuentro particular entre el narrador y otro personaje extraño ocurre en «El regante del Generalife», perteneciente a *Olvidos de Granada* como texto VIII, en el cual el yo conoce a un señor enigmático al lado de la fuente de los jardines granadinos de Generalife una noche. El protagonista, inmerso primero en «[su] oír el agua», se da cuenta de la presencia del hombre quien, tras intercambiar breves preguntas y respuestas, le comenta que lleva treinta años oyéndola. «“Figúrese las cosas que *ella* me habrá dicho”»⁴⁷³, expresa misteriosamente. El texto termina con igual tono, relatando que el caballero «se deslizó noche abajo, y se perdió en lo oscuro y en el agua» (Jiménez, 2005d: 376-377).

Notamos en estos textos un genuino interés por conocer al personaje extraño, por descubrir su identidad y aproximarse a él acercándolo al mundo del que se aleja, conscientemente o no. Así, en «El ladrón de agua», número IV de *Un león andaluz* y XXVI de *Olvidos de Granada*, el narrador se pregunta por la identidad del que ha robado; si es «el cónsul inglés, la jitana pringosa “bailaora”, el pintor local» (Jiménez, 2005c: 1067-1068; 2005d: 371). Es el caso, también, de «El ente de un perfil», escrito XLIV de *Ala compasiva*. «Este ser gris de perfil, vestido, cojido con pinzas» camina «frágil, leve, tambaleante» por las calles de París, pero «simula[ndo] un ir de sueño». Le intriga saber al narrador su nombre y lo que busca, e incluso lo compara con los poetas Samain y Jules Renard. «¿Se ha perdido él mismo y a sí mismo? ¿Ha perdido su entidad, su existencia, su pasado, su porvenir, su presente?». Su poco peso, otorgado por el yo narrativo al hecho de que solo posee un lado, atrapa completamente al que cuenta la historia, que lo sigue hasta cansarse. Ya en otros pensamientos y sentado en un banco, de repente «v[e] que el entecillo de perfil [lo] mira con el ojo del otro lado, que antes no le había visto» (Jiménez, 2005d: 774-775). Resulta interesante, cabe añadir, la semejanza que guarda este lado oculto de uno con el motivo del «otro», que estudiaremos luego.

Otros relatos breves, parecidos con los recién observados debido a la curiosidad que muestran sobre la identidad de un personaje raro, destacan por la confusión de sentimientos que despiertan en su narrador, los cuales van desde el desprecio a la compasión. «El estrañista», texto XXXVI de *Ala compasiva*, por ejemplo, vestido de la misma manera tanto en frío como en calor, sorprende por sacar «su libraje de heráldica de entre el gabán y la carne» en cualquier momento, por su forma de hablar «en un castellano inconexo, judío», diciendo «unas cosas ininteligibles». «Parec[e] un ser de otros

⁴⁷³ La cursiva es del original.

siglos» al que los demás apenas entienden, aunque use palabras tan próximas a las suyas. Nadie se percata de cómo aparece y desaparece de los sitios; es «casi verdad, casi mentira». Su presencia resulta tan anómala que causa tanto pena como indignación e indiferencia. Y, sin embargo, el deseo de conocer a ese hombre que no encaja con los de su tiempo y entorno, de desvelar «el secreto de su soledad lejana», lleva al narrador a espiarlo con prismáticos, a observarlo como si fuera una especie animal rara desde su casa cuando va por la calle, hasta que los ojos de ambos topan a través de los cristales del aparato. Son los del hombre extraño reflejo de su peculiar personalidad, poseedores de una «escapada fijeza sonriente e incomprensible» (Jiménez, 2005d: 767-768). La misma línea sigue «El relojero portugués», escrito XXVI de *Entes y sombras de mi infancia*, un «andrajo humano, afeminado, viejo, relojero y pompista fúnebre» como salido de un desastre o una cueva, amigo de las fiestas en las que siempre baila de una manera particular, «cantando de lado seriamente». Al final del texto, el narrador cuenta cómo se topa con él una noche «en la cárcel, echado en un rincón, como un animal díscolo», y que «[l]e recuerda hoy toda la poesía portuguesa» (Jiménez, 2005c: 776).

A veces, estas figuras solo son visibles en determinados momentos, como las «Jentes raras de verano», primer texto de *Ala compasiva*. «Salen de sótanos y guardillas, en la noche de verano, como las cucarachas y las ratas en una casa vacía». No traen más que lo negativo: «Todas las falsedades, todas las tristezas, todas las monstruosidades, todas las enfermedades». Siguen «modas inverosímiles», despojados ya de sus trabajos de «empleados de oficinas absurdas». Salen a la calle «sin la vergüenza de la jente plena» y allí se quedan hasta tarde, «con la soledad sin miedo a nada», a pesar de «que ellos son todo el miedo», dándose cuenta o no de ello. Terminado el verano y de vuelta, seguramente, al escondrijo de su labor, no se dejan ver más que en contadas ocasiones; como en el sueño o la muerte, ya igualados todos en todos los ámbitos, incluso en vergüenza y soledad (Jiménez, 2005d: 747). Son un claro reflejo de la huida, consciente o inconsciente, ante el morir escurriéndose entre la cotidianidad, y del brusco encuentro cara a cara con la finitud en la soledad que impone la falta de obligaciones.

En otras ocasiones y, de forma parecida a la figura del doble, como veremos, algunos personajes se muestran tan inseguros de su personalidad que imitan la de otro. Lo encontramos en el *Cuento largo* XLIX «La nueva», que estudiaremos en el apartado 2.9 sobre el *Doppelgänger*, y también en «El Quemado», texto XXVIII de *Entes y*

*sombras de mi infancia*⁴⁷⁴. Este hombre, Manolito Quemado, es recordado por el yo narrativo: al principio, lo presenta sin saber muy bien de él, preguntándose el motivo de su mutuo rehuirse; luego, lo describe por su aspecto y acciones copiadas del narrador, puesto que lleva la barba como él, escribe y lee sus libros. Una carta de la prima del que cuenta la historia le detalla la muerte del Quemado, quien, habiendo leído *Platero y yo*, «se echó al pozo de Fuentepiña en busca de Platero, que [el narrador] decía que estaba en las estrellas» (Jiménez, 2005c: 778). Todo el texto rezuma un sentimiento de culpa por parte del yo narrativo y una búsqueda de respuestas ante tal suceso que no es satisfecha. Por contraposición, otros personajes rebosan un carácter y entereza tales que quien los describe parece admirarlos. Un ejemplo de ello lo brinda el texto XXXV del *Diario de un poeta recién casado* y XLVIII de *Viajes y sueños*, el cual cuenta, como hemos observado, de una ciega que toca tristemente «su organillo dulzón» en la enormidad de una ciudad estadounidense. La impresión que provoca es tanta que parece «defenderse con la música sentimental de la enorme amenaza ciega» mientras está tranquila en «su pobre paraíso, solitario». Entonces, «un momento reina la poesía» (Jiménez, 2005b: 247-248; 2005d: 632).

5.2.4.4 Los «desconocidos conocidos»

Una figura hay, empero, difícil de categorizar e inquietante en especial por su capacidad de camuflaje entre lo ordinario. Hablamos de los «desconocidos conocidos», nombre que cogemos del cuento VIII así llamado, pero en singular, de *Ala compasiva* (Jiménez, 2005d: 750). Allí se personifica este ente en un hombre de comportamiento dulce y amable que, sin embargo, despierta desconfianza en el narrador. Es «[u]no de esos hombres de quienes casi se entrevé lo desconocido, oscuro y solitario, en donde vive»; «[u]n hombre que [l]e parece que h[a] visto antes, y que antes siempre habría visto antes, que siempre h[a] visto antes» y al que trata severamente sin saber por qué (Jiménez, 2005d: 750). Estos seres son también los que quedan pintados de negro en su trabajo («carboneros, cavadores, ladrilleros») en «Amaneceres» de *Recuerdos*, anónimos entre ellos y para los que los ven de lejos, a quienes «[les] parecen malos» aunque los malos sean estos y los primeros sean buenos (Jiménez, 2005d: 1056).

⁴⁷⁴ Dividido en dos partes, se incluye este escrito en XII, «El Quemado», y XIII, «Los burros del Quemado», dentro de la segunda parte del apéndice, dedicada a capítulos, de *Platero y yo* (Jiménez, 2005c: 587-588).

El ser y el parecer se confunden, y el estar entre los otros puede llegar a levantar dudas acerca de la propia identidad. Así le sucede a la voz narrativa de «Estrañeza», poema en prosa sin clasificar CVII y LXXI en *Viajes y sueños*, la cual está en un teatro «conocido desconocido» donde «[t]odos parecen todos, pero en realidad nadie es nadie». Tal es el desconcierto del protagonista que se pregunta por sí mismo en la calle y, ya en su hogar, piensa: «[A]unque parece la casa, no parece la casa» (Jiménez, 2005c: 378-379; 2005d: 642). Y es que la rareza nos rodea, se halla en lo común sin que normalmente nos demos cuenta, y al hacerlo, puede llegar a hacernos sentir extraños a nosotros mismos. De esta forma lo muestra «Las palabras», poema en prosa sin clasificar CXIV y XXXII en *Cuentos largos*. En él, una mujer ya mayor da un cambio sorprendente y se vuelve «estrañamente bella y distinta». Sin embargo, cuando se acerca «a lo nuestro», a lo común, se va adaptando hasta que, un día, este «nosotros» entre los que se halla el narrador se da cuenta de que «e[s] lo mismo que nosotros» (Jiménez, 2005c: 382; 2005d: 902-903). Un gran parecido con este texto lo tiene el poema IX de *Poesía*, en el que se describe a alguien que «[h]ablaba de otro modo que nosotros todos, / de otras cosas de aquí, mas nunca dichas / antes que las dijera», quien, «siempre, / comenzaba de un modo no previsto, / ¡tan distante de todo lo soñado!». Esto provoca en el yo lírico un sentimiento de cercanía y lejanía al mismo tiempo entre él y el cuerpo y el alma del ser descrito (Jiménez, 2005b: 586-587).

5.2.4.5 Los forasteros

Algunos forasteros hacen aparición en la prosa juanramoniana⁴⁷⁵. Traen ellos el misterio porque resultan incomprensibles e incomprensidos por parte de quien los rodea —o tal vez, como sugiere la simbología detallada por Chevalier y Cirlot, sean percibidos como rivales por su intención de sustituirlos (Chevalier, 1999: 492; Cirlot, 2014: 208)—. No encajan en su entorno, principalmente debido a que no dominan o, a veces, ni siquiera tienen nociones básicas de la lengua que se habla allí. Así sucede en el *Cuento largo* XXII, el cual explica cómo una niña extranjera llega en un barco de carga a España con una tarjeta en el pecho en la que se puede leer: «Sabe hablar algunas palabras en español.

⁴⁷⁵ No obstante, encontramos algunos ejemplos en el verso del andaluz. Podría ser el caso de la *Rima* XXXVI, «Tarde de aldea», donde «[u]nos hombres callados» acompañados por una «chicuela» y con aspecto triste tocan «músicas de otras tierras», lo cual podría sugerir que ellos también son de fuera (Jiménez, 2005a: 62-63).

Quizá alguien español la quiera». Un hombre la adopta junto a su familia, y todos se ríen de su mala pronunciación. La niña se pone enferma y, aunque el médico no le encuentra nada, se siente morir. Una noche, sin que nadie la oiga, dice: «“Me muero. ¿Está bien dicho?”». Al día siguiente la hallan «muda, muerta en español». Al parecer, la causa de su muerte radica en que no consigue adaptarse al lugar en el que se halla, donde resulta una extraña. Ya el principio del relato lo pone de manifiesto, pues explicita que tiene «los ojos de otro color que los suyos» (Jiménez, 2005d: 890). No es ella en ese sitio ajeno, entre esa familia impostada ni en esa lengua que apenas conoce.

Otro texto en el cual surge un personaje extranjero es «El griego triste», texto III de *Ala compasiva*. Este personaje se encuentra en un sanatorio francés y, puesto que no entiende ese idioma ni tiene a quien comprenda el suyo, intenta comunicarse por señas, sin conseguirlo. Lo que más llama la atención de esta narración es que no parece haber nadie que se preocupe por este hecho ni por el extranjero mismo, pues incluso los dos criados que esperan al griego, «hombres por fuera», sonríen ante el llanto desesperado del hombre (Jiménez, 2005d: 748). Los problemas de comunicación en una lengua extranjera son materia común de enajenación de algunas figuras en Juan Ramón, como le sucede a «La inglesa enamorada», escrito XII de *Ala compasiva*, incomprendida por el hombre al que quiere y quien no logra «llegar a la tristeza» a pesar de llorar ella ante él (Jiménez, 2005d: 752). Otros personajes foráneos, sin embargo, conocen la lengua del sitio en el que se encuentran, pero saltan a la vista por su aspecto y formas de hacer distintas a los nativos, como en el ya citado «El relojero portugués», texto XXVI de *Entes y sombras de mi infancia*. Destaca de este personaje su manera de danzar, igual que si estuviera «poseído de una especie de baile de San Vito», junto con su chaqué, su sombrero pequeño calañés, su corona fúnebre en el pecho y su reloj de música (Jiménez, 2005c: 776).

No obstante, a veces el hecho de ser de fuera atrae a los lugareños. «La niña forastera», en *Piedras, flores y bestias de Moguer*, «[t]iene otras cosas, otro peinado, otras maneras, otro modo de hablar y juega a otras cosas que, desde luego, [les] parecen mejores [a los niños del lugar] que las [suyas]». La novedad y la incógnita que rebosan despierta deseo en el narrador, «un instantáneo amor» que hasta se cree correspondido (Jiménez, 2005c: 877). Lo mismo le ocurre al sujeto narrativo con «Pepita Gonzalo», texto IV en el segundo apéndice de *Entes y sombras de mi infancia* y en *Recuerdos*⁴⁷⁶, niña a la que se encontraba de chico en Huelva yendo con su familia a una zarzuela. La

⁴⁷⁶ Una versión reducida, variada y dividida en dos partes se halla en los fragmentos XXIV y LVIII de esta obra, titulados ambos también «Pepita Gonzalo» (Jiménez, 2005d: 1041 y 1051).

ve al salir «con sus ojos verdes de niña de fuera, elegante, estraña para [él], niño fino, pero tosco de maneras, y triste, de pueblo». De regreso en coche a casa, la prima del muchacho afirma que Pepita está enamorada de él, lo que lo deja «con esa angustia de madrugada de la imposibilidad de una cosa posible vista desde fuera, en la incomprensión de los diez años». La bastardad del chico contrasta con la niña que le da «[e]l primer sentimiento de la mujer delicada, fina, sutil, incorpórea, hermana del sueño y de la enredadera», a la cual sigue recordando el yo narrativo a lo largo de los años en una imagen soñada que luego se halla en la realidad (Jiménez, 2005c: 789-790). Pareja atracción ejerce en el narrador, niño también, la mujer «de otra parte que venía a bañarse a Moguer» y que «tenía el encanto de lo estraño», en «La forastera del baño», texto XXV de *Entes y sombras de mi infancia* (Jiménez, 2005c: 775-776).

Aun así, la extranjera también puede causar rechazo en los habitantes de un sitio, como muestra la «Balada de la mujer estraña», número L de *Baladas para después*. Una tarde, «una mujer extranjera, de húmeda mirada fascinante», resguardada de la lluvia bajo un árbol, muestra sonriendo a un «vosotros» «una vegetación estraña» que «os» hace escapar. «Pero ella os alcanza», y sentís repulsión, os hace sentir acechados «como si todo el mundo se hubiera concentrado en ella por seguiros». Incluso luego, en la soledad, el miedo no se aplaca; sentís «un miedo tal de ella viva como si fuera una muerta» (Jiménez, 2005c: 194). La brevedad del texto no nos permite averiguar quién es este «vosotros», si bien se sugiere que se trata de los lectores o, quizás, de otros niños que, como el narrador, están descubriendo el mundo de los adultos.

El interés juanramoniano por los forasteros radica en la inadaptación, por lo general no buscada ni deseada, de estos personajes a su entorno. Causa de ello es, principalmente, la incomprensión total o parcial de la lengua hablada allí, ajena a la suya propia, la cual impide la comunicación satisfactoria con los autóctonos. El conjunto de estas figuras se puede dividir a grandes rasgos en dos grupos: los que, por su incapacidad de adherencia al nuevo sitio —que, además, suele incrementar por el rechazo y/o burla de los locales— provocan compasión en el narrador y quizás en el lector (como sucede en el *Cuento largo* XXII, «El griego triste», «La inglesa enamorada» y «El relojero portugués»); y los que, contrariamente, suscitan desagrado e, incluso, repulsión (véase «Balada de la mujer estraña»). Debido al desapego generado por sus maneras de hacer distintas, muchas veces despiertan ambos una curiosidad —erótica en el caso de las mujeres— por descubrirlas en quien lo lee y en quien lo describe, tendiendo este último a considerar su comportamiento mejor que el suyo propio y el de los lugareños (por

ejemplo, en «La niña forastera», «Pepita Gonzalo» o «La forastera del baño»). De esta manera, unos a través de la empatía y los otros del desagrado, provocando un deseo de conocerlos, revelan reacciones y acercamientos a lo extraño suscitado por personajes extranjeros. Analizaremos con más detalle la manifestación de esta especie narrativa — y, en ocasiones, lírica— en Jiménez en el capítulo siete.

Los personajes extraños desempeñan un papel fundamental, sobre todo en la prosa breve de cariz narrativo del de Moguer. Incluimos en ellos aquellas figuras que, por su manera de comportarse y/o su aspecto, no concuerdan con la comunidad en la que se encuentran. Se debe esto a su percepción particular del mundo, distinta de los demás. Así, contamos entre estos entes raros con los locos y los enfermos, dotados de una extrema sensibilidad; los incomprensibles, quienes, sin estar aparentemente afectados por una enfermedad psicológica, tienen su propio modo de interactuar con el entorno, a veces rehuyéndolo; tomando prestado el término del mismo Juan Ramón, los «desconocidos conocidos» (Jiménez, 2005d: 750), los cuales resultan familiares y desconocidos al mismo tiempo; y, finalmente, los forasteros, cuyas costumbres distintas y/o falta de dominio de la lengua del lugar donde se encuentran imposibilita su adaptación allí. Todos estos personajes, sin embargo, no siempre provocan su inadaptación de manera intencionada y, muchas veces, ni siquiera se percatan de ella. Ante su peculiar forma de actuar, las figuras que los rodean tienden a rechazarlos y marginarlos, excepto, a menudo, el narrador, el cual muestra compasión hacia ellos. Estos textos, pues, ponen bajo la vista del lector a estos personajes que no encajan en nuestra cotidianeidad, lo cual nos puede hacer vacilar sobre los fundamentos de esta. Y es que tales figuras dan testimonio de aquellas personas con las que nos topamos a diario en la realidad extratextual y a las que solemos ignorar y/o apartar por salirse de las normas sociales según las cuales nos movemos. Recogiéndolos bajo su *Ala compasiva*, como determina el título de uno de los libros contenedor de estos personajes, el poeta andaluz les consigue un refugio ante el olvido.

5.2.5 *Los niños*

Un papel determinante en toda la obra juanramoniana, tanto en verso como en prosa, lo tienen los niños. Su interés genuino por la belleza y el tiempo presente los acerca a

Jiménez⁴⁷⁷, pero la muerte repentina de algunos también aflige los versos de sus primeros libros líricos, tal y como muestran, sobre todo, *Rimas y Arias tristes*. «Los niños abandonados», *Rima XXI*, ofrece un ejemplo de ello, donde son comparados, dentro del mundo de los adultos, con «las flores en la selva», con los lirios entre el estiércol. Se los considera amantes de la tristeza, sus almas están «hinchadas de suavísimas esencias», y parecen reconocer «sus ojos nostálgicos» el olvido al que están condenados. La idealización de los más jóvenes es flagrante y destaca en contraposición con la oscuridad y la impureza que envuelven el plano de los hombres⁴⁷⁸. Son claras la preocupación y la incompreensión del yo lírico ante el abandono de los niños indefensos e inocentes, por lo que reclama que sean amados (Jiménez, 2005a: 41-42). Por este motivo exclama en L del mismo poemario: «Besad a esos pobres niños / que van solos por el mundo / sin encontrar pan ni abrigo» (Jiménez, 2005a: 78). La voz lírica está convencida de que, por el contrario, «el mundo cree que los pobres niños / no tienen corazón», según expresa en la *Rima XXXI* (Jiménez, 2005a: 57). Para el yo poético, empero, los niños llaman la atención por su naturaleza indefensa, a la que responde él con preocupación y compasión. Mayor es el desconcierto frente a la muerte de unos seres tan llenos de vida, que ni siquiera han llegado a su plenitud, como hemos analizado en el capítulo anterior.

El niño destaca, sobre todo, por su carencia de maldad —pues aún no la ha descubierto y representa «el estado anterior a la falta» (Chevalier, 1999: 752)—, por su inocencia e ignorancia del mundo causadas por el poco tiempo que lleva transitándolo, lo cual lo dirige a un desconocimiento de su propio ser⁴⁷⁹. «El niño no se ve a sí mismo; no sabe lo que tiene ni lo que es», dice el fragmento LXIX de *Colina del alto chopo* (Jiménez, 2005c: 1166). Y es que «la intensidad perceptiva de una determinada realidad le impide entender y le dificulta decir», sostiene Prieto de Paula; «todo lo contrario de lo que acaece al adulto, una vez arrellanado en la previsibilidad y la esclerosis de la costumbre» (2006: 57). Su visión ingenua es admirada por el sujeto lírico o narrativo de los textos juanramonianos, el cual adopta ese punto de vista en diversas ocasiones recordando algo

⁴⁷⁷ En CCCLXV, «La mujer (la mujer, la mujer desnuda, la otra)», incluido en *Vida*, asevera el poeta andaluz que tiene a los niños «como seres aparte, flores con habla, sin relación con mujer y hombre», y añade que «[l]e gustan, [lo] atraen, [l]e deleitan como niños, como jérmenes aún en gracia y gloria» (Jiménez, 2014: 633).

⁴⁷⁸ Entre los cuantiosos ejemplos que nos brinda la primera época del de Moguer destacamos la *Rima XXVII*, «Las niñas», quienes «son, sin saberlo, la vida» y «baja[n] de lo eterno» embriagando al yo lírico (Jiménez, 2005a: 52).

⁴⁷⁹ Por su lado, Cirlot, haciendo referencia a la psicología, asevera que el niño es la unión entre la conciencia y el inconsciente (2014: 332).

pasado o soñado desde la perspectiva de la infancia. «¡Qué encanto este de las imaginaciones de la niñez [...]!», se exclama en «El arroyo», LXVII de *Platero y yo*.

Todo va y viene, en trueques deleitosos; *se mira todo y no se ve*, más que como estampa momentánea de [la] fantasía... Y anda uno semiciego, mirando tanto adentro como afuera, volcando, a veces, en la sombra del alma la carga de imágenes de la vida, o abriendo al sol, como una flor cierta y poniéndola en una orilla verdadera, la poesía, que luego nunca más se encuentra, del alma iluminada. (Jiménez, 2005c: 514-515)⁴⁸⁰

La vitalidad de los niños, insistimos, contrasta con su falta de conocimiento de los límites, especialmente de los propios. De esto ofrece ejemplo «La fantasma», texto XVIII de *Platero y yo*, que relata cómo el mayor entretenimiento de una niña avivada, disfrazarse de fantasma, la lleva a morir de repente, de forma espeluznante y casi ridícula, así vestida y por causa de un rayo. El sujeto lírico que lo cuenta detalla el gran impacto que genera en él y sus acompañantes el estruendo del rayo al caer, como anunciando el desastre que encontrarán luego en la muchacha muerta, y que los deja en otro lugar y enajenados los unos de los otros hasta que lentamente van «tornando a [sus] sitios», «a la realidad» (Jiménez, 2005c: 478-479). En «El niño luego», escrito II de *Isla de la simpatía* (producida tal vez entre 1936 y 1954, publicada de forma suelta en 1937, 1941, 1953 y 1954 y por completo en 1981 [Sanz Manzano, 2005: 423, 418 y 419]), se describe la relación que ata a un niño a su madre. Tan fuerte es el lazo que da la sensación de que están literalmente juntos, pues la mujer «viene y va como él mismo ella misma», y andan los dos, perceptibles como dos seres distintos y también como si fueran uno solo, «tan llenos de misterio, encanto, intensidad», derrochando «esta clase de inocencia que puede coexistir con la experiencia mayor» (Jiménez, 2005: 433-434). En esta compenetración se refleja el ideal que se reitera en los textos de Juan Ramón: conseguir unir dos partes aparentemente opuestas, como son aquí la ingenuidad infantil con la experiencia adulta.

Esta conjunción, empero, no se da siempre. Así, algunos niños despliegan por la obra de Jiménez su incapacidad de adaptación al entorno, guiados por adultos que no saben comprenderlos ni/o educarlos o por hombres crecidos que tampoco encajan del todo con la sociedad. Esto sucede, por ejemplo, porque su lengua no es la que se habla en el sitio donde se encuentran, como hemos estudiado en el *Cuento largo* XXII sobre la niña extranjera. Aparte de eso, puede llamar la atención su ausencia de belleza. Así ocurre con «esas niñas feas y mal vestidas» descritas en «Cosas tristes», texto III de *Hojas*

⁴⁸⁰ Las cursivas son nuestras.

doloridas, «que pasan por un mundo lleno de flores, sin flores; bajo un cielo azul, sin cielo en las pupilas; en silencio, como muertas, sin cuerpo para encerrar los encantos y las dulzuras de sus almas divinas» (Jiménez, 2005c: 20). También la falta de inteligencia puede relegar a estos niños extraños a un costado, pese a no darse ellos cuenta. De esta manera le acontece al «niño tonto» en el fragmento XVII de *Platero y yo* que ni siquiera sabe hablar, que es «todo para su madre, nada para los demás», y al que se rememora una vez fallecido (Jiménez, 2005c: 477-478). Más suerte parece tener el «niño idiota y sin madre» que habita en un manicomio en «Los locos», escrito V de *Hojas doloridas*, quien encuentra en uno de ellos una «madre». De hecho, se trata de un señor que, a pesar de ser «furibundo», se encariña de él y «le guard[a] sus postres, le limpi[a] la frente con su pañuelo, le llev[a] de la mano por el jardín» (Jiménez, 2005c: 29).

En un aforismo, argumenta Juan Ramón que la constante presencia del infante en su escritura se debe a que «es ante y en jermen todo lo que quiere ser, más que el hombre». Es como «el poeta: instinto, voluntad, secreto, verdad, fantasía, soledad, capricho, libertad, presente» (Jiménez, 1990: 519)⁴⁸¹. Se asemeja al lírico el infante, que todo lo mira y quiere descubrir, que halla magia y belleza entre las cosas, en las cosas⁴⁸², e, incluso, hace poesía y belleza sin escribir, como se cuenta en «El tesoro». Este *Recuerdo*, número III en el libro, explica cómo el yo, de chico, disfrutaba del jardín de su casa todas las tardes después del colegio, imaginándolo bosque. Jugaba con su poder ilusorio hasta que luego «el alma se [l]e ponía hecha un tesoro, tesoro incomprendido, radiante y dulce que se [l]e debía transparentar en los ojos, en el jesto, en el silencio, porque todos [l]e preguntaban qué tenía y por qué callaba» (Jiménez, 2005d: 1034). Y es que, desde la baja altura, «[c]uando niños, miramos lo cercano, y por eso los fondos sólo entrevistos, no analizados, conservan ese prestigio en el recuerdo, que luego, al volver de hombres a ellos, tantas veces nos desvirtúa la realidad», se dice en XXXVI del mismo libro. Por eso, «[s]e ven las cosas de cerca [...] grandes, inmensas; y lo lejano, fantástico» (Jiménez, 2005d: 1044). La mirada del niño es distinta a la del hombre. Es curiosa e inexperta, capaz de suscribir magia a lo que observa, por lo que se encuentra más cerca de la cosmovisión sacramental del primer hombre que tanto anhelaban e idealizaban los románticos, los

⁴⁸¹ En otro aforismo afirma que «[e]l poeta auténtico es siempre niño, mujer y hombre al mismo tiempo, y es el llamado a espresar la poesía del niño que es, de la mujer que es y del hombre que es; o si queréis, de la mujer que fue, del niño que fue y del hombre que es» (Jiménez, 1990: 714).

⁴⁸² En el prólogo a su edición de *El niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, que recopila textos del moguereno sobre personajes y voces infantiles, afirma Urrutia que «Jiménez descubrió en las miradas de todos los niños la verdad que él buscaba con su poesía». Sostiene, también, que, para el poeta andaluz, niño era todo aquel que no fuera como el adulto (Urrutia, 1982: 5).

simbolistas y los modernistas hispánicos. Por este motivo, no extraña que se nombre esta época «Edad de oro», como hizo el mismo Juan Ramón en uno de los títulos de sus libros tomando el concepto de Novalis⁴⁸³. De esta manera, durante la niñez, se tiene un «afán de poseerlo / todo, de recrear[s]e en todo, inmensamente», canta el poema XXXIII, «Cristales. I» de *Piedra y cielo*, de entrar en los «mundos que [se] cr[een] de otros» y conocerlos (Jiménez, 2005b: 495). La mirada que uno tenía en la infancia, además, tiende a modificarse en la madurez. Así, desde los ojos del infante se recuerda, por ejemplo, el pueblo natal en «Remembranzas» de *Rimas*, el cual se llega a ver como «una blanca maravilla, / un mundo mágico, inmenso». Al volver a él más tarde, no obstante, se percibe el lugar de forma distinta, como un cementerio, y la pérdida de la visión infantil es motivo de congoja, aunque esta conlleve ignorancia (Jiménez, 2005a: 42-43).

Como el hombre primitivo y el poeta, el niño está más cerca de lo emocional, de lo irracional e intuitivo, que será luego aplacado por la madurez y su raciocinio⁴⁸⁴. Y, entre sus desconocimientos, como venimos diciendo, el mayor es el de la muerte. En la infancia, «no parece posible que sea nunca para uno y piensa uno definitivas las figuraciones más bellamente absurdas y separadas», dando rienda suelta a la imaginación en el juego con su «sentido de eternidad». Al crecer, empero, queda el niño que fuimos triste y «dentro enterrado, emparedado en nuestro cuerpo malo de hombres». Ya adultos, apenas lo recordamos a él, con sus «ojazos sin cerrarse día y noche», y ahora «se muere sin parar, en nuestra propia casa de carne, de olvido, de hambre y de frío», explica el texto XI de *Entes y sombras de mi infancia* titulado «“Los caballeros”» (Jiménez, 2005c: 794). La «joya secreta», el misterio entrevisto que se queda para sí el infante es también incomprensible. Nosotros, hombres crecidos, «[p]resentimos que aquello es, infinito, / lo ignorado que el alma nos desvela», y poco nos falta para ver su interior. Mas el niño escapa mientras el yo lírico lo está «Soñando», como canta en el poema con este título y número VI de *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez, 2005b: 61-62)⁴⁸⁵. De todos modos, el que conserva, aún con los años, ese trozo de inocencia y niñez dentro de sí, puede hacerlo refugio. Cuenta el narrador en «Los rincones plácidos», VII de *Hojas doloridas*, que lleva consigo una especie de cielo, «un remanso de sombra y de cristal, una cueva de ensueño» llena de recuerdos; algo así como el mundo de los sueños estando

⁴⁸³ Así lo afirma el mogueño en una carta a Cipriano Rivas Cherif del 26 de octubre de 1920 (2012: 177).

⁴⁸⁴ Por eso es símbolo de futuro (Cirlot, 2014: 333) o, como sostiene Juan Ramón en un aforismo, «tiene como en una semilla todo lo que será» (Jiménez, 1967: 114).

⁴⁸⁵ «¡No, no!», repite este texto. «Y el niño llora y huye / sin irse, un punto, por la senda».

uno despierto. Así las cosas, se puede dejar al cuerpo hacer mientras «el alma dormita por dentro, cansada y aterida, soñando con el oro de la infancia» (Jiménez, 2005c: 40). El niño que alguien fue, su vieja concepción de las cosas, se puede mostrar también en el hombre de ahora cuando alguien lo apela, como en «Basilio», texto XLVI de *Cuentos largos*. A este hombre se dirige el narrador rememorando la persona que conocía de niño, adolescente y joven. Mientras lo va diciendo, como volviendo a él el Basilio crecido, «el niño de cinco años que [el narrador] rec[ue]rd[a] de él confusamente de [sus] seis años, se le sub[e] por detrás de la silla curvada de Viena, no s[abe] por dónde, y se asom[a] a su cara riendo» (Jiménez, 2005d: 919). El recuerdo de él se hace tan presente que casi él mismo lo revive, se revive a sí de niño.

Es innegable el interés que existe a lo largo de toda la producción juanramoniana por los niños, ya que su figura se esparce en un cuantioso número de sus textos, tanto artísticos como teóricos. Sea ensalzándolos por su inocencia, vitalidad y curiosidad, o bien lamentándose por el olvido en el que recaen los pobres y la muerte prematura de algunos en la primera etapa poética, el yo muestra no solamente o, más bien, no necesariamente compasión hacia ellos, sino empatía. Su mirada nueva y su afán por descubrir el mundo, que los acercan al misterio del cual el adulto moderno se ha ido alejando, los hace afines al lírico, quien, viendo las cosas poéticamente, trata de ir a su esencia y presentarla en sus escritos y salvarlas del olvido. Aunque entre los hombres crecidos esta percepción suelen poseerla únicamente los soñadores (como el artista y el poeta verdaderos), fue parte también de todos ellos en su infancia. Por esta razón, intenta la voz lírica de Jiménez recuperar la niñez, recordando la suya propia o la de otros en sus poemas y convirtiéndola, incluso, en refugio del presente con el que se halla infeliz, tal y como sucede en su primera época.

5.2.6 *La mujer*

El yo lírico o narrador juanramoniano suele autodesignarse masculino y atraído por el género contrario. Es cierto, claro está, que en numerosas ocasiones este hecho no se explicita, dado que no resulta relevante para la comprensión de lo escrito. Por el contrario, solo hemos podido hallar un texto con un narrador manifiestamente femenino: hablamos de las «Cartas de mujer», las cuales conforman la primera de las prosas recogidas en la edición de Espasa Calpe citada aquí e incluidas dentro de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 15-17). Sin embargo, como veníamos diciendo, el punto de vista de la escritura

del moguereno tiende a ser el del varón que observa e interactúa con la mujer con deseo, admiración y, a menudo, incompreensión. Su compañera femenina resulta un enigma, un misterio para él, quien «no puede comprenderla. Es un secreto desentrañable, un cofre cerrado que sólo muestra su encanto: la belleza». Ella es «inconsciente» y él, al abrazarla, cree por un momento que «empieza a entrever allá en el fondo de sus ojos», hasta que se desploma la ilusión, como describe «La mujer», XXV de *Paisajes líricos* y CIII de *Baladas para después* (Jiménez, 2005c: 129 y 221-222)⁴⁸⁶.

La incognoscibilidad de la fémica que experimenta el hombre es parte del contexto en el cual surge la obra juanramoniana. Nos referimos, principalmente, a los años alrededor de finales del siglo XIX y principios del XX, momento en el cual, con el feminismo, un buen número de mujeres empiezan a despojarse de su tradicional función de madre y esposa para pasar a desempeñar un papel cada vez más activo social y políticamente, fuera del hogar. Claro está que eso, entre sus compañeros masculinos y también femeninos, despertó opiniones dispares, que iban desde el apoyo al rechazo⁴⁸⁷. En materia literaria, estos hechos, sumados al rechazo de la conformidad y la desmiraculización del mundo heredada del Siglo de las Luces, supusieron la creación de dos figuras antagónicas modernistas, aunque con raíces románticas: la mujer fatal y la mujer frágil (véase Gómez Trueba, 2002). Irresistiblemente erótica y diabólica, la primera⁴⁸⁸, y encarnación de la pureza física y espiritual y de la fragilidad —acrecentada si además la asesta una enfermedad (véase Gullón, 1979: 25)—, la segunda; pero ambas, supuestamente, terribles para el hombre, quien no puede llegar a comprenderlas ni poseerlas. Estos dos motivos, a veces en una mezcla que recuerda a las mujeres idealizadas del poeta y pintor decimonónico Dante Gabriel Rossetti (véase Gullón, 1979: 27)⁴⁸⁹, son recurrentes en los primeros libros del de Moguer, especialmente en *Jardines lejanos*⁴⁹⁰. Allí, atormentan ellas al yo poético, quien, seducido por ambos tipos de mujer, no logra alcanzar el ideal de la propia espiritualidad ni hallar la paz con el cuerpo.

⁴⁸⁶ Tal vez por esta razón escribe el andaluz que «[l]a verdadera poesía, la lírica está inspirada por una musa verdadera, una mujer auténtica» (Jiménez, 1990: 717), por el secreto y el idilio que simboliza.

⁴⁸⁷ Una aportación detallada sobre la imagen de la mujer en España a finales del siglo XIX la brinda el artículo de Gómez Trueba (2002).

⁴⁸⁸ El estudio de Praz sobre el Romanticismo, muy aclamado por la crítica, describe la figura de la *femme fatale* (1930 [véase 1966]).

⁴⁸⁹ Para el vínculo entre la escuela poética a la que perteneció Rossetti y Juan Ramón, véanse los artículos «El prerrafaelismo de Juan Ramón Jiménez en “Poemas impersonales”» y «Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez y el prerrafaelismo de Dante G. Rossetti» de Cano Ballesta (1995 y 1998).

⁴⁹⁰ Litvak analiza con acierto el libro a la luz de estas dos figuras, a las cuales da el nombre de «mujer serpiente» y «novia de nieve». Véase el capítulo «El jardín de las delicias» de *Erotismo fin de siglo* (1979: 9-82).

La fémica resulta inasible para el sujeto poético y para el hombre tanto por su cuerpo como por su espíritu⁴⁹¹. Por un lado, cuando está vestida, su figura escondida a medias interpela al yo masculino, que ansía descubrirla. Esto se acentúa cuando se la envuelve en un manto de pureza, como en el poema V de *Arias tristes*, en el que se describe de una mujer «todo su encanto, el secreto / de su carne inmaculada» (Jiménez, 2005a: 171). E incluso desnuda parece guardar secretos: sus formas redondeadas, rocambolescas quizás para el ojo varón que las observa y describe, se muestran aparentemente tal y como son y, sin embargo, dan la impresión de retener algo entre sus recovecos. Sin ropa, su cuerpo le parece al yo poético de mayor tamaño, imposible de haber «podido estar aprisionado en estas leves y estrechas telas», según expresa en «Balada de la amada desnuda», escrito XXXIV de *Baladas para después*. A medida que se va deshaciendo de su vestimenta, cree su amante que se está adornando, haciendo más bella y rica a pesar de quitarse bellezas y riquezas, pues se va volviendo cada vez más ella misma, sin adornos. Ella «[está] en todo lo [s]uyo», afirma el yo lírico, embelesándose de deseo, anhelando todo lo que haya tocado el cuerpo de la mujer que, de este modo, le «[p]arece que [s]e disgreg[a]» (Jiménez, 2005c: 186). Gran parecido con este texto —además del conocido poema V de *Eternidades* que compara el acercamiento de Jiménez a la poesía con una mujer que se viste y desviste⁴⁹²— guarda la «Balada del amor desnudo», XXV de *Baladas para después*, cuyo yo lírico expresa que su ideal es «una mujer desnuda en la sombra». «Es como si el alma fuera la que escondiera el cuerpo, como si lo ignoto fuera la materia, como si todo se hubiera trastornado». Entonces, la noción del tiempo se desestabiliza en el sujeto, lo conocido se vuelve desconocido y la eternidad aprovecha esta oportunidad para emerger en tal confusión, complaciéndose «en venir un instante hacia nosotros» (Jiménez, 2005c: 181).

Por otro lado, el alma femenina constituye también un secreto irresoluble para el yo poético masculino; tal vez más irresoluble que el de su cuerpo debido a las complejidades del espíritu de la mujer. Los primeros libros de versos de Jiménez dan cuenta de una evolución alrededor del tema de la fémica, quien empieza encarnando la pureza en las múltiples «novias blancas» de *Rimas* y *Arias tristes*, cuyo adjetivo resalta

⁴⁹¹ En referencia a *Pastorales*, Gullón considera que, para Jiménez, «el cuerpo femenino es una realidad, pero casi siempre relacionada [...] con el espíritu que lo habita» (1982: 18).

⁴⁹² Basta con citar algunos de sus versos, como «Vino, primero, pura, / vestida de inocencia», para después irse «vistiendo / de no sé qué ropajes» y causarle odio al yo poético, hasta deshacerse de «la túnica» y surgir «desnuda toda», hecha «pasión de [la] vida» del yo (Jiménez, 2005b: 378).

lo inmaculado de su tez, su vestido y su alma⁴⁹³; pasa a constituir, también representada en varias amantes, un conflicto entre el deseo de la carne y la contención espiritual para el sujeto lírico especialmente en *Jardines lejanos*, *Pastorales*, *Las hojas verdes* (compuestas en 1906 y editadas en 1909 [véase Blasco, 2005c: 587]) y *Baladas de primavera*; y termina personificada en una sola amada de carácter inconstante en *Estío* con la cual la voz poética mantiene una relación difícil. No hay que olvidar tampoco a las vírgenes moribundas o muertas ya mencionadas, ni que la mayoría de los fantasmas visionados en la etapa primeriza del andaluz son figuras femeninas, razón por la cual atraen aún más al sujeto poético. Hay en la etapa sensitiva de Juan Ramón una clara idealización de la mujer que encierra el propio conflicto de la voz lírica en su imposibilidad de conciliar su parte divina e imperecedera —el espíritu— con su parte terrenal y finita —la materia—. Quizás, al relacionarse con estos seres *casi* puros por ser, aparentemente, casi solamente alma, crea la voz poética acercarse más a su primer ideal, esto es, a ser solo espíritu despojado de la materia.

Viendo en su compañera y contraria humana —cual doble suyo, como la Obra (véase Alarcón Sierra, 2015: 12)— su ansiada realización o, quizás, viendo en ella la imposibilidad de realizarla, dado que la mujer también se compone tanto de alma como de cuerpo, el sujeto lírico juanramoniano tiende a idealizarla. Quiere, incluso, adueñarse de ella para alcanzar, él mismo, la pureza ansiada, ser sólo espíritu y estar en contacto directo con lo desconocido. Así, el acto de unión sexual, que genera interés y rechazo en los primeros libros de Jiménez, resulta, según un aforismo del poeta, ser una «conquista de lo imposible» por parte del hombre, el cual intenta «entrar en el mundo ideal de la mujer, por medio de la pasión» (Jiménez, 1990: 54), sin lograrlo nunca. El ensalzamiento con el que se aborda a la figura femenina es tal que ocurre sobre todo en sueños. Aparece la mujer dentro del poema sin clasificar C «En mi sueño» y también XXII de *Viajes y sueños*. Durante el dormir se topa el yo poético con «[l]a mujer perfecta de cuerpo y alma», y al despertar está convencido de seguir teniéndola ante la mirada. «Pero no. Se [v]a, se [v]a de [su] memoria». No logra retenerla, se le escapa y causa angustia en el yo,

⁴⁹³ La asociación de este tono a la pureza es explicitada, por ejemplo, en el poema XXXVII de *Melancolía*, en el que hacerse «puro» equivale a hacerse «blanco» (Jiménez, 2005a: 1180). Así, se representa a estas novias con una tez extremadamente pálida, como de muerta, con una finura e inocencia que resalta por encima de la brusquedad y el desparpajo de las mujeres carnales, quienes también aparecen en los textos del primer Juan Ramón para tentar a su yo poético. A menudo, son presas de una tristeza hermana de la del sujeto lírico, probablemente causada por su atadura al mundo corpóreo y, por ende, su incapacidad de llegar a la plenitud espiritual. Tales figuras irán disminuyendo en estos libros hasta presentar a una amada única e “ideal” (aunque aún idealizada) en *Estío*.

que tiene «ganans de la sombra eterna en el sol»; ansias de descubrir lo aún no descubierto (Jiménez, 2005c: 376; 2005d: 616). Del mismo cariz es «Balada de la dulzura del sueño», CLXVII de *Baladas para después*, donde el yo lírico recuerda y llama despierto a la mujer que ha conocido oníricamente (Jiménez, 2005c: 252-253)⁴⁹⁴. También en el fragmento LXXXVIII de *Viajes y sueños*, titulado «Sueño de tipo neutro», se preocupa por haber sido observado o no por la mujer que ha visto en sueños. Consciente de que nunca podrá alcanzarla, urde un plan para sí: encerrarla en su pensamiento, dejarla «sola en el desierto de [sus] sueños despertados», retenéndola «[v]iva y sola en una isla muerta del mar de [su] memoria conjelada» en un acto casi macabro del pensamiento del yo narrativo, del cual afirma que tiene más poder que la realidad («mi cabeza es más grande que el mundo») (Jiménez, 2005d: 656). Presa de su mente, el sujeto poético mantendrá a la mujer en su forma ideal, guardada de la muerte y del paso del tiempo, haciéndola eterna y rememorándola a su antojo. Sin embargo, esa ya no será la mujer que vio originalmente, sino una copia suya sin vida propia, como una marioneta movida por su deseo. Será una ilusión vana, un fantasma, una imagen producida por la fantasía; un antiguo misterio vuelto cosa conocida por su secreto impuesto.

Pura y/o sensual, ser complejo e imperfecto, la mujer se presenta en la obra de Juan Ramón como un misterio ante el yo poético, quien no puede descifrarla. Su elemento es la belleza, la cual es eterna, pero se muestra en nuestro mundo desde lo fugaz, contrastando y uniendo ambos planos. De esta manera, la figura femenina se resuelve en punto de encuentro entre lo cotidiano y lo inefable, sobre todo por su vínculo con el amor y lo erótico⁴⁹⁵.

5.2.7 *El doble*⁴⁹⁶

En literatura, el doble es la manifestación de un mismo personaje en dos entes (por lo general, aunque también pueden ser más y dar lugar a clones) que actúan con independencia el uno del otro, si bien establecen relación entre ellos. También conocido

⁴⁹⁴ «Esta noche, en mi sueño, has surgido embellecida, endulzada, idealizada», dice el yo. «Ven mujer, ahora que todavía dura, como una estela, la dulzura del sueño, para que tu carne me parezca mejor, más pura, más eterna...»

⁴⁹⁵ Jiménez afirma ser «un enamorado de la belleza abstracta y por lo tanto de la mujer ideal», las cuales intenta plasmar en su poesía. Dice amar, también, «una mujer que se aproxima a este ideal» cuando la encuentra. «Si no y mientras, sueñ[a]» (Jiménez, 1990: 614-615).

⁴⁹⁶ Este apartado es una adaptación de nuestro artículo «El doble en Juan Ramón Jiménez», que se publicará en *Hispanic Review* en 2023.

como *alter ego* (“otro yo”), «el otro» o «segundo yo», este suceso da cuenta de la preocupación moderna del hombre ante la concepción que de él tiene la sociedad, esto es, los *otros* hombres, pues surge en el seno del Romanticismo (véase Krauss, 1930; Tymms, 1949; Wain, 1961; Herrero Cecilia, 2011) y de lo fantástico (Martín López, 2006: 56-73; Herrero Cecilia, 2011: 18)⁴⁹⁷. De esta manera, el sujeto se revierte y se percibe a sí como los demás, como objeto. Se trata de observarse a uno mismo como lo hacen ellos: «No verse a uno mismo, sino ver lo que los otros ven de mí, verse como *otro*» (Troubetzkoy, 1996: 46)⁴⁹⁸. Con ello, la noción de «*in-dividuo*» (“lo que no se puede dividir”) queda suspendida en forma de una pregunta que atraviesa el suelo donde reposa la comprensión del mismo mundo. «El otro», como motivo⁴⁹⁹ típico de lo fantástico, comparte con este la preferencia por la literatura (si bien otras representaciones artísticas como las cinematográficas o pictóricas las incluyen) y más concretamente por la narrativa, puesto que se vincula a sucesos anormales que, como tales, requieren un desarrollo que la novela y el cuento acogen. No obstante, el motivo del doble también es tratado en la lírica, como veremos más adelante con Jiménez.

Siguiendo a Jourde y Tortonese en su acurado estudio (1996), distinguimos entre dos tipos generales de doble: el subjetivo o interno y el objetivo o externo. En el primer caso, el sujeto desdoblado coincide con el protagonista de la narración (o con el yo poético, como veremos). En el segundo, que goza de menos trato en la literatura, el personaje observa este fenómeno en otro, como en la mujer amada. Ambos tipos se subdividen a su vez en doble externo o físico —por ejemplo, gemelos— y doble interno o psíquico, producto de la mente de un individuo —como se da en «L’Horla» («El Horla» [véase 1925]), publicado por Maupassant en 1882— (Jourde y Tortonese: 1996: 91-104). Cabe resaltar que en todas las categorías y, pese a que al principio el encuentro entre el sujeto y el doble sea apacible —produciendo, por ejemplo, sorpresa y curiosidad en el primero—, entre estos dos acaba presentándose siempre un conflicto que radica en la problemática esencial del motivo mismo: el hecho de que existan y *coexistan* dos

⁴⁹⁷ El escritor Jean-Paul Richter, padre del doble literario, da a este fenómeno el nombre de «*Doppelgänger*» en su novela *Siebenkäs* (1796), afirmando que «[a]sí se llaman las personas que se ven a sí mismas» («So heißen Leute, die sich selbst sehen») (1963: 42). Esta definición remite al término «autoscopia» (del griego antiguo *αὐτός*, “uno mismo” y *σκοπεῖν*, “mirar”). La traducción del alemán es nuestra.

⁴⁹⁸ En el original: «Non pas se voir soi-même, mais voir ce que les autres voient de moi, se voir comme *un autre*». Las cursivas son del original.

⁴⁹⁹ Nos sumamos a la posición seguida por Ballesteros González (1998), Chevalier (1999: 97) y Martín López (2006: 13), entre otros, que considera el doble un motivo, es decir, algo concreto y que *mueve* la narración, y no un tema, que tiene carácter abstracto y esboza solo generalmente los parámetros de la obra, como postulan, por ejemplo, Tymms (1949), Bargalló (1994: 11-26), Doležel (1999: 159-174) y Herrero Cecilia (2011).

entidades de una sola identidad. Esto suele desatar una serie de acontecimientos que pasan por el cuestionamiento del sujeto en tanto que sujeto, el titubeo entre quién de los dos es el que copia —y, por tanto, el impostor— o el apropiamiento y distorsión de la identidad del primero por parte del doble. Al final, la intrincación debe resolverse tal y como empezó, es decir, con la existencia de un solo individuo, puesto que la conciliación se da muy raramente.

En Juan Ramón, el doble objetivo (sobre todo en la prosa) y el subjetivo (especialmente en los primeros textos) se sustentará, en parte, con las teorías expuestas. Sin embargo, hallaremos en él también una tendencia a su superación con vistas a la unidad, atravesando la noción literaria del «otro». Por esta razón, será necesario ir de las bases teóricas expuestas hacia una nueva propuesta que logre enlazar las distintas aproximaciones al doble en los textos de Jiménez y llevarlas a un punto común de comprensión al que llamaremos aquí «unidad», de acuerdo con la terminología del poeta: la (re)unión con uno mismo, visible sobre todo en la evolución del motivo del doble subjetivo en sus versos. Antes de estudiarlo, sin embargo, y para su mayor entendimiento, analizaremos brevemente el doble objetivo, más común en la prosa, agrupando en ambos casos las distintas manifestaciones del otro según sus especificidades.

5.2.7.1 *El doble objetivo*

Aparece el doble objetivo en cantidad menor en proporción al subjetivo en Jiménez, pero no por eso merece menos atención. Este «otro» es tanto externo como interno, por lo que lo dividimos a su vez en (a) el que se apropia de atributos o de la identidad de un individuo en cuanto al doble objetivo externo; y por lo que hace al interno, (b) el «anteotro», vocablo que adaptamos del juanramoniano «antemí» (Jiménez, 2005c: 1134) y que implica, en este caso, sentir alejado a alguien presente; y (c) el que tiene una personalidad con dos caras.

5.2.7.1.1 El doble objetivo externo

Cuentos largos ofrece dos retratos femeninos distorsionados por el motivo del doble por (a) apropiación. En el primero, XLIX, «La nueva», una mujer es invadida por otra que «[s]e confundía ya con ella, era casi igual» y que, no obstante, no logra engañar al yo que lo cuenta, pues «sabía bien que no era la misma». Como un parásito de ella misma, de una versión suya sin «sus gracias más inconfundibles», «la suplantadora» va adueñándose

de esta persona hasta suprimirla. «Fue como una transfusión de alma», asegura el narrador quien, entristecido, al apartarse de ella siente que su pie provoca «un crujido como cuando se pisa una cosa vana, con cáscara» (Jiménez, 2005d: 920). Al igual que con la cigarra muerta y vacía por dentro de XCI, «Sueño de tipo neutro», de *Viajes y sueños* y el cangrejo hueco de *Espacio* (escrito entre 1941 y 1954, con los dos primeros fragmentos editados en verso en 1943 y 1944 y publicado por completo en prosa en 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]), se topa con los restos de algo que ya no es, con lo muerto que queda de lo que vivió y ante lo cual él, impotente, nada puede (Jiménez, 2005d: 659 y 1283). En el *Cuento largo* L, titulado «El jesto», la toma de identidad se produce entre dos mujeres distintas: «la fea, la vieja» que paulatinamente le quita «a la guapa, la joven, el jesto mejor» hasta volverse bella la primera y dejar a la segunda «como si hubiera perdido su tesoro», tan “poco ella” cada vez que finalmente se la lleva la muerte. Pero el trueque no pasa desapercibido: «el jesto, el robo, el tesoro quedó en la vida como una de esas joyas heredadas de una mujer prestigiosa, por una cualquiera, que parece que no brillan ni dan color sin su única dueña» (Jiménez, 2005d: 920).

5.2.7.1.2 El doble objetivo interno

Al igual que en el subjetivo, como veremos, en el doble objetivo interno hay también individuos en compañía del yo que a él le parecen ausentes: a los que nombramos (b) «anteotros», retomando el concepto juanramoniano del «antemí» en el cuento XXXI de *Cerro del viento* titulado «Hora apagada» (Jiménez, 2005c: 1134) y que analizaremos con detalle luego. Más concretamente, se da esta figura en la amante del yo poético quien, en LXVI de *Eternidades*, es referida como a un «tú» que no era y que contesta al yo como si él «mismo estuviera / respondiénd[os]e en [ella]», afirmando sus labios, pero diciendo sus ojos «un no medroso y triste». Desasida de la situación, si bien interactuando con ella, y supuestamente contradiciendo su interior, el comportamiento de esta «anteella» es comparada por el yo poético con «un amor / dado, sin voluntad, entre los sueños», como un calor que se otorga sin afecto (Jiménez, 2005b: 398). Una ausencia más palpable, quizás, se encuentra en XXXIV, «Sueño», dentro de *Viajes y sueños*. Él yo y el tú viajan juntos en tren y el primero, soñando al principio, «[s]e sonr[íe] tristemente pensando: ¡Qué bien cuando venga ella conmigo!». Al despertar ambos, el yo entristece al no encontrar a la «ella» con la que había ido en tren durante el sueño, sino a la que aún no iba con él en la vigilia (Jiménez, 2005d: 625). Lo ideal se queda en lo onírico, pero como posibilidad en el estar despierto.

En la prosa cuentística del poeta encontramos otro doble más cercano al típicamente concebido en la narrativa, esto es, el (c) de dos caras. Ejemplo de ello lo brindan los textos XXVIII, «El otro él», y XLVII, «El hombre doble», comprendidos ambos en *Ala compasiva* y el último también en *Cuentos largos* como número LII. Los dos nos presentan, a través de un narrador en primera persona, a un conocido o amigo de este que, pese a mostrarse alegre y apacible gran parte del tiempo, de vez en cuando parece ser invadido por un ser antagónico. «El otro él» es esbozado como una versión muerta y desagradable del primero, «escandaloso y aparatoso», al que «[n]o se le parec[e] en nada» y que emerge en compañía del yo cuando este no se lo espera, siguiendo a su amigo como una sombra al despedirse (Jiménez, 2005d: 761-762). «El hombre doble», por su parte, se compone de un lado «dulce, bueno, sencillo», padre y marido ejemplar, y de otro «más enjuto, más oscuro», con unos ojos distintos que miran al yo «como con desagrado» y sorprendiéndolo. La mayor diferencia entre los dos relatos radica en que, si bien en ambos el narrador percibe la presencia del doble, en el primero no queda claro si el afectado también se percata de ello. En cambio, en el segundo este sí parece saberlo, pues cuando el yo le confiesa haberlo confundido con otro, el hombre se ríe, «como si estuviera en el secreto de [la] duda» del narrador, que ignora cuál de sus dos yoes está reaccionando. Además, la existencia del «otro» en «El hombre doble» queda reafirmada por la mujer del retratado quien, al leer el cuento sobre su marido, expresa coincidencia con la observación del poeta mediante un escalofrío y un grito (Jiménez, 2005d: 778 y 921).

5.2.7.2 *El doble subjetivo*

Se cuele, como ya hemos mencionado, fisgonamente en los textos juanramonianos la figura del «otro» en balanceo un tanto más inclinado hacia el subjetivo. Este se aborda con más asiduidad en el verso, facilitado por el yo poético, aunque también en la prosa, como veremos a continuación. El doble interior en Jiménez se descubre tanto física como psíquicamente, dejándose en ambos casos clasificar según su representación. Hallamos, así, dentro del doble subjetivo externo (d) al muerto, (e) la sombra, (f) el enlutado y (g) el mendigo; y en el interno (h) al opuesto y (i) al que no se siente a sí mismo y que llamamos como Juan Ramón «antemí» (Jiménez, 2005c: 1134).

5.2.7.2.1 El doble subjetivo externo

Ya en las *Rimas* se topa el yo lírico consigo mismo y se observa (d) muerto. Al mirarse en el espejo, en la LII, como hemos visto al tratar la muerte en la obra de Jiménez, a su sujeto poético «[I]e parece que es la sombra / de alguien que [lo] va siguiendo», y sus propios ojos le son reminiscencia de «la fijeza de los muertos». Siente, por eso, pavor y atracción ante su imagen, hecho que lo lleva a besarla (Jiménez, 2005a: 80)⁵⁰⁰. Percibirse a sí mismo como fallecido delata el miedo ante la propia finitud, pues uno se ve después de su vida, lo cual resulta imposible al propio sujeto. La angustia ante el propio perecer que acecha es tan recurrente en Juan Ramón que termina convirtiéndose en lucha constante en toda su obra por derrotar a la muerte, culminando en «exitoso fracaso» —el percatarse de jamás poder vencerla— en *Espacio* (véase Jiménez, 2005d: 1283-1285). En el apelado doble muerto se atisban las primeras chispas del anhelo por juntar la vida con la muerte, el tiempo finito con la eternidad e incluso el alma con el cuerpo. De ahí que la solución se encuentre en el beso, símbolo de la unión de lo corpóreo (la boca) con lo espiritual (el aliento). Observamos en este poema, además, un reflejo de Narciso quien, según el muguereño y en contra de la visión general de este como egocéntrico y vanidoso, «es el hombre superior, el “hombre difícil” enamorado no de sí mismo, ni mucho menos del hombre, de su propio hombre, del otro hombre, sino de la mujer ideal que todo hombre superior lleva física y moralmente, espiritualmente dentro de su ser» (Jiménez, 1990: 484)⁵⁰¹. Así, Narciso representaría una dicotomía en el hombre que trae a colación la figura del doble (como por ejemplo el bien y el mal en él) y el deseo de unir ambas partes.

El «otro» tiende a emerger en el primer Juan Ramón en la soledad y el silencio que acompañan los paseos del yo poético por el jardín. Su alma toma forma de (e) sombra, yendo con él «entre las flores / sin color», según las estrofas de XXXV de *Arias tristes*: «[Su] sombra larga» que «[I]e consuela / con el amor de una hermana» y hasta

[...] parece que se anima,
y que sonríe y que habla
sin sonido, preguntando[I]e
por las penas de [su] alma. (Jiménez, 2005a: 210-212)

⁵⁰⁰ Guarda gran semejanza con esta *Rima* la XXXVIII del mismo libro, en la que el yo poético, «siempre triste y solo / con [sus] penas y [sus] versos», cuando se mira al espejo «[se] embriag[a] de besos» (Jiménez, 2005a: 65). Del Olmo Iturriarte halla un parecido también entre este texto y LXXX de *Jardines lejanos* (2009: 244; véase Jiménez, 2005a: 442-443).

⁵⁰¹ En este punto coincide con Jung, quien sostiene que «en el inconsciente de todo hombre se esconde una personalidad femenina, y una masculina en toda mujer» (1976: 302). En el original: «Im Unbewußten eines jeden Mannes ist eine weibliche Persönlichkeit verborgen, und eine männliche Persönlichkeit in jeder Frau». La traducción es nuestra.

La prevalencia de lo espiritual, que «quisiera volar al cielo», por encima de lo material, constituye, en clave platónica y romántica que bebe de las *Rimas* (1871) de Bécquer, uno de los temas esenciales de los libros de juventud de Jiménez que, por su tono más emotivo, comprenden su etapa sensitiva (1898-1916). Sin embargo, llegar a «ser sólo espíritu» resultará, como el combate contra la muerte, tarea fallida. Pues el hombre, que es vida y muerte, está hecho asimismo de alma y de cuerpo. Tratar de apartar uno para acercarse a la otra sería desgarrarse; por querer desprenderse de su inseparable cuerpo, no se podrá comprender el alma, que «nunca dice nada» (Jiménez, 2005a: 212). Además, despertará tanto el pavor como el anhelo por descubrirla, con lo que se irá, queriendo o no, siempre hacia ella, hacia lo que carece de cuerpo y, entonces, hacia la muerte.

La anunciación de esta se viste también de (f) enlutado. En ocasiones, esta figura es extraña al yo poético, pero interactúa directamente con él sin «deja[r] de mirar[lo]» y persiguiéndole, aunque huya, hasta lugares tan desconcertantes como las ramas de detrás de su ventana, como sucede en XLII del mismo poemario. Aparece el hombre de negro, cobijado por los árboles, entre la soledad del yo lírico en el jardín como un ser macabro y fantástico que le sonríe y se le acerca ignorando él cómo, produciéndole pavor y atracción de nuevo con «sus ojos quietos», comparables de nuevo con los de un muerto (Jiménez, 2005a: 218). En LI de *Jardines lejanos*, esta figura resurge en un paseo nocturno y solitario entre las flores, «en un rincón de penumbra / y sueño»⁵⁰², lo que asusta de nuevo al yo lírico y lo lleva a encerrarse en casa con el pensamiento de que «[a]caso, / a la media noche, / venga a ver[lo]» (Jiménez, 2005a: 399-400). Mas esconderse no sirve: el hombre con el traje oscuro, en lo que podríamos llamar «luto inverso» por recordar la muerte venidera e inminente de los vivos y no la que ya se ha dado y que siempre habita las sombras misteriosas y aterradoras —lo que no se ve del todo—, se enciende en forma de pensamiento al estar uno solo, algo contra lo que ni su olvido momentáneo en otras cosas ofrecerá refugio seguro. Ninguno de los dos textos explicita que el enlutado sea el doble del yo poético (véase del Olmo Iturriarte, 2009: 238-239). Sustentamos nuestra interpretación, además de lo planteado antes, con el poema XL de este último libro tratado, donde el yo lírico anda confuso de noche por su habitación, preguntándose si es él mismo o «el mendigo / que rondaba [su] jardín / al caer la tarde». Otra vez, alguien ajeno a su casa la ronda; no un enlutado, sino un (g) mendigo, «figura

⁵⁰² Para del Olmo Iturriarte, la aparición de este hombre aquí es el resultado de «una ensoñación onírica», la cual pertenece a un «ámbito de percepción privilegiada de una realidad que va más allá de los límites positivistas y racionalistas», y de un «análisis introspectivo» del propio sujeto lírico (2009: 242).

simbolista y decadentista» (del Olmo Iturriarte, 2009: 247), quien, como el hombre ante la muerte, vive desamparado. Y el yo poético, que no sabe si sueña o está despierto, lleva ahora el duelo y ha envejecido de golpe, pues su barba, que él creía negra, luce blanca. La difusión de opuestos (hogareño y mendigo, fuera y dentro, sueño y vigilia, juventud y vejez) saca a la luz, o más bien a la niebla, la inconcreción en la que se encuentra y de la que se compone el yo lírico a través de una serie de preguntas y de frases inconclusas con puntos suspensivos, quien duda de su propia identidad:

[...] ¿Es [suyo]
este andar? ¿tiene esta voz
que ahora suena en [él], los ritmos
de la voz que [él] tenía?⁵⁰³

Con rasgos también del subjetivo interno, estos versos remiten a la vacilación típica del doble y que lleva, como hemos señalado, a cuestionar la realidad misma, pues «todo / es lo mismo y no es lo mismo...» (Jiménez, 2005a: 385-386).

5.2.7.2.2 El doble subjetivo interno

A partir de *Las hojas verdes*, el doble subjetivo juanramoniano va más bien por dentro. En XXIII del apéndice, se le dirige el yo poético como a un (h) opuesto, a un «tú, el otro que no [es él]» y con el que se comporta de forma no genuina: mintiendo, dejando a un lado su mejor parte. Como un muñeco movido extrañamente, «no [tiene] alma, / [es] cosa» (Jiménez, 2005a: 638). Este doble se caracteriza por realizar lo contrario del yo. Así, en el celeberrimo poema CXXV de *Eternidades* es «[e]l que calla, sereno, cuando habl[a el yo], / el que perdona, dulce, cuando odi[a él], / el que pasea por donde no est[á él]». Cual espejo revertido, frente a las decisiones que resuelve el yo, se mueve hacia la dirección que este no toma y se muestra como la estela de algo posible⁵⁰⁴ y no sido. Tal es su oposición que incluso lo contradecirá trascendiéndolo, siendo «el que quedará en pie cuando [él] muera» (Jiménez, 2005b: 418)⁵⁰⁵. Del mismo modo, e incluso

⁵⁰³ Algo similar ocurre en el desenlace de LXXX también de *Jardines lejanos*, donde el yo poético, en un estado cercano al de la ensoñación en el silencio de su casa, «[s]e v[a] alejando... / y [s]e encuentr[a] en un espejo...» para finalmente preguntarse si se halla en la habitación (Jiménez, 2005a: 442- 443).

⁵⁰⁴ A esto podemos asimilar los términos que Juan Ramón usa en *Madrid posible e imposible*: lo «posible» sería lo ideal, que puede llegar a ser (por ejemplo «el Madrid futuro de [sus] sueños»); lo «imposible», en cambio, conforma lo que ya es («este Madrid», la ciudad existente) (Jiménez, 2005c: 975, 1193 y 1220).

⁵⁰⁵ Ciertamente parecido con este poema lo refleja el breve cuento borgiano «Borges y yo» de *El hacedor* (1960), si bien en él el narrador se presenta como la parte personal de Borges y el otro es la cara del escritor que ve el público. Del Olmo Iturriarte considera que el yo poético logra trascenderse en este poema a través de la

desdoblándose, el otro se manifiesta como dos posibilidades que, imposiblemente, tienen lugar en el mismo tiempo antes de que el individuo elija una: «Hay un yo que está durmiendo / [...] y hay un yo que está velando / para que [él] no [s]e duerma», leemos en XLVI de *Belleza* (Jiménez, 2005b: 755)⁵⁰⁶. Así, «[e]l otro este», como lo nombra el poeta en *La estación total con las canciones de la nueva luz* en LVII.I, no solamente actúa pasivamente, sino que puede entrometerse en los caminos emprendidos por el sujeto, espionando «lo que [él] hace», y llevándolo a dudar de si el doble «[...] es el humano bueno / o el mal humano»⁵⁰⁷ que hay en él, y si «es [su] conciencia». Dado este paso, el yo, incómodo, lo compara con un enemigo y se plantea si, por ende, debería derrotarlo, como típicamente sucede según lo observado en la teoría sobre este motivo, o mostrarle respeto, «como a [s]í mismo» (Jiménez, 2005b: 946-947).

«Contigo no estoy en mí», canta el yo poético en el poema XXIII del apéndice de *Las hojas verdes* (Jiménez, 2005a: 638). Tenemos aquí la primera muestra de lo que llamamos, siguiendo al muguereño, (i) el «antemí» (véase Jiménez, 2005c: 1134): un ente idéntico al yo poético, quien lo contempla y analiza desde su consciencia como fuera de sí, igual que en la autoscopia, dando cuenta de ello solo él. El mismo fenómeno ocurre en *Eternidades*, donde el yo lírico afirma en LVI que «[t]odos los días, [él es] / [él], pero ¡qué pocos días / [él es él]!» (Jiménez, 2005b: 395), o en CXXV del mismo poemario, en el cual sostiene que «[es] este / que va a [su] lado sin [él] verlo; / que, a veces, [va] a ver, / y que, a veces, olvid[a]» (Jiménez, 2005b: 418). Destejamos de nuevo estos textos para coger un hilo distinto al del doble opuesto; el del yo que parece observarse a sí mismo en sus actos, sin hacerse (o no del todo o siempre) partícipe de ellos, mientras el otro, casi maquinalmente, va desenvolviéndose. El ejemplo, a nuestro parecer, más claro al respecto lo brinda el poema XXXI dentro de *Cerro del viento* y titulado «Hora apagada», donde el yo lírico, aunque «a gusto, tranquilo», mira a «[su] ante[él] ajeno», a las personas y los elementos que lo envuelven, y le «[p]arece todo como desligado de [él], como si [él] no tuviera poder ni dependencia de nada. Las mismas cosas [suyas l]e parecen extrañas y sin

creación de «[u]na nueva identidad abarcadora que define su sustancia por la aglutinación de tiempos distintos» (2009: 257).

⁵⁰⁶ Este texto se incluye como aforismo en *Estética y ética estética* (1967) e *Ideología II* (1998) (Jiménez, 1967: 294; 1998: 69).

⁵⁰⁷ Nos abstenemos aquí de cualquier referencia autobiográfica para la interpretación de los textos, como por ejemplo del conocido escrito «Los dos Juan Ramón Jiménez» en el que Cernuda se refiere personalmente al poeta como desdoblado en «Jiménez-Jekyll, [...] el poeta conocido de todos, digno de admiración y de respeto» y «Jiménez-Hyde, bastante menos conocido, la criatura ruin que arrojaba precocidades a la cabeza de unos y de otros» y que, supuestamente, fue adueñándose del primero (1958: 1).

suficiente interés para [él]...» (Jiménez, 2005c: 1134). A través de las repeticiones del pronombre, el yo poético resalta la diferencia que siente con su entorno, su experiencia de lo que podríamos llamar, siguiendo a Cortázar, «el sentimiento de no estar del todo» que el cuentista argentino contrapone al «extrañamiento» propio de los poetas y lo fantástico literario y el cual se manifiesta cuando nos damos cuenta de algo que escapa a la cotidianidad y sus reglas (1967: 21-26). En Juan Ramón, más que un extrañamiento, constituiría un reconocimiento de las cosas, el estar en el instante eterno perseguido durante toda su obra. Por ello, cuando está fuera de él, en esa “media ausencia”, «no comprend[e] ningún signo de lo que [l]e rodea [...]; ni [l]e importa comprenderlo», pues se encuentra «bien, en este [él], que no [es él], solo en un mundo que no es [suyo]», tranquilo en su inmovilidad, «igual que en una muerte que viera la vida como una máquina de sentidos», y alejado como «nunca de la vida, observándola tan de cerca» (Jiménez, 2005c: 1134). El yo se regocija en su papel de observador del mundo, como liberado del peso que conlleva ser parte de él⁵⁰⁸.

El «antemí» (véase Jiménez, 2005c: 1134), en ocasiones, acoge a otro sujeto para pasar a ser un «antenosotros». Así lo observamos en CXXI, poema con el título «Amor» y perteneciente al *Diario de un poeta recién casado* en el que dos enamorados no son ellos, sino «esos dos románticos / que no son aún [ellos], que no están aún con ellos / mismos». Aquí, los amantes no ven las cosas desde la pasividad, sino que, absortos por su romance, es como si fueran y vinieran de él al plano tangible, haciéndolo a este a su manera, agradable para ellos —«¡oh encanto / del parque sin nosotros, con nosotros!», exclama el yo lírico—, pero «soñando / en ser ellos, en no ser ellos, dulces» y perdiéndose en su beso. Sin embargo, y como en el dormir, lo cotidiano siempre llama de regreso, e impone sus normas de nuevo al hacerse de noche, que obliga a la pareja a cobijarse (Jiménez, 2005b: 137). Distinto será cuando solamente la amante se ensimisme y afloje, brevemente, el hilo que va a la realidad inmediata pasando por el nudo que conforma con su amado, como hemos visto en el apartado sobre el doble objetivo interno.

Otras veces, el «antemí» se queda en otro lugar, allí donde el yo se sintió plenamente. De esta forma sucede en LXXXIV, «La colina» de *Platero y yo*, donde asegura el yo lírico al burro que no está allí con él, «sino en la colina», que lo acoge en sus lecturas, pensamientos y miradas al mundo. Deja el lugar, falto de luz, con la llegada

⁵⁰⁸ Gómez Trueba ve aquí que «la contemplación del mundo le ha llevado a un estado de felicidad, de tranquilidad eterno» que luego vincula al recogimiento del yo lírico consigo mismo aprehendido a través de la naturaleza (1995: 136-137).

de la noche, o cuando lo llaman para comer o dormir. El yo obedece a estos reclamos, pero «no s[abe] si [s]e qued[a] allí», en la colina —donde se ve también pintado dentro de un cuadro suyo «[e]n todos los museos»—, si bien tampoco sabe «cuándo [s]e vi[o] allí por primera vez y aún dud[a] si estuv[er]o nunca». Su incertidumbre ante esta dualidad la resuelve al final del texto, afirmando que no está «nunca en donde esté, ni en la tumba, ya muerto; sino en la colina» contemplando el paisaje y leyendo, igual que se ve en su cuadro (Jiménez, 2005c: 526). Así, alarga su experiencia por dos tiempos: el finito de su consciencia, en forma de recuerdo al que puede volver; y el imperecedero de lo consciente (al que llegará Juan Ramón en las postrimerías de su obra) sobre el que puede dejar huella el arte, como el cuadro imaginado. Sin embargo, en LII, «Descanso», de *Piedra y cielo*, el yo lírico recordará que la salida de uno mismo en dos, al fin y al cabo, no es posible, ya que «[t]odo tú estás en ti / aunque te vayas de ti» (Jiménez, 2005b: 504).

La evolución del doble subjetivo juanramoniano se espejea en las palabras de Krauss, quien apela a la historia del pensamiento para justificar que «la condición para que se dé el motivo del doble radica en un idealismo subjetivo exagerado» que considera clave para todo el período romántico, dentro del cual enmarca lo fantástico y el otro. «[E]l yo desea expandirse más allá de su limitación de finitud y llegar a la eternidad», igual que sucede en Jiménez. Y como él en su primera etapa, «[s]i tal voluntad choca contra la resistencia del mundo exterior, éste se entiende como una antítesis que se enfrenta hostilmente al yo. Como consecuencia, el idealismo subjetivo lleva a una concepción dualista del mundo» que se refleja en las dualidades expuestas: la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, el mal y el bien, la vejez y la juventud, el fuera y el dentro. Todos los seres parecen estar compuestos por dos partes irreconciliables, si bien también constituyentes. En cambio, y como en la segunda etapa del poeta, «[s]i tal voluntad infinita del yo choca contra las propias restricciones y límites, es el yo quien se siente a sí mismo dividido en un polo infinito y finito» y se busca entre estos dos opuestos. Esto puede dar lugar al doble externo: «[s]i el sentimiento de esta escisión del yo toma forma desde el plano de la imaginación, si cristaliza en el plano de lo visual, el motivo del doble surge como confrontación cosificada del yo consigo mismo». Por el contrario, «si la división del yo se queda en el plano de la imaginación, acarrea solipsismo: el yo se espejea a sí mismo dividiéndose en un observador y un observado», esto es, el doble interno (Krauss, 1930: 8)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ En el original: «[D]ie geistesgeschichtliche Voraussetzung für das Doppelgänger motiv ist ein subjektiv übersteigter Idealismus, der für die ganze Zeitepoche bestimmend ist. Das Wesen dieses subjektiven

5.3 Corolario

Este capítulo ha querido dar una muestra de cómo el misterio se manifiesta en la obra artística en verso y prosa de Juan Ramón a través de distintos símbolos. A estos, considerando sus rasgos más generales, los hemos clasificado en (a) motivos y (b) seres. Dentro de los primeros, hemos tenido en cuenta (1) la soledad y el silencio; (2) la música; (3) los olores; (4) la luz (el día, la noche, el amanecer y el anochecer); (5) la naturaleza (el cielo, el mar, el campo, el bosque, los árboles y las flores); (6) la naturaleza artificial (el jardín y el parque); y (7) las construcciones antiguas (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio). Que sean estas las ambientaciones más frecuentes para la aparición del misterio en Juan Ramón es indicio de la afinidad del poeta con los románticos, simbolistas y modernistas hispánicos, los cuales consideraban la naturaleza propiciadora de lo ignoto y el lugar originario del hombre. Este, que en los inicios de su existencia en el mundo se hallaba en lo natural, habría estado entonces en contacto estrecho con lo desconocido, de lo cual se ha ido desvinculando en la modernidad. Dado el impacto que tuvieron estas manifestaciones artísticas en el de Moguer, especialmente en su juventud, no extraña encontrar reflejos de esta postura entre sus líneas y versos, sobre todo en los de su primera etapa. En esta, además, destacan los paisajes con los que se entremezclaría el espíritu del yo lírico a través del «paisaje del alma» (describiendo su estado anímico mediante el entorno) y del «alma del paisaje» (como si lo que lo rodea tuviera una consciencia que el sujeto comprende dejándose influenciar por ello). Los paisajes juanramonianos, difusos, rodeados de un halo onírico y extraño especialmente en su etapa juvenil, suelen desencadenar el «ínstasis» de la voz poética. La comunión que el yo experimenta con su entorno es tanta que, muchas veces, el mismo entorno parece cobrar vida y razón. Entre estos escritos tampoco es ajeno el éxtasis al que, según el sujeto lírico, llega el ambiente (o algunos de sus componentes) y que lo traslada a un estado muy parecido a la muerte. No debe sorprendemos esto si tenemos en cuenta que el fallecer se

Idealismus besteht darin, daß das Ich sich über seine endliche Beschränkung hinaus zur Unendlichkeit erweitern will. Stößt diese Wille des Ich gegen den Widerstand der Außenwelt, so wird diese als eine dem Ich feindlich gegenüberstehende Antithese aufgefaßt. Infolgedessen führt der subjektive Idealismus zu einer dualistischen Anschauung der Welt. Alles Seiende erscheint in Ideal und Wirklichkeit gespalten; stößt der unendliche Wille des Ich gegen die eigene Beschränkung und Begrenzung, so fühlt das Ich sich selbst gespalten in einen unendlichen und endlichen, in einen idealen und einen wirklichen Pol. Nimmt das Gefühl dieser Ichspaltung aus der Welt der Vorstellung Gestalt an, kristallisiert es sich in der Welt des Visuellen, dann entsteht das Doppelgängertum als die vergegenständliche Gegenüberstellung des Ich zu sich selbst. Bleibt dagegen die Ichspaltung nur Vorstellung, so führt sie zum Solipsismus: das Ich spiegelt sich selber, indem es sich in ein Betrachtendes und ein Betrachtetes spaltet». La traducción es nuestra.

empareja, especialmente en el primer Jiménez, a lo invisible y a lo divino e ideal, como veremos en el capítulo siguiente.

Asimismo, se sugiere, sobre todo en esta misma etapa juvenil, que los elementos que componen estos ambientes conocen al yo poético. Da la sensación de que son conocedores de lo ignoto y la conexión misteriosa que lo une todo. Por ello, hablan el lenguaje de lo desconocido; un lenguaje inefable que el sujeto lírico parece oír, pero que, al principio, no entiende. Será solo en la última etapa, como notaremos en el próximo capítulo, cuando podrá comprenderlo. No obstante y por mucho que trate de hacerlo asible mediante la palabra poética, se dará cuenta una y otra vez de la imposibilidad que esto plantea. Y es que nuestro idioma —sea el cotidiano o el poético— comprende solamente vocablos que remiten a lo que conocemos.

Por último, hemos agrupado entre los (b) seres (8) los religiosos (los ángeles, la Virgen y Cristo); (9) los mitológicos (los gnomos, los sátiros, Ofelia, los elfos y las ninfas); (10) los fantasmas y las apariciones; (11) los personajes extraños (los locos, los enfermos, los incomprensibles, los «desconocidos conocidos» y los forasteros) (12) los niños; (13) la mujer; y (14) el doble. Al igual que los ambientes expuestos en los motivos, estos seres surgen en su mayoría dentro de la primera época y de la prosa del poeta andaluz, la cual trata más bien el mundo exterior y lo imaginativo, tal y como veremos en el siguiente capítulo. Allí, el sujeto pone más atención en lo que observa, en lo que le es *ob-jeto* y distinto a él. A partir de la segunda etapa, la poesía de Juan Ramón dará un giro: ahora, lo que interesará será el mismo yo, y su *sub-jetividad* reinará en la presentación de las cosas en sus textos.

Habiendo observado al detalle algunos símbolos del misterio en la obra artística en prosa y en verso de Juan Ramón, procedemos en el siguiente capítulo a analizar la evolución que lo secreto tiene en ella, con tal de llegar a una mayor comprensión de esta cuestión en la producción del de Moguer.

Capítulo 6: Evolución histórica del misterio en la obra de Juan Ramón Jiménez

El estudio de los símbolos de lo misterioso en la obra juanramoniana, así como también el de esta cuestión en su teoría, nos ha permitido dar cuenta de que la manifestación de lo secreto en sus textos no es homogénea, sino que va sufriendo modificaciones a medida que su escritura madura. El presente capítulo tiene por objetivo estudiar el misterio en la poesía de Jiménez desde un punto de vista cronológico con tal de llegar a una mayor comprensión de su evolución. Con tal fin, dividimos nuestra investigación de acuerdo con las tres etapas que fundamentan la trayectoria del andaluz según la propuesta del mismo poeta (Jiménez, 2005b: 1197-1198)⁵¹⁰: la sensitiva (1898-1916), la intelectual (1916-1936) y la suficiente o verdadera (1937-1958). Para esta investigación, tomaremos en cuenta principalmente los escritos en verso del de Moguer, puesto que su datación, mucho más precisa que la de la prosa, permite un mejor seguimiento del desarrollo de las etapas. Los textos en prosa, entonces, serán citados sobre todo para reforzar las hipótesis planteadas a partir de los versificados.

⁵¹⁰ A finales de su trayectoria poética y vital, en unas notas sobre *Dios deseado y deseante* (del cual se editó en vida del de Moguer la parte *Animal de fondo*, redactada entre 1948-1949 y publicada 1949 [León Lique, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]), el moguerense repasa su trayectoria poética, la cual divide según su aproximación espiritual: «[L]a evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre». Esta periodización es la que suele seguir la crítica, como de Albornoz (1972: 21-22). Figueira distingue entre dos tiempos en la poesía de Juan Ramón: una de 1898 a 1913 y otra de 1914 a 1946 (1948: 13 y 51). Predmore menciona tres épocas según la residencia del moguerense: en Moguer, Madrid y Moguer (1881-1911), en Madrid (1912-1936) y en América (1936-1958) (1975: 47). En la introducción a su edición de *Antología poética*, Blasco distingue, asimismo, entre tres épocas poéticas, pero de manera distinta: «éstasis de amor» (1900-1913; de *Rimas* a *Melancolía*, que sitúa después de *Laberinto*), «avidez de eternidad» (1914-1923; desde *Sonetos espirituales*, que considera anterior a *Estío*, hasta la publicación de *Belleza*) y «necesidad de conciencia interior» (1923-1954; que incluye, de los libros que citamos en este trabajo, *La estación total con las canciones de la nueva luz*, *Romances de Coral Gables*, *Animal de fondo*, *Espacio* y *Tiempo*) (1989: 14-51, 52-78, 78-97 y 413). Gras Balaguer, por el contrario, señala la imposibilidad de división de la obra juanramoniana, que considera un «continuum de una experiencia de conocimiento» (1981: 18). La cursiva es del original. Volveremos más adelante a la datación de cada uno de los títulos mencionados.

6.1 Primera etapa poética: sensitiva (1898-1916)⁵¹¹

La primera etapa del de Moguer, como bien indica su nombre, está teñida por una especial sensibilidad. Se debe esta, en primer lugar, a la precoz edad del poeta: Juan Ramón cuenta solo con diecisiete años al inicio de su primera época poética, que comienza poco después de renunciar a dedicarse a la pintura durante su estancia de 1896 a 1899 en Sevilla (de Albornoz, 1980: 343; véase Palau de Nemes, 1957: 33- 37) y con la publicación ese mismo 1898 de la prosa «Cartas de mujer» en Sevilla (Sánchez Trigueros, 2005: 7), la cual tomamos como punto de partida por ser el primero de los textos juanramonianos publicados del que tenemos noticia y conservación exactas⁵¹². 1898 es, además, el año que da entrada al Modernismo en España, ya bien instalado en Hispanoamérica, gracias a la aparición de la revista *Vida Nueva* (Palau de Nemes, 1957: 38). El mismo Juan Ramón tarda poco en publicar allí «Nocturno»; lo hace nada menos que el 26 de marzo del próximo 1899. Desde este momento, el joven andaluz ve salir a la luz algunos de sus textos dentro de esta revista, hecho que le vale el propio encasillamiento como modernista (de Albornoz, 1980: 343; véase Palau de Nemes, 1957: 38-39). El emotivismo que enmarca la primera etapa del de Moguer, venimos diciendo, se justifica también a través de las lecturas de poetas románticos, simbolistas y modernistas en las que Jiménez se encuentra inmerso por aquel entonces y que influyen en su escritura. Rosalía de Castro, Curros Enríquez o Bécquer (véase Garfías, 1964: 15-16) son nombres conocidos por el joven. Cabe recordar que el primero de sus poemarios publicados, no desechado por completo luego por parte de Juan Ramón, es *Rimas*, cuyo título deja ya entrever la influencia del conocido poeta sevillano. Asimismo, es importante señalar que, en esta época, el de Moguer se halla en los comienzos de su labor, por lo que aún no cuenta con la experiencia y la reflexión bastantes como para dirigir la inspiración poética. De esta manera, tanto el pavor y el sufrimiento como, a veces, la alegría mueven estos versos primerizos reflejando con notoria expresividad⁵¹³ los vaivenes e inseguridades experimentados por Jiménez en la época de juventud.

⁵¹¹ Esta sección recoge, con modificaciones, algunas partes de nuestro artículo sobre el misterio en las *Rimas* juanramonianas desde la influencia de Bécquer (2020).

⁵¹² Además de alguna otra tentativa en la mocedad anterior, resalta el poema en prosa «Andén», supuestamente redactado en 1896 según Jiménez (en Garfías, 1964: 15) y en 1897 para de Albornoz (1980: 343) y publicado en 1899 (Garfías, 1969: 14). No obstante, la falta de precisión de esta fecha atestiguada solo por referencias posteriores de Jiménez nos lleva a descartarla como base fiable (véase Sánchez Trigueros, 2005: 6).

⁵¹³ Los primeros poemas de Juan Ramón destacan por una generosa inclusión de puntos suspensivos y signos de exclamación e interrogación. En sus dos publicaciones más jóvenes, *Ninfeas* y *Almas de violeta* (ambas editadas en 1900 [Palau de Nemes, 1957: 67; Blasco, 2005a: 3]), esta ortografía se hace más

El miedo a la muerte que caracterizó la poesía de Juan Ramón desde su experiencia personal⁵¹⁴, a la que aquí no apelaremos con tal de no alejarnos de los textos en su vertiente poética y no biográfica, tinta a su vez con un tono particularmente marcado la producción primeriza para impregnar luego toda su obra. En el texto CXXXV del *Libro de retratos*, que conforma su «Epílogo», Jiménez asevera que «[l]a tristeza que tanto se ha visto en [su] obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella» (2005c: 201)⁵¹⁵. Sigue, así, el andaluz el tópico romántico, simbolista y modernista del artista que se siente, queriéndolo o no, a un margen de la sociedad cada vez más alejada de lo mágico y lo emocional. «En [su] juventud», empero, el de Moguer «nunca sup[o] de dónde venía [su] tristeza (ni los versos en que la cantaba)⁵¹⁶. Sabía, eso sí, que cantarla era [su] mejor consuelo» (Jiménez, 2014: 631)⁵¹⁷. Posteriormente, recuerda estos años en «La novela sin dictar», dentro de *Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)*, como una época de sufrimiento incluso «sin necesidad», y expresa que sus libros más jóvenes «están llenos de ese deleitamiento en una desventura no dir[á] que inexistente, pero perfectamente dominable» (Jiménez, 2005d: 954). El oleaje de emociones que a menudo conduce las palabras de estos primeros

presente y se le añade la profusión de mayúsculas e, incluso, la impresión en tinta verde para el primer libro y en morada para el segundo (Jiménez, 1961b: 229), lo cual acrecienta la emotividad de los poemas y el posterior rechazo hacia ellos por parte de su autor.

⁵¹⁴ El evento que infundió este temor en su persona y que se refleja en su trabajo de poeta fue el fallecimiento de su padre cuando él tenía dieciocho años, en julio de 1900 (Blasco, 2005a: 3; véase Palau de Nemes, 1957: 75). El mismo Juan Ramón sostiene en una carta conservada por la familia que planeaba escribir después de *Ninfeas* y *Recuerdos sentimentales* (que constituiría luego la tercera parte de *Arias tristes*, escritas entre 1902 y 1903 y publicadas en 1903 [véase Palau de Nemes, 1957: 99]) un libro «en que pondr[ía] toda [su] alma, titulado *La muerte* (libro escrito entre 1918 y 1924 [Martínez Torrón, 1999a: 7]), en prosa, algo así como una autobiografía, llena de horrible presentimiento [suy]o, y de los paisajes tristes que han perfilado antes [su]s ojos, en esta triste enfermedad, empezando por la muerte de [su] padre» (en Martínez Torrón, 1999a: 12-13).

⁵¹⁵ En un aforismo de 1920, sin embargo, asevera el de Moguer que no «[l]e gusta el dolor», y añade que, «si lo h[ab]ía cantado, ha sido en el recuerdo o en el presentimiento», porque «[su] tristeza ha sido siempre anhelo de eternidad ante la belleza» (Jiménez, 1998: 70).

⁵¹⁶ Ejemplos de tal incompreensión se encuentran también en la poesía del de Moguer. En la *Aria triste* XXXVIII se pregunta la voz lírica «por qué estar[á] ella tan triste» entre la profusión de flores (Jiménez, 2005a: 215). En el *Jardín lejano* LII atestigua el yo lírico que «[n]o hay motivo para que / [él] esté llorando... [su] pena / aún está en sueños...» (Jiménez, 2005a: 401). La *Elegía* XLIII, por ejemplo, expresa el desconcierto del yo lírico ante una súbita tristeza en él que antes no experimentaba, pues se pregunta «[p]or qué [su] vida, un tiempo serena como un río, / se ha puesto así, nublada, triste y contradictoria». En LXII de *Melancolía* exclama el yo que no sabe lo que tiene; quizás, «el corazón partido...» (Jiménez, 2005a: 1197). En XLV de *Sonetos espirituales* parece dejar atrás ese sufrimiento y reflexionar sobre él, ya que «pens[ó] que el pesar era la belleza» (Jiménez, 2005a: 530 y 1560). En la *Elegía* XCVIII afirma el yo poético que «[n]o es [suy]o / este disgusto amargo de la sombra y la fuente» en la primavera (Jiménez, 2005a: 559). En el *Poema mágico y doliente* XXXII, empero, admite que «[él] sólo [es] culpable de todo este fracaso; / atavi[ó] de luto [su] ramo de flores» (Jiménez, 2005a: 1048).

⁵¹⁷ No obstante, en el *Poema mágico y doliente* XLIII, asevera la voz lírica que «[y]a, ni los libros, ni los rosales..., ni el alma, / [l]e sirven de refugio de la melancolía» (Jiménez, 2005a: 1053).

textos les ha valido el desprecio por parte de un buen número de críticos y del propio poeta, que incluso trató más tarde de deshacerse de sus primeros libros por considerarlos «borradores silvestres»⁵¹⁸. Pese a tales objeciones, creemos una suerte que la voluntad de su autor no pudiera llevarse a cabo, ya que estos textos resultan cruciales para entender la obra posterior de Jiménez y su desarrollo⁵¹⁹. Asimismo, cada libro constituye una unidad de sentido que gira alrededor de uno o varios temas concretos, lo cual posibilita analizar las publicaciones de forma tanto individual como grupal a partir de una de estas cuestiones. Esto resulta, además, un excelente ejercicio filológico para desentrañar las lecturas del andaluz que tuvieron un peso determinante en su poesía, sobre todo en esta primera época. Tales influencias se pueden percibir notoriamente y a veces son referidas mediante citas por el propio poeta⁵²⁰. Sin embargo, Jiménez se fue desprendiendo de ellas a partir de la segunda etapa y de forma determinante en la tercera. Por este motivo, en ambas épocas resuena su voz particular.

Los ecos del Modernismo hispánico, así como del Romanticismo y el Simbolismo, que retumban con fuerza en las publicaciones más jóvenes del moguerense especialmente hasta *Laberinto*, hacen necesario volver a traer a la memoria los puntos que tocan el misterio en estas tres manifestaciones artísticas. Como hemos visto, tales cuestiones también salen a la luz en los textos teóricos del poeta, lo cual da cuenta de la incidencia de estas en la totalidad de la obra juanramoniana. Destaca de las tres manifestaciones su afán de replantear las preguntas básicas que atañen al hombre en tanto que tal y en su vínculo con el mundo buscando las respuestas no en la ciencia ni el racionalismo, tan apreciados en su época, sino en lo ignoto e irracional —lo que está más allá de lo racional—, que configura el principio de todo. Sin embargo, nos hemos ido alejando de ello en la modernidad en una decantación por la lógica, y ahora solamente el arte y el sentimiento pueden indagar en lo desconocido. De tal forma, el artista y en especial el poeta se vuelve un mediador entre lo secreto y el ser humano, acercando a los dos un poco más con su trabajo, aunque sin poder conseguir unirlos nunca del todo.

⁵¹⁸ Así llama a toda obra publicada antes de 1912, según menciona el poeta en una carta a Gómez de la Serna de septiembre de 1934 (Jiménez, 1962: 315; 2012: 571).

⁵¹⁹ Varios investigadores han notado la calidad de las primeras obras juanramonianas y su importancia dentro de todo el aparato poético del de Moguer para la comprensión de este último. Véase, por ejemplo, Cardwell (1980) o Alarcón Sierra (2005: 735).

⁵²⁰ Son abundantes las referencias a otros poetas en las primeras publicaciones del moguerense. Baste mencionar algunas de ellas para cerciorarse de tales influencias: por ejemplo, en la *Rima* VI, «Triste amor», se cita a Lamartine; en la *Aria triste* XXXIII, a Góngora; en III, titulado «Segunda serenata de Delio», de *Jardines lejanos*, a Espronceda; en la *Elegía* LXVIII, a Samain; o en el *Poema mágico y doliente* XXXII, a Fray Luis de León (Jiménez, 2005a: 23, 209, 330, 544 y 1048).

Que Jiménez llamara sus primeras obras «borradores silvestres» no radica solo en el hecho de que en ellas fluyan los sentimientos del yo lírico de forma suelta —lo cual sugiere el adjetivo «silvestres»—, ni en que sean principalmente poemas compuestos por el instinto, sin apenas o ninguna depuración por obra de la inteligencia⁵²¹ —lo que vendría a indicar el sustantivo «borradores»—, sino también en las influencias filosóficas, artísticas y sobre todo poéticas que guían la primera poesía de Juan Ramón hasta que esta empieza a desmarcarse con notoriedad a partir de la segunda etapa. Esto no significa que su lírica llegue a desplegarse en algún momento sin ningún matiz de textos o pensamientos ajenos, claro está, ya que resultaría prácticamente imposible⁵²²; más bien, implica que su escritura comenzó a dirigirse a ella misma a través de la voz personal del poeta considerando lo aprendido de otros. Tampoco quiere decir nuestra afirmación que la poesía más joven de Jiménez sea una mera reproducción de sus lecturas, pues el contenido y también el estilo del primer Juan Ramón ya tintinean con luz propia⁵²³; una luz que resplandecerá con fuerza de la segunda etapa en adelante. Muchas cuestiones y preocupaciones de esta primera época persisten en las siguientes, pero desde un punto de vista distinto gracias a la maduración de las observaciones y las reflexiones del poeta⁵²⁴.

Como ha notado bien la crítica, la primera etapa de Jiménez se puede separar en tres momentos, de entre los cuales uno se subdivide a su vez⁵²⁵. En primer lugar, tenemos

⁵²¹ El segundo primer poema que escribió el moguerense, indica él mismo, fue «improvisado una noche febril» y mandado enseguida para su publicación (en Garfias: 1964: 15). Según Juan Ramón, los *Sonetos espirituales*, por ejemplo, «están hechos naturalmente, de una vez, sin corregir nada», por lo que «[l]e parecen perfectos» (en Guerrero Ruiz, 1998: 33-34).

⁵²² Sobre las inevitables influencias intertextuales dentro de una tradición artística y el estilo y la aportación de un solo poeta véase el interesante ensayo «Tradition and the Individual Talent» («La tradición y el talento individual») de T. S. Eliot incluido en su *The Sacred Wood (El bosque sagrado)* de 1920 (1920: 42-53). Jiménez afirma en cuanto a esto que «[e]l poeta verdadero revive en sí, abreviadamente, la historia completa de la poesía» (1967: 272; 1990: 203).

⁵²³ Estamos de acuerdo con Azam en que «[a] través de las innumerables obras que leyó no pretende» Jiménez, en esta primera etapa, «apoderarse de un vocabulario, de unas imágenes, de un estilo; tan sólo intenta descubrir lo único que le interesa: el encuentro con la Poesía; el hecho de conocer a Rosalía de Castro, a Bécquer y a los demás nada tiene que ver con determinada forma de rimar o de acompasar sus versos, sino que supone el testimonio de una conquista» (1983b: 256).

⁵²⁴ Blasco, por ejemplo, observa una tensión entre el deseo espiritual y el erótico en *Baladas para después* (confeccionadas entre 1901 y 1913, con algunos textos publicados en 1909 y algunos textos versificados en *Baladas de primavera* 1910 [García Lara, 2005: 155 y 157]) ya presente en *Jardines lejanos* (1989: 29-31). Alarcón Sierra remite a la escisión del sujeto percibida por el yo lírico del primer Juan Ramón y que «es una de las claves fundamentales de toda su obra» (2005: 746). López Castro, por su parte, observa una manifestación constante de la música en toda la producción juanramoniana (2007: 154).

⁵²⁵ Juan Ramón afirma que en su etapa moguerense, «año tras año de aquellos siete de soledad literaria, la fusión de todo, vida libre y lectura, va determinando un estilo que acabaría y culminaría en *Sonetos Espirituales*» (1961a: 231; 1981: 173; 2010: 82-83). Palau de Nemes se refiere a los años transcurridos en Moguer de 1905 a 1912 como «el diario de un proceso psíquico» (1974: 454). Según Alarcón Sierra, el poeta quiso titular las obras de «los años de retiro en Moguer (1905-1912)» de manera general *La soledad sonora*, lo que indicaría que Jiménez reconocía el libro así llamado como centro (2005: 736). Díez Canedo, por ejemplo, agrupa los poemarios primerizos de la siguiente manera teniendo en cuenta sus semejanzas

la época de los sanatorios de Francia y Madrid que va de 1902 a 1905, desde que publica las *Rimas* (escritas entre 1900 y 1902 y publicadas en 1902 [véase Palau de Nemes, 1957: 78 y 87]), *Arias tristes* (con escritura entre 1902 y 1903 y publicación en 1903 [véase Palau de Nemes, 1957: 99]), *Jardines lejanos* (redactados entre 1903 y 1904 y publicados en 1904 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]) y escribe *Pastorales* (entre 1903 y 1905 y con publicación en 1911 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Cardwell, 2005b: 869]), y la cual preside una aflicción causada por la supuesta desunión del hombre en cuerpo y alma. Luego, contamos con la de los años de retiro en Moguer, que abarcan una primera temporada en la que se canta con alegría la carne de 1906 a 1907⁵²⁶, cuando redacta *Las hojas verdes* (en 1906 y publicadas en 1909 [véase Blasco, 2005c: 587]) y *Baladas de primavera* (escritas en 1907 y publicadas en 1910 [véase Palau de Nemes, 1957: 144 Blasco, 2005d: 661]), para pasar a un retraimiento hacia lo espiritual en un segundo tiempo de 1908 a 1913, que se inicia con la finalización de la escritura de *Elegías* (entre 1905 y 1908 y publicadas cada una de sus partes en 1908, 1909 y 1910 respectivamente [Cardwell, 2005a: 484]), continúa con la composición de *La soledad sonora* (en 1908 y con publicación en 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729]), la redacción de *Poemas mágicos y dolientes* (en 1909 y con publicación en 1911 [Carvajal, 2005: 1018; Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252]), la de *Melancolía* (redactada entre 1909 y 1911 y editada en 1912 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252]) y culmina con la publicación de *Laberinto* (en 1913, escrito entre 1909 y 1911 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1251-1252]). Finalmente, la última subetapa la determina la estancia

métricas: *Arias tristes*, *Pastorales* y *Jardines lejanos*, por un lado; *Las hojas verdes* y *Baladas de primavera*, por otro; y, por último, *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Melancolía* y *Laberinto* (2007: 47-49). López Castro distingue entre «la primera plenitud de *Rimas*, *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, escritos entre 1902 y 1905» y «la etapa decadente de Moguer, de 1908 a 1911, en que escribe *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto* y *Melancolía*» (2007: 68). Blasco está de acuerdo con la agrupación de los libros de Moguer de 1905 a 1912 de Palau de Nemes y de Alarcón Sierra, pero discrepa con la conjunción que hacen, entre otros, Díez Canedo y López Castro de *Pastorales* con *Arias tristes* y *Jardines lejanos*, puesto que observa en el primer libro un «aprendizaje del olvido» adquirido por el poeta durante su retiro en el pueblo natal, junto con «una serie de influjos krausistas que resultan novedosos» (1990: 34). La cursiva es del original.

⁵²⁶ Este ensalzamiento de lo corpóreo es latente desde *Jardines lejanos*, libro en el cual convive con una fuerte presencia del pecado carnal. Véase, por ejemplo, XXVIII, donde pregunta la voz lírica: «¿[Y] la nueva alegría? / «y la carne que nos ama?»» (Jiménez, 2005a: 361). En *Pastorales* XLIII pide el yo poético: «Mujer, perfúmame el campo» y «mátame de carne» (Jiménez, 2005a: 967 y 936-937). Es interesante cómo en XVIII, «Primavera», dentro del apéndice de *Las hojas verdes*, se logra ya una unión de la materia con el espíritu: «¡Qué me importa nada, / teniendo mi cuerpo y mi alma!», exclama el yo poético allí (Jiménez, 2005a: 636). El ensalzamiento del cuerpo permanece, aunque de forma vaga, en los siguientes libros, como en el poema IX de *La soledad sonora* y su «nostalgia de carnes y de cosas...» o el XXXII, en que «[t]orna la carne a ser el alma de la vida» (Jiménez, 2005a: 772 y 782). Sin embargo, se lamenta el yo poético poco después, en el *Poema mágico y doliente* XXXIX, del «[a]mor burdo» que «cubre lo que en [él] sueña / con carne» (Jiménez, 2005a: 1051).

en la Residencia de Estudiantes en Madrid de 1913 a 1916, que da como fruto *Estío (A punta de espina)* (escrito entre 1913 y 1915 y publicado en 1916 [Gómez Trueba, 2005a: 1386]) y *Sonetos espirituales* (redactados entre 1913 y 1915 y publicados en 1917 [Gómez Trueba, 2005b: 1506]) y supone un intento de unión entre cuerpo y alma. Pese a esta división, no nos detendremos en el estudio del misterio en cada uno de los libros mencionados porque eso supondría centrarnos únicamente en el verso juanramoniano, dejando a un lado la prosa, y elaborar un trabajo que sobrepasaría las dimensiones de lo propuesto aquí⁵²⁷. Además, la homogeneidad del tratamiento del misterio a lo largo de toda esta primera época permite una investigación global lo suficientemente esclarecedora al respecto y particular como para entender con más claridad tal cuestión, sobre todo en contraposición al acercamiento que le da el poeta en sus otras fases. No obstante, haremos mención de ciertas particularidades de cada subetapa en relación a lo secreto cuando lo creamos pertinente.

Observando el misterio en la teoría del andaluz y mediante símbolos dentro de su poesía, tal y como se ha llevado a cabo en los capítulos cuatro y cinco, hemos notado que la percepción y concepción del mundo y de uno mismo en Jiménez vienen determinadas por la suposición de dos partes constitutivas: el cuerpo y el alma. «Toda la naturaleza se compone, lo mismo que el hombre, de materia y de espíritu», escribe el de Moguer en uno de sus aforismos (Jiménez, 1990: 49). Tal dicotomía es herencia de la filosofía platónica, que nutre al neoplatonismo, a la religión cristiana y al Romanticismo, Simbolismo y Modernismo hispánico manifestados en el arte e influyentes en Jiménez. A pesar de que esta pareja de contrarios se mantenga a lo largo de toda su creación, el tratamiento que se le da se va desarrollando. Así, en las primeras obras traídas a colación, el cuerpo se asocia a la realidad visible, mundo de lo vivo y material donde reside el yo lírico, mientras que el alma pertenece a la invisible, que es el plano de lo muerto y de lo divino. La vida, por un lado, se manifiesta en la conjunción de múltiples entes corpóreos y mortales, ya que su existencia está fijada al paso del tiempo, que la aniquila. Por otro lado, la muerte es lo absoluto ajeno al tiempo, la invariabilidad de lo infinito del alma que se halla en el interior de lo físico. Al perecer, materia y espíritu se separarían, descomponiéndose la primera y existiendo aún el segundo dada su divinidad —pues se vincula a Dios debido a su perfección y coincidencia con la esencia de cada cosa— y, por

⁵²⁷ Existe un buen puñado de estudios que siguen al detalle la evolución poética juanramoniana a través de cada una de sus obras. Véase, por ejemplo, Palau de Nemes (1957 y sobre todo la versión ampliada de 1974), Azam (1983b), Gómez Redondo (1995) o Alarcón Sierra (2003).

ende, inmortalidad. De este modo, el binomio materia-espíritu resulta en contradicción, porque la muerte y la realidad invisible *superan la vida*⁵²⁸: se encuentran *más allá*, pero también *dentro* de lo visible y material, moviéndolo, como el alma al cuerpo. El hombre vivo, en definitiva, se conforma por lo visible y lo invisible, al igual que su entorno.

Para el Juan Ramón de la etapa sensible, la unión de estas dos partes en uno mismo es considerada *desunión*, ya que lo corpóreo, con sus necesidades y deseos, impide a lo espiritual, que representa lo superior, llegar a sus máximas facultades⁵²⁹. La materia aparece en esta época de Jiménez como algo más bien superfluo e innecesario al lado de la divinidad y la pureza del alma, como se observa en el poema VIII, «Noche de mayo», de *Rimas*:

Yo estoy pensando en que hay cuerpos
que sobran acá en la tierra,
porque sujetan las almas
cuando las almas se elevan. (Jiménez, 2005a: 25)⁵³⁰

Lo físico impide a lo espiritual florecer en todas sus capacidades, atándolo a una tierra que no parece suya del todo ante su intento de ascender, de subir al cielo, lugar al que supuestamente pertenece⁵³¹. Al estar en conflicto consigo mismo en el plano de lo vivo y material, anhelando el de lo muerto y espiritual, el yo lírico vive afligido. Su alma parece estar “enferma”, aunque, al principio, desconoce él el motivo. En la *Rima* LXX, titulada

⁵²⁸ El andaluz afirma de sí cuando era joven que «[él] mismo, muerto vivo, [...] [s]e consideraba en estado superior, como [sus] muertos. Muerto entre vivos y muertos. Y era sin duda superior y, cuando bajaba por la Friseta como un muerto que volvía al pueblo de vivos, todavía [s]e sentía más [él]. Por eso [s]e supus[o] muerto tantas veces en [su] escritura de esa época, verso o prosa». Y «[n]o era narcisismo», según él, «sino ansia de diferencia, de sucesión vital y bella. [Él] prefería la muerte a la vida, porque desconfiando [...] de la eternidad, la consideraba el mejor estado» (Jiménez, 2014: 232).

⁵²⁹ La discordancia entre alma y cuerpo, con clara preferencia por la primera, es un tópico reiterado a lo largo de toda la primera etapa del moguereno. Como sostiene Blasco, en Juan Ramón, «[e]l mundo interior aspira a lo eterno e inmutable, mientras que el mundo exterior, definido en la mutabilidad y el cambio, contradice dicha aspiración» (1989: 49). Véanse, entre muchos otros, la *Rima* XX, «Nocturno», cuyo yo poético siente «horror de estar a solas con [su] cuerpo» (Jiménez, 2005a: 39-41). Incluso en *Las hojas verdes*, en las cuales se ensalza a la par la vivacidad y el placer del cuerpo, aparece esta dicotomía en los poemas XVII, «El abrazo» y XVIII, «La primavera», ambos pertenecientes al apéndice (Jiménez, 2005a: 635 y 636). A partir de la segunda etapa del tiempo de Moguer, desde *La soledad sonora* a *Laberinto*, el retraimiento lleva a veces a la espiritualización del cuerpo, como en XXXIII de *Melancolía*, aunque no es permanente, pues termina apesadumbrando su falta de sentido en XCIV del mismo poemario (Jiménez, 2005a: 1181 y 1220). Notorio resulta el hecho de que el último de los poemas de esta etapa, es decir, el postro *Soneto espiritual*, número LV y titulado «Otoño» (sin contar el del apéndice de la edición que citamos porque no se incluía en la versión original), cante «el cuerpo, hecho alma» (Jiménez, 2005a: 1566).

⁵³⁰ Por eso, en LXXIV de *Arias tristes*, el yo lírico «[s]oñaba con un camino / misterioso, donde el alma / pudiera llevar al cuerpo / mientras la vida durara» (Jiménez, 2005a: 258).

⁵³¹ En el poema I del apéndice de *Melancolía* se sostiene de modo parecido que «la vida está en el cielo» (Jiménez, 2005a: 1224). Esto causa también que la vida material sea insuficiente para el soñador, como muestra el *Soneto espiritual* LIV, «Voz de niño», en el que un infante está «ya en la vida y aún soñando», como si todavía no se hubiera desligado de su origen en lo ignoto (Jiménez, 2005a: 1566).

«Solo», el yo poético está «malo, muy malo», sin saber de qué (Jiménez, 2005a: 98-99). Parece estar buscando algo, ignorando el qué. Ello se refleja en la cita tomada de Augusto Ferrán que introduce este poemario:

—Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
que no sé como [sic] se llama.

—Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte. (Jiménez, 2005a: 16; Ferrán, 1998: 63 y 132)

El primero pertenece a *La Soledad* (XVIII), poemario del año 1861, mientras que el segundo es de *La Pereza* (CXXXVIII), publicado en 1871. Se expresa, en el primero, el afligimiento ante esta suerte de “enfermedad” del alma y su espera ante *algo* que necesita y no sabe cómo llamar⁵³². Es interesante cómo Juan Ramón complementa, o completa, los dos poemas uniéndolos en forma de diálogo gracias a los guiones largos. Así, el segundo constituye la respuesta a «eso que siempre [le] hace falta» al yo poético: perecer. La vida, entonces, se muestra como una apertura que provoca desasosiego y se contrapone a la muerte, que es lo que ha llegado a término: el estar uno, finalmente, cerrado y completo, sin cambio. Quizás se debe esto a la «breve alegría total» del cielo, que aparece en tanto que «cuadrado círculo de toda belleza» en el poema I del apéndice de *Elegías* (Jiménez, 2005a: 561).

La tristeza tiñe los primeros libros de Jiménez y crea un tono particular confundiéndose, a menudo, con la alegría⁵³³. El sufrimiento mora en la vida humana y puede, incluso, desembocar en la dicha. En la *Rima* LXIV, «Inefable», sostiene «que el alma florece cuando anhela martirios, / cuando amante y rendida se somete al dolor» y así «se eleva al azul delirante de amor» (Jiménez, 2005a: 95), es decir, al cielo⁵³⁴. Se desea padecer por entenderlo, a la manera de los ascetas, como un medio de purificación.

⁵³² En su prólogo al poemario de Ferrán, Bécquer alude a una «impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino que no está en la tierra y que presentimos, no obstante» (1970: 555). Como bien percibe Palau de Nemes, este sentimiento está presente en los poemas de Juan Ramón (1974: 189), especialmente en los primeros.

⁵³³ Se trata de una «felicidad [...] / [...] amarga», como expresa XCIX de *Estío* (Jiménez, 2005a: 1459).

⁵³⁴ Otras menciones del dolor en tanto que purificador, bueno y/o superior a la alegría se encuentran en la *Rima* II («¿No es más dulce que el mundo de la dicha / el mundo del dolor?») o la LXVI, «A mis penas» (las cuales son, según la voz lírica, las «adoradas salvadoras / del perfume de [su] vida»); en XXXIII de *Melancolía*, donde se dice que «el dolor es bello»; o en el *Soneto espiritual* VI, «Guardia de amor», en el que se lo vincula al trabajo y a la pureza (Jiménez, 2005a: 19, 96, 1173 y 1531).

Dado que el hombre, como hemos señalado, estaría conformado por una parte divina y pura (el alma) y una parte perecedera e impura (el cuerpo), el sufrimiento, que en Juan Ramón afecta lo espiritual, actuaría a modo de recordatorio de la imperfección implícita en el hombre. Simbolizaría, entonces, su supuesto despegue con lo solamente divino —el mundo del alma y de la muerte— y su anclaje irremediable en lo material —el plano del cuerpo y de la vida—, inferior al primero y, a su vez, capaz de alejar de este al ser humano con sus placeres tentadores. Darse cuenta de ello, no obstante, supone ya un pequeño paso hacia la superación de tal dicotomía, o sea, un acercamiento a lo divino al fustigarse por su condición humana —el estar compuesto por espíritu y cuerpo— e intentar alejarse de ella.

Cabe apuntar que la consideración del padecimiento como sentimiento purificante y puro a la vez que elevador y elevado está presente en la poesía y la literatura de la época⁵³⁵. Azorín, por ejemplo, describe por boca del personaje Yuste en su novela *La voluntad* (1902 [citamos la edición de 1989]) el dolor como «bello» porque «él da al hombre el más intenso estado de conciencia; él hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad humana» (Martínez Ruiz, 1960: 890). De manera parecida asegura María Martínez Sierra, con quien el moguereno mantuvo amistad⁵³⁶, en el segundo acto y quinta escena de su obra de teatro *Saltimbanquis* (1905) que «[l]a tristeza es lo único que vale la pena de vivir», mientras que «[l]a alegría es un sentimiento vulgar» (1926: 161-162). Este sufrimiento propio del poeta y el artista de ese tiempo ensancharía, por añadidura, la distancia entre estos y la sociedad, tal y como proclaman las manifestaciones artísticas del Romanticismo, el Simbolismo⁵³⁷ y el Modernismo hispánico según hemos observado en el segundo capítulo. En su estudio sobre *Pastorales*, sostiene Cardwell respecto a los artistas que «el dolor es la vía que les conduce a un estado especialmente privilegiado, que les hace diferentes a la masa y, a la vez, marca su distinción estética y espiritual»

⁵³⁵ Según Cardwell, la pérdida del suelo ontológico sobre el cual reposaba la figura del artista lo lleva a dudar de su papel e importancia y a hacer del arte «un mundo de artificio [...] para contemplar su propio sufrimiento». Se convierte en «*heautontimorouménos*» (del griego antiguo “auto-torturador”), como acuñó Baudelaire, y este padecimiento «se vuelve un estado espiritual deseable» (1977: 209). En el original: «As the ontological ground is lost so the artist doubts his powers and his role. [...] Art becomes a world of artifice, and for the artist, the means to contemplate his own suffering. The artist is *heautontimorouménos*, as Baudelaire termed, a self-tormentor [...]. Thus ‘dolor’ becomes a desirable spiritual state».

⁵³⁶ Para el vínculo entre Jiménez y el matrimonio Martínez Sierra véase Gullón (1961).

⁵³⁷ Indagando en las primeras publicaciones líricas del poeta andaluz en tanto que base de su obra posterior, Cardwell señala que, en ellas, Juan Ramón «se hace eco del descubrimiento de Mallarmé y otros simbolistas, el que dentro de la belleza misma, del ideal tan anhelado, yace una verdad, pero una verdad que amarga antes que consuela» (1980: 90).

(2005b: 871)⁵³⁸. Pues el padecer resulta una forma de conocimiento irracional mediante la cual se puede llegar a ver lo invisible, como anuncia la «proyección doliente y visionaria» del poema LX de *Melancolía* (Jiménez, 2005a: 1195).

Asimismo, cabe ensalzar ese carácter positivo otorgado al sufrimiento que lleva al sujeto a experimentar incluso la alegría. Como afirma Chabás, en el dolor del primer Jiménez «hay un goce deleitoso y sensual. Su tristeza está tan dentro de él que la siente como una liberación» precisamente de la lucha que concibe en su interior entre cuerpo y alma, muerte y vida. Esta tristeza, según procede el estudioso, es asaltada en ocasiones por «un afán imposible, [...] un deseo de vivir más» que lo devuelve al plano de lo material (Chabás, 2001: 210). Esta última cuestión se refleja en el hecho de que la realidad visible termine siempre apelando de nuevo al yo poético de la primera etapa juanramoniana, como sucede, por ejemplo, en la última *Rima*, la LXXIV, si dejamos a un lado los textos añadidos del apéndice. En ella, «un corazón dulce y fiel» consigue distinguir al yo lírico entre su tristeza; un corazón que procede «de allá del mundo» y que lleva al sufrimiento del poeta «un perfume de ilusiones, / de esperanzas y de fe» (Jiménez, 2005a: 104). Son estas propias de la vida y no de la realidad invisible constituida aquí por la muerte. Pues, pese a la tristeza y al dolor que le infunde el mundo de la materia y la vida, el primer yo poético de Jiménez no lo rechaza; más bien, acoge la dualidad implícita en su plano y en él mismo en tanto que hombre hallando, así, la mejor solución: aceptar esta lucha⁵³⁹ y, por ende, aceptarse a sí mismo como poeta y soñador distinto a los demás. No en vano se sitúa esta resolución al final del poemario citado, el cual concluye el yo poético afirmando que su «vida es una lágrima / que no acaba de caer» (Jiménez, 2005a: 104)⁵⁴⁰.

⁵³⁸ En el prólogo a «Perfume y nostalgia», última parte de *Poemas mágicos y dolientes*, deja entrever el poeta que la tristeza es propicia a la poesía, pues «cuando la dicha es pobre, aumenta lo pequeño, fija lo fugaz, para hacer un siglo de cada abrazo, una eternidad de cada suspiro» (Jiménez, 2005a: 1083). «La tristeza hace del poeta un visionario», sostiene Blasco (1989: 31). Cardwell sugiere, además, que este estado podría impulsar «una posible regeneración nacional». Véase al respecto su estudio sobre el Modernismo (Cardwell, 1993: 159-192).

⁵³⁹ En la *Aria triste* IX, «En la sombra», del apéndice, por ejemplo, dice el yo lírico de la amada a la que se dirige que «en la sombra alma y cuerpo / son lo mismo». En XXXVIII de *Elegías*, se insta a «ser fuerte y triste y ver, con las carnes en calma», lo que el alma canta: «la mujer y la luna, los libros y las rosas». *Las hojas verdes*, canto breve a la alegría de la vida y lo corpóreo, contiene el poema XVIII, «Primavera», cuyo yo lírico expresa su desinterés en todo «teniendo [su] cuerpo y [su] alma». *Baladas de primavera* recoge el mismo tono: en III, «Balada triste de los pesares», las penas del cuerpo de la cantora «se [l]e vuelven alegrías»; y XVII, «Balada triste de las piernas lánguidas», exalta igualmente la carne (Jiménez, 2005a: 269, 528, 636, 682-683 y 696-697).

⁵⁴⁰ Alarcón Sierra observa en *La soledad sonora* una proyección del yo poético juanramoniano de este poemario hacia las obras que concebirá en el futuro porque da cuenta de «esta ruptura del ser, sólo superable mediante la aniquilación de la conciencia» (2005: 746). Este intento logrado y fallido se refleja, según del

Pero no solo ante la pugna irremediable entre cuerpo y alma nace la tristeza en el yo poético del joven Juan Ramón, sino también ante la aparición de la muerte en el mundo material. Valga la paradoja: aunque el morir suponga la liberación de lo corpóreo y la floración de lo espiritual, la visión de lo muerto causa espanto, pues muestra seres antes vivos y ahora físicamente inmóviles, pronto en estado de desintegración y vacíos espiritualmente. Los cadáveres aparecen como envoltorios huecos —como se dirá luego, según hemos visto, en el texto XCI titulado «Sueño de tipo neutro» de *Viajes y sueños* de la cigarra «muerta, restantemente vacía» y en *Espacio* del cangrejo con el que se topa el yo lírico, «cáscara vana» (Jiménez, 2005d: 659 y 1283)—, y sus propietarios son seres escindidos de ellos mismos, desunidos por completo en la *desunión* de materia y espíritu que, a fin de cuentas, los hace hombres. De todos modos, no será hasta el libro citado, hasta alcanzar la tercera etapa poética (1937-1958), cuando esta conclusión despliegue enteramente las alas. Tal y como hemos observado en el capítulo cuatro, será allí, en el último fragmento del poema y del poemario, en las postrimerías de la obra, donde, tras una larga y ardua dedicación a la poesía, se llegue al desolador resultado de que el alma, la consciencia del sujeto se funde en la muerte con la de lo absoluto para existir, sí, sempiternamente, pero en tanto que parte del todo y sin individualidad alguna, olvidada de lo que fue⁵⁴¹.

La muerte, así, despierta a la par un miedo y una atracción pincelados con puño firme en toda la obra del poeta andaluz. En la primera etapa, la visión de esta como liberadora de lo corpóreo e impulsadora de lo espiritual hacia su plenitud desencadena, a veces, un deseo de morir. Este anhelo, empero, jamás es cumplido, pues se lo impide el pavor que le causa el pasar a un estado desconocido en vida y que supondrá la desmembración de él en tanto que sujeto individual, además del deseo de vivir que aún le queda. Ejemplos de ello se pueden hallar tanto en el verso como en la prosa juanramoniana y a través del yo poético u otra voz lírica o personaje. Es el caso de «Cartas de mujer» incluidas en *Hojas doloridas* (redactadas entre 1898 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7]), cuya narradora cuenta de los cambios de su vida personal. El desamor que le provoca tristeza al principio la lleva a la conclusión de que «[c]on la muerte, se acabarían [su]s sufrimientos, sería feliz, dichosa...». Pero duda. «¡[Q]uier[e]

Olmo Iturriarte, en *La estación total* (2005a: 895-896). Volveremos más adelante a esta cuestión en referencia al supuesto fracaso total en *Animal de fondo*.

⁵⁴¹ Por esta razón inquiere el yo poético a su consciencia si lo recordará «[c]uando [ella] qued[e] libre de este cuerpo» del yo, «cuando [s]e esparz[a] en lo otro» y se separe de él para ir «a integrar[s] en un dios» (Jiménez, 2005d: 1284-1285).

morir[s]e!», exclama, para luego suspirar que «no, [ella] no quisiera morir[s]e...» (Jiménez, 2005c: 16). Algo parecido le ocurre al yo lírico de «Balada del encanto deshecho», texto número XX de *Baladas para después*, donde afirma encontrarse con su amada «en lo absoluto» y que, con tal de que el momento que están viviendo «no se quede atrás, debi[e]ra[n] morir». Mas esto se da solo en un primer momento, pues «[él] quería morir». Luego, aunque mantiene la necesidad de hacerlo, reitera que «no quier[e] morir» (Jiménez, 2005c: 178-179)⁵⁴². Cesar de existir significaría ciertamente dejar de padecer, pero implicaría a su vez perder el mundo conocido, separarse de los seres y las cosas queridas y viajar a un plano que resulta ignoto y, con probabilidad, vacío; hueco de vida y de individualidad.

Porque percibe la desunión en sí mismo en tanto que hombre constituido por alma y cuerpo que ansía solamente la primera y por las desdichas que surgen en la vida — encabezadas por la muerte—, el poeta sufre. Este dolor lo mantiene al margen de la sociedad y, además, lo propulsa hacia el conocimiento, ya que implica una reflexión sobre el vivir, el mundo y uno mismo en los dos primeros. Tal sensibilidad, asimismo, suscita una aprehensión necesariamente no racional de la realidad invisible, dado que no puede ser apreciada por los ojos del cuerpo. Este plano, a su vez, se introduce en las grietas de la visible, dando lugar, así, al misterio. Por este motivo, lo secreto emerge en el primer Jiménez como aquello que, siendo originario del plano invisible, se entromete en el visible desde sus premisas físicas —desde lo que el cuerpo puede percibir con sus sentidos—, pero tergiversándolo en modo alguno. Como hemos visto en el capítulo anterior, es el caso, por ejemplo, de los seres mitológicos, herederos del Modernismo, como elfos, ninfas y gnomos, y los religiosos (ángeles, la Virgen María y Cristo); estos últimos principalmente en las *Rimas*. También frecuentan los primeros versos de Jiménez las apariciones fantasmagóricas, claras herederas del Romanticismo, el Simbolismo, el Modernismo hispánico y Bécquer, a quien nuestro poeta dedicó esmeradas lecturas.

⁵⁴² La contradicción entre querer morir y vivir está latente en toda la primera etapa juanramoniana. Un claro ejemplo de ello lo brinda la *Aria triste* XXXVIII, cuyo yo poético no entiende por qué no se muere si la vida «para nada [l]e sirve», aunque luego crea en que en algún lugar que desconoce hay «alguien que vive llorando / porque est[á] enfermo y triste» el yo lírico, quien le pide a ese alguien «que no [lo] olvide» (Jiménez, 2005a: 215). Se siente incluso muerto en vida en XL del mismo libro, cuyo estado le evoca paz en la XLV, en la que también «sient[e] / que [s]e muer[e] de pesar» (Jiménez, 2005a: 217 y 220-221). Una confusión parecida es descrita en LXXXIII de *Jardines lejanos* (Jiménez, 2005a: 445). En el *Poema mágico y doliente* XXXVI se asevera que «[s]ólo resta la muerte», mientras que en LXXV de *Laberinto* esta afirmación pasa a ser pregunta (Jiménez, 2005a: 1050 y 1343). Esta aflicción lleva a la voz lírica del poema XVIII, «Viaje», de *Estío* a expresar su «[m]elancolía / de este vaivén constante y disgustado / que se llama “[su] vida”» (Jiménez, 2005a: 1412).

Estas visiones tienden a hacerse presentes sobre todo en lo visual, tomando forma femenina y emanando una especial blancura, aunque también en el plano auditivo con su voz. Sin embargo, hay algo en ellas que parece sobrepasar las leyes de lo natural, puesto que algunas de sus características y comportamientos se alejan de la normalidad. Un ejemplo bien claro lo encarna «el fantasma antiguo» que se sienta al costado del yo lírico en el poema LXXII de *La soledad sonora* y que, con su presencia, trae a la memoria de él el recuerdo «de un baile antiguo» al que no sabemos si asistieron los dos o solamente ella (Jiménez, 2005a: 821). Numerosos poemas sugieren la naturaleza espiritual de estas visiones, es decir, su naturaleza de espíritus de muertos que salen de nuevo entre lo vivo. En muchas otras ocasiones, también, se trata de seres aparentemente humanos y marginales con actitudes extrañas que rozan el acoso hacia el que los ve, como sucede con el hombre enlutado o el mendigo. Además de todos estos entes, encontramos también otros elementos y ambientes suscitadores de lo desconocido en la primera etapa del moguereno, de entre los cuales destacamos por su reiterada aparición los lugares naturales, así como viejos y abandonados (el castillo y el palacio viejo, el cementerio y las ruinas) envueltos en el «éxtasis» de la muerte; en el estado supuestamente ideal por pertenecer a lo absoluto y puro, exento del tiempo. Cabe remarcar que tanto los seres mitológicos, los religiosos, los fantasmas como los elementos antiguos evocadores de lo secreto surgen sobre todo en las obras del primer ciclo de la etapa, esto es, de *Rimas a Pastorales*, pues sus versos están notablemente marcados por las influencias románticas, simbolistas y modernistas. Los seres extraños, por su lado, continúan manifestándose también en los libros pertenecientes al segundo momento en Moguer, desde *La soledad sonora* hasta *Laberinto*. Se mantiene en todo momento el «otro yo», sea en tanto que figura similar a la del yo poético encarnando un hombre raro y, a veces, amenazador, como el mendigo o el que va vestido de luto.

No todo hombre es capaz de apreciar las intromisiones de lo invisible en lo visible; hemos señalado ya que ello requiere una especial sensibilidad de la que es poseedor el poeta. Pues para Juan Ramón, como continúa en el aforismo citado antes, el artista certero, en contraposición con el «superficial y realista», «interpreta el espíritu» y «da forma a una cosa que no la tiene». En obvio acuerdo con los preceptos del Romanticismo, el Simbolismo, el Modernismo hispánico y también de lo fantástico, el andaluz considera al artista un «verdadero soñador» (Jiménez, 1990: 49) que se vuelve creador al tratar de corporeizar sus visiones de lo invisible. El hecho de que lo llame «soñador» pone de manifiesto la predisposición imaginativa y la sensibilidad espiritual que según él debe

tener el que percibe lo invisible y que falta en la mayor parte de los hombres. Y es que no son los ojos del cuerpo los que dan cuenta de lo invisible en lo visible, sino los del alma. Recordemos los siguientes versos de la *Rima XXIV*:

(Hay almas que no ven, como hay pupilas
para las que los soles son engendros.
Yo amo a los soñadores cuyas almas
tienen sus ojos a la nada abiertos,
esperando que pasen las quimeras
para brindarles vida y sentimiento.) (Jiménez, 2005a: 45)

Siendo uno de los pocos con este sentido para entrever el misterio, el poeta, al igual que el artista romántico apercibido como genio, se siente al margen de sus compañeros humanos, y esto acrecienta su padecimiento⁵⁴³. En palabras de Rubén Darío dentro de su comentario «La tristeza andaluza» sobre *Arias tristes* en *El mirador de Próspero* (1904), el andaluz «naci[ó] absolutamente amado de la tristeza» (en Díez-Canedo, 2007: 45)⁵⁴⁴. Aunque se refiera el nicaragüense al de Moguer, podemos aplicar su definición a todo lírico siguiendo la concepción juanramoniana. Y, a este, solo lo cercano al misterio, como la naturaleza, puede entenderlo⁵⁴⁵.

Es justo en la soledad cuando la realidad invisible apela al poeta inmiscuyéndose en la visible a través de la llamada que lo conduce al «ínstasis», según hemos visto en capítulos anteriores. En acuerdo, también, con lo ya mencionado, se dan con mayor frecuencia los encuentros del lírico con lo invisible cuando se halla rodeado de naturaleza. Pues ella se mantiene aún cerca del origen mágico de todo, y en ella puede el hombre volver a aproximarse. Mas lo creado antaño por la mano humana resulta, por añadidura, una apertura a lo ignoto, dado que remite a un tiempo más próximo a ese principio sacro y, a la vez, es un recuerdo de la muerte que se empareja con la realidad invisible, especialmente al inicio de la primera etapa de Jiménez. Siente el yo poético una «nostalgia

⁵⁴³ Así lo expresa la *Elegía LXV* o el poema XXVIII de *Estío*, donde el yo poético considera a los demás «[c]iegos, como el mundo / en que mir[an]» (Jiménez, 2005a: 539 y 1417).

⁵⁴⁴ Adhiere el nicaragüense que «[e]n todo el libro de Jiménez hay una, diríase, sonrisa psíquica, llena de la suavidad melancólica que da el anhelo de lo imposible, antigua enfermedad de soñador».

⁵⁴⁵ El sujeto lírico de XLIX de *Pastorales* está convencido, como hemos visto, de que «[e]l que tiene el corazón / bien rimado con la luna, / sabe llorar estas penas / recónditas», o sea, la tristeza que conlleva la desunión de lo vivo en alma y cuerpo (Jiménez, 2005a: 945). En I de *La soledad sonora* considera el yo poético al pájaro su hermano, y en XXIII, al rosal (Jiménez, 2005a: 769 y 778). En II, «La niña muerta», de *Vida y muerte de Mamá Pura* (recopilación de poemas escritos entre 1912 y 1927, anunciada en 1931 [Pérez Benito, 2005: 1097 y 1102]), llora la muerte de la chica «con el pájaro triste, el alma de la casa que se parecía más a la [suy]a» (Jiménez, 2005d: 1207).

/ de algo ignoto y sereno»⁵⁴⁶, como atestigua en la *Rima* LXX, «Solo» (Jiménez, 2005a: 99). También el pasado idealizado⁵⁴⁷, el cual remite a un tiempo idílico de la propia juventud e infancia —y se refleja trayendo a colación experiencias amorosas pasadas⁵⁴⁸, en los recuerdos de la niñez y adolescencia del yo lírico⁵⁴⁹ o retratando niños, como hemos visto en el capítulo anterior, con los que interacciona ya crecido— o incluso de los comienzos del ser humano, se contrapone en las primeras obras del muguereño con el presente, que lo aflige por darse cuenta en él de la desunión consigo mismo y del mundo en materia y espíritu (véase Senabre, 1991: 208; Alarcón Sierra, 2005: 737, 739 y 753⁵⁵⁰; Cardwell, 2005a: 487; 2005b: 876-877; Blasco, 2005d: 1135; Martín Aires, 2005: 1258; López Castro, 2007: 122 y 287).

Un plano, empero, al que va con recurrencia servirá de puerta directa y momentánea a lo invisible: el de los sueños. En él, la consciencia queda adormecida junto

⁵⁴⁶ Al afligimiento del yo poético de la primera etapa juanramoniana lo podemos emparejar con lo que Blasco llama la «enfermedad del infinito» o «de lo desconocido», la cual «[a]parece, por un lado, como explosión gozosa de un espíritu que, en el vencimiento de la muerte, aspira a expandirse hacia el infinito, hacia lo eterno; y, por otro, como deseo de este mismo espíritu de realizarse y concretarse dentro de dicha finitud» (1982: 224 y 226; véase también 1990: 27). González retoma el término en su introducción a *Piedra y cielo* (2005a: 467). Para Figueira (1948: 27) y Díez-Canedo (2007: 45) se trata de una «enfermedad de soñador».

⁵⁴⁷ En el *Poema mágico y doliente* XXI, «Jardín carnal», por ejemplo, exhibe el yo poético el deseo de que el paisaje tranquilo vuelva a aparecer «como el preludio vago e indeleble / de aquellas tardes, llenas / de cosas que se fueron para siempre» (Jiménez, 2005a: 1039).

⁵⁴⁸ Los ejemplos abundan. Citamos, de *Rimas*, XX, «Nocturno» y sus lejanos amores; XXVIII, que recuerda a una novia muerta; igual que XXXVII, «Tristeza primaveral»; LXV y la amada muerta a la que se llora. De *Arias tristes*, XXIII y su amorío idealizado; XLI y sus «novias tan blancas / que para siempre se fueron», junto con LXI y la novia muerta a la que llora el yo lírico. De *Jardines lejanos*, VIII y su novia muerta; LXI y el recuerdo de su amada; o XLVIII y la novia «blanca y triste» ida. En *Pastorales*, el poema LXVII, que canta un «amor / dulce» de adolescencia. También la *Elegía* LIV y su «[n]ovia primera / y única [...] que no volver[á] a ofrecer[s]e»; la LXIX y la «[b]lancura florecida de[l] primer cariño» de la voz lírica; y la LXXVI y la «[t]riste ilusión de amores veraniegos» que, finalmente, no se sabe si existieron. Añadimos la «Balada triste de la primera novia» ahora muerta, poema VII de *Baladas de primavera*. Por último, citamos «la nostalgia / del amor que, allá lejos, romántico, [...] aguarda» al yo poético en XLVI de *Melancolía*; y la «nostalgia de mujer» de XLIX, en el mismo libro (Jiménez, 2005a: 39-41, 53-54, 90-92, 94, 190-192, 218, 247-249, 338-339, 421, 961-962, 534, 545, 548, 686, 1185 y 1187).

⁵⁴⁹ También son numerosos los pasajes que aluden a esta cuestión. Cabe traer a la memoria la *Rima* XXII, «Remembranzas»; la *Aria triste* XX, cuyo yo lírico llama a su niñez «un tiempo / de sol, de flores y risas»; XL de *Pastorales* y el idilio de la niñez que «endulzó [e]l alma» del sujeto poético; la *Elegía* LXXV, que la asimila, entre otros, al «[c]ampo verde», al sol, a una «vaga mariposa / que colgab[a], a la tarde de primavera, / sobre el cenit azul una caricia rosa» y a un «[j]ardín cerrado» o la LXXXII, que menciona un «sol mágico de la infancia» que empieza a decaer con la «[t]risteza adolescente, ya con lágrimas»; o LXXIX de *Poemas mágicos y dolientes* y los «[s]ueños adolescentes [que] volaban de las cosas», momento en el que «el mundo era romántico» (Jiménez, 2005a: 42-43, 187 932-933, 547, 552 y 1089).

⁵⁵⁰ Según este estudio en su introducción a *La soledad sonora*, «[e]l poeta intuye en los indicios de la naturaleza una verdad ideal, a través de evocaciones que resuenan en su interior porque él participa, siquiera imperfectamente, de la misma totalidad orgánica. Es como una reminiscencia de un pasado o una memoria mítica de la unidad perdida con el ideal». También hace referencia a «una nostalgia del ideal inefable que se proyecta hacia un pasado mítico de inocencia, plenitud y amor» (Alarcón Sierra, 2005: 737, 739 y 753).

con el cuerpo, y se suelta a su medida el alma⁵⁵¹. Esta cuestión interesará al andaluz sobre todo desde la siguiente etapa a causa de su indagación en el subconsciente, pero en este primer tiempo ya resulta presente y de gran importancia. Hemos visto que el mismo Juan Ramón empareja, por ser mediador entre el mundo de la vida y el de la muerte, la figura del poeta verdadero con la del soñador⁵⁵². Así como el místico se relaciona con el misterio y el poeta con la poesía, el soñador se vincula al sueño, en el cual se dan las mismas normas que en el mundo de la vigilia, pero con la posibilidad de alterarlas. Ya que permite corporeizar lo que solo es alma y que burla las reglas de la realidad despierta, ¿podría decirse que el sueño está más cerca del mundo del alma y de los muertos que del mundo del cuerpo y los vivos? Juan Ramón no duda en situarlo en el cielo, como en la ya mencionada *Rima XIII*, donde «las brisas de los países / del sueño a la tierra bajan» (Jiménez, 2005a: 31). Esta razón es la que lleva al poeta a ver al sueño, tal y como afirma Pedro Díaz en relación a Bécquer, si bien también es aplicable al de Moguer, como «una revelación de lo suyo», y lo siente «como una emanación directa de lo trascendental» (1964: 434). Viendo en él la posibilidad de sentirse liberado, aunque por poco tiempo, del cuerpo y ser casi alma, el poeta anhela habitarlo siempre, como deja ver la *Rima XX* de Jiménez⁵⁵³. La LVI exclama: «¡Quién pudiera dormir y soñar!»; o en la II, titulada «Ya, va, ta, ja, pla...» e incluida en el apéndice de la edición citada, el yo lírico quiere «[¡]dormir, dormir! ¡Un sueño hondo como un pozo de paz y oscuridad!» (Jiménez, 2005a: 85 y 105)⁵⁵⁴.

Venimos diciendo que el sueño al que vamos todas las noches siembra un camino entre lo visible y lo invisible. Los logros alcanzados dentro de él, empero, se disiparán con el desvelo, al igual que le ocurrirá al yo poético después de haber encontrado allí «la palabra única» y haberla olvidado al despertar (Jiménez, 2005d: 678, 906 y 966)⁵⁵⁵. En

⁵⁵¹ LXXV de *La soledad sonora* describe como «[n]egro el cuerpo, a la hora en que la frente sueña», mientras está «iluminada el alma como un jardín de soles» (Jiménez, 2005a: 823).

⁵⁵² Es precisa también la perspectiva de Guillén, quien señala que el poeta es soñador «doblemente: porque sueña despierto, y en ese duermevela vigilante reside su función propia, y porque sueña dormido, y el mundo así representado favorece al otro, sirviéndole de referencia continua y dechado sumo» (1942: 4).

⁵⁵³ «¡Quién pudiera / dormitar eternamente en un ensueño, / olvidarse de la tierra / y perderse en lo infinito de los cielos!» (Jiménez, 2005a: 41).

⁵⁵⁴ Más referencias a esta cuestión se hallan, por ejemplo, en LXXIX de *Laberinto*, donde se quisiera «que el sueño / fuese la vida»; en LV de *Estío*, poema titulado «Amanecer de agosto», donde se refiere a una «fastidiosa salida de la cueva del sueño»; o en el *Soneto espiritual XXIX*, «Sueño», el cual refleja el sueño como «[i]magen [...] del consuelo» (Jiménez, 2005a: 1348, 1436 y 1548).

⁵⁵⁵ En CI de *Viajes y sueños* (escritos entre 1899 y 1949 [Domínguez Sío, 2005: 586]), XXXIV; en el apartado 8 de XXXIV, «Cuentos largos de la palabra», dentro de *Cuentos largos* (redactados en 1906 y entre 1913 y 1949 [Piedra, 2005: 858, 865 y 868]) y en XI de *Crimenes naturales*, respectivamente y siempre titulado «La palabra única».

una carta de la época (más concretamente, de septiembre de 1910) a Ramón Gómez de la Serna y publicada en el número 23 de *Prometeo* en 1910 (Alarcón Sierra, 2005: 733) escribe Jiménez:

He soñado muchas veces con el mundo abstracto de las ideas del silencio... Algunas noches he estado a punto de comprender dónde está; pero siempre se me ha borrado del todo, como una pesadilla, con el amanecer... Pero —en un sentido de pureza que no es de esta tierra—, eterno, solo, *sin nacimiento y sin muerte*, sin oratoria —¡ah, sin oratoria!— sería como un país total e inmaterial —sin dimensiones, por lo tanto—, en donde estuviera contenido todo lo que es esencia. El único mundo que debe parecerse a este que digo, es el que vuela de nuestra soledad y de nuestro éxtasis, cristal de plata y de oro que se deshace, al tocarlo con las manos, como una pompa, vana e irisada, de jabón... (Jiménez, 1962: 72-73; 2006: 240)⁵⁵⁶

Sin duda, este «mundo abstracto de las ideas del silencio» hace eco, en primer lugar, de la concepción platónica del «mundo de las ideas» y, luego, de la doctrina pitagórica de la «armonía de las esferas», tan estimada por los artistas románticos. Se trata de un plano «que no es de esta tierra», puro e intelectual, donde las cosas se dan en su totalidad y universalidad, donde la individualidad material y espiritual no tiene cabida. Es por eso por lo que en él no puede habitar ni lo vivo —lo particular, impuro y perecedero— *ni la muerte*⁵⁵⁷, ya que ella contiene lo que una vez estuvo en vida y que, a pesar de la desaparición del cuerpo, podría seguir destacándose por la subjetividad del alma. En este punto hallamos una diferencia entre la primera época del andaluz y la última: mientras que en la más joven la muerte solo concierne al cuerpo y el alma sigue existiendo de manera individual, en la tercera el fallecer implica de nuevo lo material, pero también la subjetividad de lo espiritual, que continuará dándose tras la muerte disuelto en la conciencia de lo absoluto. Todo lo que contiene ese mundo «sin nacimiento y sin muerte» no es más que «esencia». Es interesante, además, el hecho de que Jiménez anuncie ya su inclinación hacia la escritura desnuda. Pues a este nivel invisible se llega «sin oratoria», es decir, a través de la poesía pura que parte del Simbolismo. Y a él va el yo poético con los vuelos «de nuestra soledad y de nuestro éxtasis», que le ofrecen el ambiente ideal para eso, aunque sea breve y frágil, dado que «se deshace, al tocarlo con las manos, como una pompa, vana e irisada, de jabón...» (Jiménez, 1962: 72-73; 2006: 240).

⁵⁵⁶ La cursiva es nuestra. En una carta de Jiménez a Louise Grimm de febrero de 1911 hallamos una referencia parecida a este mundo: «Es que hay una vida —espiritual— que vive dentro de la real; es que la vida de los sentimientos y de las ideas es la verdadera vida, la única vida» (2006: 544).

⁵⁵⁷ Por esta razón desearía el yo lírico de la *Elegía LXXXIV* «no morir nunca... ni vivir» (Jiménez, 2005a: 552).

Del mismo modo que en los sueños o en la inspiración poética inducida por el «íntasis», nuestro contacto con lo desconocido resulta breve e imposible de alcanzar en la vigilia. Como al despertar de estos estados, de su recuerdo nos queda una mera estela difuminada. Así, el misterio que penetra lo cotidiano lo hace de manera poco clara, abriendo solo hasta la mitad la puerta a lo desconocido. Ante tal visión, el yo lírico desea fundirse con ello para alcanzar la trascendencia, ese estado de más allá de la vida. De este modo, como hemos visto en el capítulo cuatro, se expresa en la *Rima XIII*:

¡Quién pudiera desleirse [sic]
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas!
¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma!

O en la VIII, el yo poético afirma que «[d]esde el cielo hasta [su] frente / hay una mística senda» (Jiménez, 2005a: 32 y 25). No debemos olvidar lo que la etimología de la palabra «místico» nos desvela, pues proviene esta del griego antiguo *μυστικός* y significa “conectado con los misterios”. Esto nos devuelve inevitablemente al misterio, cuyo origen, como hemos notado, es *μυστήριον*, el “secreto revelado”. Así, igual que en una relación mística, el poeta se une al misterio, ama y es amado por él, que lo llama⁵⁵⁸, y cuando va a él llega, como se expresa en la *Rima LXII*, al

[...] éxtasis lento, en que el alma
suspendida mir[a] a lo lejos,
algo ignoto, algo raro,
algo así como un alma de niebla
que vag[a] flotando [...];
algo así como un cuerpo de bruma
que vag[a] cantando
la canción de un amor eternal[.] (Jiménez, 2005a: 90-91)

Vago es para el ojo humano lo inefable, que no alcanza a ver nunca por entero; y eterno, porque se halla más allá de lo visible y mortal y es, por eso, imperecedero.

La plenitud espiritual alcanzada en el «íntasis» mueve al yo poético al deseo de querer alargar tal instante, de vivir siempre en él; en otras palabras, de querer trascender de manera definitiva la realidad visible y residir en la invisible. Si bien en algunos versos

⁵⁵⁸ Algo parecido sucede en XXIX de *Jardines lejanos*, poema en el que «[u]na voz [...] ha llamado a lo lejos / con tristeza de amor» al yo lírico (Jiménez, 2005a: 371).

el sujeto lírico de Jiménez cree haber logrado tal fin, la imposibilidad de fusionarse con lo inefable lo hace regresar siempre al plano material. Frente a estos sucesos, el yo reacciona primero con frustración para volver luego a intentarlo una y otra vez tras cada nuevo fracaso⁵⁵⁹. Se puede percibir a lo largo de la obra primeriza del de Moguer una insatisfacción creciente al respecto y, en respuesta a ello, una incipiente aceptación que concluye, de momento, al final de esta época. A esto precede un supuesto abandono de tal empresa para emprender otra que sí parece posible de realizar: la de ser uno el yo poético —en tanto que expresión del poeta consciente de su labor— con la poesía. Es este un tópico que se irá desarrollando en las dos siguientes etapas hasta madurar a un nivel de reflexión considerable. Pero esta cuestión nos ocupará más adelante.

Durante los momentos de unión con lo secreto, afirma el joven Juan Ramón en CVI, «Más», poema en prosa sin clasificar (escritos tal vez entre 1913 y 1916 y con corrección de 1920 [Jensen, 2005: 279]), «[l]o olvidamos todo, todo lo dejamos para extasiarnos en esa luz dorada y trasparente, donde parece que se abren, para vernos, unos grandes ojos eternos»; los ojos de lo invisible que, como si estuvieran vivos, nos observan. El misterio, como hemos observado al tratar esta cuestión de manera general en el capítulo cuatro, es presentado en tanto que *consciente*, de sí mismo y de su entorno, siendo un «encanto [...] que nos retiene de todo, que nos olvida de todo» lo cotidiano llevándonos a lo absoluto, «que no podemos dejar hasta que él mismo se quiere ir», pues resulta incontrolable para quien lo ve y se une a él en «ínstasis». Así, para el que entrevé lo secreto permanece este sin resolver tras la unión, escapando de todo asimiento. Es por esto por lo que formula la voz poética la siguiente pregunta: «¿Qué es esto que así *nos llama, vivo y muerto, transiéndonos de belleza melancólica?*»⁵⁶⁰. Se trata de algo entre la vida y la muerte, entre la realidad visible y la invisible; algo *bello por verdadero* que nos apela y lleva más allá de lo material y que remite al comienzo del mundo y del hombre, quien lo ha perdido y lo anhela ahora. Y al irse, el que lo ha experimentado es invadido por una tristeza que recuerda a la que infunde la misma muerte (Jiménez, 2005c: 378). No hay que olvidar que, en esta etapa, el plano de lo muerto se empareja, en un principio, al de la realidad invisible.

⁵⁵⁹ Varios académicos han percibido una alternancia entre un sentimiento de éxito y fracaso ante la persecución de lo infinito por parte del yo poético reflejada en sus primeros libros. Véase, por ejemplo, el estudio de *Melancolía* de Blasco (2005d: 1139).

⁵⁶⁰ La cursiva es nuestra.

Así, el misterio se resuelve en el primer Juan Ramón en clave inefable⁵⁶¹, apenas asible durante los instantes de «ínstasis» poético y los sueños⁵⁶². La voz lírica se acerca a ello de manera sensible, pero aún no domina la inteligencia que luego tanto caracterizará los escritos poéticos y teóricos juanramonianos a partir de su segunda época⁵⁶³. Parecen serle insuficientes las palabras al lírico para expresar lo inefable; o, tal vez, radique en él una incapacidad, aún, de traducir con ellas lo desconocido. El mismo poeta sostiene en su prólogo a la tercera parte de *La soledad sonora*, titulada «Rosas de cada día», que «[l]a poesía, como el paisaje, [...] no es nada preciso, ni definido, ni inmutable», y que «ha de ser errante e indecisa, manantial de belleza vaga, brisa de sensaciones» (Jiménez, 2005a: 817)⁵⁶⁴. La vacilación del lírico —o el «estado de vaga organización» del mundo, según Predmore (1975: 102)— queda reflejada en su mismo estilo y escritura: esta primera etapa, que empieza con un sobrecargo laberíntico de definiciones barrocas y mayúsculas en *Ninfeas y Almas de violeta*⁵⁶⁵, contiene en abundancia adjetivos y descripciones imprecisas⁵⁶⁶ y expresiones de duda⁵⁶⁷, puntos suspensivos que recuerdan a suspiros y tal

⁵⁶¹ El alma misma, perteneciente a lo invisible y, por ello, contenedora de lo infinito, aparece como misterio en esta etapa, y se irá descubriendo a partir de la segunda. Véanse los poemas LV de *La soledad sonora* y el *Poema mágico y doliente* V, «Languidez», en el que el yo lírico canta el «vago laberinto / de [su] alma» que se esconderá luego bajo el título del futuro poemario *Laberinto* (Jiménez, 2005a: 805 y 1028).

⁵⁶² En ocasiones, incluso, no queda claro el hecho de que tal misterio se dé o sea comprensible. «Si los árboles han dicho / algo, el alma, que está muda, / lo ha oído», canta el poema XLIX de *Pastorales* (Jiménez, 2005a: 945).

⁵⁶³ Esta falta de «control intelectual» de sus emociones no excluye un genuino interés por conocerse a sí mismo palpitante en toda la obra juanramoniana. López Castro afirma con acierto que en los libros que componen los dos primeros tercios de la primera etapa del poeta «hay una preocupación por entenderse a sí mismo y por comprender el hecho poético» (2007: 68).

⁵⁶⁴ En LXX de *Laberinto*, por añadidura, considera la poesía un oasis, un «vago imperio / en donde reinará una diosa inconstante» (Jiménez, 2005a: 1336). Además, está necesariamente en diálogo con la imaginación, según indica el poema introductorio a *Poemas mágicos y dolientes*, número I y titulado «A la poesía», pues durante el contacto con ella siente el yo lírico «cómo entre [su]s rojos / duelos, fulge la policroma fantasía» (Jiménez, 2005a: 1021). Por eso se dice en XIX, «Las hojas secas», del mismo libro que es «de oro la fantasía» gracias a la luz del sol que ilumina el paisaje en el que se encuentra el yo poético, pero también idealizándola (Jiménez, 2005a: 1037).

⁵⁶⁵ Más tarde, en alguna ocasión, también incluye algunos sustantivos en mayúscula, como «Niebla» en LX de *Melancolía* o «Luna» en XCIX, «Balada del sueño», en *Baladas para después* (Jiménez, 2005a: 1196; 2005c: 219).

⁵⁶⁶ Los ejemplos son cuantiosos. Citamos, a modo de muestra, los siguientes versos de la *Rima* XVIII: «un algo turbia el misterio; / de lo espeso de la umbría, / como una nube de incienso, / surge una virgen fantástica / cuyo suavísimo cuerpo / se adivina vagamente / tras blanco y flotante velo» (Jiménez, 2005a: 37). Véase también XX, «Nocturno», del mismo libro: «En la nada flotó un algo de profundas transparencias / y los giros de las brisas, un momento / dibujáronse temblando; / una onda ensombrecía los misterios / de la tarde...» (Jiménez, 2005a: 39).

⁵⁶⁷ Por ejemplo, es muy frecuente la expresión «no sé qué» en este primer Juan Ramón. Entre otros poemas, se halla en la *Aria triste* V («no sé qué ensueño»); en LXXII de *La soledad sonora* («Revive no sé qué vago dejo / de una voz...»); en las *Elegías* LX («el sol poniente manda / no sé qué sucesiones de estampas incendiadas») y LXXXIX («Yerran no sé qué rondas húmedas...»); en LXVI de *Laberinto* («no sé qué glorias de crepúsculo»); o en XCVI, «Crepúsculo» («Mi mejilla toda es fuego / de no sé qué astro encendido») y XCVIII de *Estío* («Yerran por fuera / no sé qué cosas que deben / realizarse bajo tierra») (Jiménez, 2005a: 170, 821, 1195, 1217, 1334, 1458 y 1459). También se encuentra en la prosa, como en

vez llantos⁵⁶⁸, exclamaciones⁵⁶⁹ que trasladan la queja y pesadumbre de la voz lírica⁵⁷⁰ y signos de interrogación⁵⁷¹; a los cuales Lira nombra, con acierto, «procedimientos difuminadores de la realidad» (1970: 123). Sostiene Predmore sobre los primeros escritos en prosa de Juan Ramón, lo cual podemos aplicar también a su verso más joven, que «[h]ay una nebulosidad que todo lo penetra, y que produce un efecto como de sueño, de misterio, como de otro mundo» (1975: 273). Para este estudioso, además, «esta vaguedad y este ocultar el mundo exterior» frutos de la tendencia impresionista del joven de Moguer son intencionados, ya que «ayuda[n] a justificar y a hacer hincapié sobre la subjetividad y el sentimiento que se consideran como los constitutivos esenciales de una experiencia significativa» y que pueden llegar a ser, entonces, irreales, meras «proyecciones de [la] propia mente» del poeta (Predmore, 1975: 274 y 275). La inseguridad que sugiere la profusión de estos elementos se va viendo cada vez más rebajada durante el transcurso de la etapa sensitiva. En sus postrimerías, especialmente con el libro *Estío*, el canto del moguerense va madurando y muestra una firmeza latente que desplegará las alas al comienzo de la segunda época⁵⁷².

IV, «La corneja» («y el olor acre que se exhalaba de todo, daba, por no sé qué unión de esencias íntimas, una tristeza infinita») o VI, «Páginas dolorosas» («no sé qué ilusión muerta para siempre»), ambos escritos en *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 23 y 2005d: 1066 para «La corneja»; 2005c: 38 para «Páginas dolorosas»).

⁵⁶⁸ Véanse, entre otros muchos, la *Rima XX*, «Nocturno», que hemos citado en varias ocasiones, o, en general, los poemarios *Jardines lejanos* y *Melancolía*, donde abunda el uso de este signo (Jiménez, 2005a: 39-41, 315-453 y 1145-1225). En una carta del 2 de octubre de 1900 a Timoteo Orbe confiesa el moguerense la exageración en el uso de puntos suspensivos en sus primeros poemas, pero la justifica de la siguiente manera: «Siendo como es mi poesía una poesía vaga, algo intangible, creo que necesita de esos puntos. Como no concluyo, casi siempre de decir las cosas, porque quiero que el lector piense y sueñe algo por su propia cuenta —me repugna la poesía redonda— entiendo que es necesario indiciar dónde queda algo flotando. Es natural que el que lee sabe mejor que yo, [sic] cuando debe pararse y soñar, porque la frase o la idea llamarán a su alma cuando deba ser así; pero no me negará usted que los puntos ayudan mucho a soñar» (Jiménez, 2006: 72). La cursiva es del original.

⁵⁶⁹ «¡Tanta interjección en mi poesía!», reconoce el de Moguer, la cual justifica afirmando que su poesía es «lo que debe ser la poesía» para él, es decir, «canto, raptó, frenesí» (Jiménez, 1998: 17).

⁵⁷⁰ Por ejemplo, en la *Rima XIII*, «Primavera y sentimiento» (entre otros versos: «¡Qué triste es amarlo todo / sin saber lo que se ama!»); en la *XX*, «Nocturno» («¡Si escuchara algún suspiro! / ¡Mis amores están lejos!»); en la *XXI*, «Los niños abandonados» («¡Pobres niños que brotan en la vida [...]!»); o la *XXII*, «Remembranzas» (Jiménez, 2005a: 30-32, 39-41, 41-42 y 43). O *XXXVI* y *XLII* de *Jardines lejanos* y sus «¡ay!»), junto con los «¡oh!» de *LI*, *LXIII* («¡Oh! ¡Qué dulce es la penumbra!») y *LXXX* de este mismo poemario; o el *Poema mágico y doliente XLVI* (del que destacamos, entre sus muchas exclamaciones: «¡oh silencio de oro!, ¡oh soledad de oro!») (Jiménez, 2005a: 380-381, 386-388, 399-400, 423-424, 442-443 y 1055).

⁵⁷¹ Como, entre otros muchos, en las *Arias tristes XXIX* y *XXXV*; los *Jardines lejanos XXXV*, *XXXVI* y *XL*; *LXXIII* de *La soledad sonora*; *VII* de *Pastorales*; o *XCVIII* de *Estío* (Jiménez, 2005a: 205, 210-212, 379, 380, 385-386, 443, 822, 896 y 1459).

⁵⁷² Lira nota, de manera interesante, que los cambios en Juan Ramón no son repentinos ni improvisados, sino sutiles y cavilados, a la par que constantes y definidos. Así, «su obra entera está atestiguando una preparación minuciosa, ininterrumpida» (1970: 204; véase también 155).

6.2 Segunda etapa poética: intelectual (1916-1936)

El cambio en la escritura de Jiménez ya latente en los dos últimos poemarios de su primera etapa, *Estío* (escrito entre 1913 y 1915 y publicado en 1916 [Gómez Trueba, 2005ba: 1386]) y *Sonetos espirituales* (compuestos entre 1913 y 1915 y publicados en 1917 [Gómez Trueba, 2005b: 1506])⁵⁷³, y en el que inicia la segunda, *Diario de un poeta recién casado* (escrito en 1916 y publicado en 1917 [Blasco, 2005f: 3])⁵⁷⁴, se despliega por completo a partir de *Eternidades* (poemario confeccionado en 1916 y 1917 y aparecido en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206])⁵⁷⁵. La llamada «poesía pura» o «desnuda»⁵⁷⁶ a la que se dirige lo lleva a un abandono de todo lo superfluo en el texto y a una búsqueda de la «palabra exacta» tanto en el estilo como en el contenido. Desaparecen, así, los ornamentos característicos del Modernismo y hay un acercamiento cada vez mayor hacia el Simbolismo, la simplicidad y la brevedad en el poema. Las emociones casi desbordadas ya no toman las riendas de la poesía del moguereno, y tampoco queda rastro de las «novias blancas», las apariciones fantasmagóricas ni los seres mitológicos. Pues ya no es el interior exteriorizado lo expuesto a través del puro y vibrante sentimiento, sino que, ahora, interesa lo contrario:

⁵⁷³ Para el mismo poeta, «[v]olver a la forma tradicional», como se hace en este poemario, «es confesar que se carece de forma propia» (en Phillips, 1982: 23). En una carta abierta compilada en *La corriente infinita* (1961) en respuesta al estudio de Cernuda publicado en el número 3 de *El hijo pródigo* (1943), además, asevera «que desde [su] *Diario de un poeta*, 1916, [él] separ[ó] casi por completo de [él] las formas poéticas (estancias alejandrinas, silvas endecasílabas, etc.) que habían culminado, 1914-1915, en los *Sonetos espirituales*, término indudable de un tiempo [suy]o. Después de los *Sonetos*, [él] vi[o] claro, y lo vieron varios críticos, que [su] vida poética empezaba de nuevo» (1961b: 174). En una conversación con Gullón admite también el andaluz que «[e]l fin de la primera época son los *Sonetos espirituales*. [Su] renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario*. El mar [l]e hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta» (en Gullón, 1958: 120).

⁵⁷⁴ Gómez Trueba ha notado que estos libros forman una especie de trilogía dado que comparten temática (principalmente amorosa), fechas de escritura «y, aunque con evidentes diferencias formales y estructurales, presentan unas mismas obsesiones y preocupaciones estéticas y filosóficas» (2005: 1387) que se reflejan, sobre todo, en la reflexión metafísica incluida en las tres obras. Cabe remarcar, además, el carácter de diario lírico que tienen *Estío* y, obviamente, *Diario de un poeta recién casado*, como asegura el mismo Jiménez en carta a María Martos de septiembre de 1915 (1962: 123; 2006: 514). En su introducción a este último poemario, Blasco sostiene que «la modernidad del *Diario* se anunciaba ya en las páginas de *Estío*», donde se empieza a exhibir «una mirada nueva» con «una apuesta muy fuerte por el lenguaje directo», esto es, la poesía pura o desnuda antes ausente en sus obras. Señala, asimismo, una liberación de «patrones convencionalmente literarios» a los que, según el estudioso español, se sentía obligado aún en *Estío* (2005: 6-7).

⁵⁷⁵ Aunque con referencia a la prosa, Gómez Trueba indica que a partir de entonces el poeta se siente atraído por «la vida real y cotidiana, y lo que en esa vida, si se sabe mirar, hay de misterioso y extraño». Con ello, «[d]esaparecen las ensoñaciones y el sentimentalismo primero de Juan Ramón» y se «va cediendo paso al mundo natural de los fenómenos concretos» (Gómez Trueba, 1995: 135). De manera similar severa Blasco anteriormente que, al poeta, ahora, «[l]e interesa la realidad en cuanto enigma que guarda celosamente en sí el significado profundo de la existencia» (1982: 54).

⁵⁷⁶ Bien conocido es el poema de V de *Eternidades*, en el que se compara la evolución poética del andaluz con una mujer primero desnuda, luego «fastuosa de tesoros» en su época modernista y finalmente «desnuda» (Jiménez, 2005b: 378).

tratar de comprender el fuera desde el dentro. Este hecho queda retratado en VI, «Fuera», de *Poesía (En verso)*, cuando se dice que «antes, / la casa era cuerpo / y el cuerpo era alma», mientras que ahora «es el alma cuerpo» y «la casa es el alma» (Jiménez, 2005b: 585).

Numerosos investigadores han notado este hecho. Véase, por ejemplo, el «Prólogo» a la edición de Espasa Calpe de la obra poética de Juan Ramón redactado por García de la Concha, en el que menciona cómo se deja atrás «ese impresionismo al que interesan únicamente las sensaciones de las cosas y no las cosas en sí mismas; y, por supuesto, tampoco en el modernismo que se satisface en el regodeo sensorial de lo aparente» (2005: XXI). Gómez Trueba considera que, a partir de este libro, «el paisaje ha dejado de ser algo misterioso y extraño» (1995: 134). En su introducción a este poemario, Blasco asevera de la poesía juanramoniana que, «hasta el *Diario* (con la excepción quizá de *Estío*), no respondía a otra cosa que al intento de representar las huellas que, en forma de sensaciones, las cosas iban dejando en la conciencia». En el *Diario*, «la realidad fenoménica tiene gran importancia en sí misma, porque el poeta sabe que, desde su limitación aparente, los fenómenos hablan de otra realidad trascendente, oculta, a la que la poesía puede servir de vehículo». Asimismo, nota con acierto que «[l]as páginas de *Rimas*» y, añadimos, de gran parte de las primeras publicaciones de Jiménez, «estaban llenas de “visiones”, de “quimeras”, de “espectros”..., cosa no nueva en nuestra poesía, pero importante dentro de la trayectoria poética de Juan Ramón, que por este camino llegará un poco más tarde a la creación de un mundo auténticamente visionario» y exaltado que parte de la propia perspectiva del entorno y de sí. «El idealismo» que lo caracteriza y «que está en la base de todo subjetivismo» sustituye entonces «la presencia del mundo por su representación». A partir del *Diario*, en cambio, este mundo creado ya no tratará de idealizar el real ni incluso tergiversarlo con la inclusión de seres y elementos extraordinarios, sino que por medio de él se intentarán comprender la realidad y las cosas en su esencia. Allí se encontrarán «la pugna de la realidad para revelarse en toda su plenitud, y la pugna del yo por hacer inteligible esa revelación nombrándola» (Blasco, 2005d: 24, 27-28). López Castro considera que «[el] primer Juan Ramón, el de *Rimas* y *Jardines lejanos*, nos enseñó a sentir», mientras que «[el] Juan Ramón maduro, el posterior al *Diario*, nos enseñó a pensar poéticamente» (2007: 249).

Al igual que la primera época, esta segunda se puede desglosar en distintos tiempos internos teniendo en cuenta las preocupaciones e indagaciones expuestas en los poemarios publicados en este período. De esta manera, encontramos el punto de partida

en *Diario de un poeta recién casado* (escrito en 1916 y publicado en 1917 [Blasco, 2005f: 3]), que supone una intensa exploración en el ámbito del sueño y de la realidad, a los que se toma como contrarios. *Eternidades* (con redacción de 1916 y 1917 y publicación en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]) y *Piedra y cielo* (libro redactado entre 1917 y 1918 y editado en 1919 [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), acorde con la «poesía pura» que predicán sus versos, ponen el énfasis en un afán por desnudar el misterio, por hacerlo surgir en su esencia⁵⁷⁷. «Poesía desnuda», esto es, poesía en la que el cuerpo, la forma no tape su interior con ornamento falso, sino que lo muestre tal y como es; casi *transparente*, como llegará a ser a finales de la tercera etapa y de la escritura del de Moguer. Pues lo físico, lo visible, obstaculiza a menudo la visión de lo invisible alejándolo. «¡Qué débil el latido / de tu corazón leve / y qué hondo y qué fuerte su secreto!», canta XCV del *Diario*. «¡[Y] qué lejos, desde cualquiera parte tuya / [...] el centro de tu alma!» (Jiménez, 2005b: 123). Los poemas escritos en el período de 1917 a 1923 dan lugar a las antologías *Poesía (En verso)* y *Belleza (En verso)*, publicadas ambas en 1923 (Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206). Las dos ahondan aún más en el plano invisible manifestando en clave metapoética⁵⁷⁸ la relevancia de la poesía y del poeta en tanto que intermediarios entre lo visible y lo invisible por su acercamiento a esta segunda realidad. El último peldaño de la época intelectual lo constituye *La estación total con las canciones de la nueva luz* (escrito entre 1923⁵⁷⁹ y 1936 y publicado en 1946 [del Olmo Iturriarte, 2005a: 879; 2005b: 1255; Palau de Nemes, 1957: 369]), libro que se encamina ya hacia la cumbre de la poesía y la reflexión poética de Jiménez en la tercera etapa. Este poemario da inicio al hallazgo que se hará definitivo en la última época: la integración del misterio en el mismo interior del yo lírico, la fusión con la realidad invisible que lo convertirá ya no solo en mediador de esta, sino en misterio en sí; en algo perteneciente a lo invisible, desconocido del todo por el hombre y manifestado en el plano visible. Pese a tal distribución, esta segunda época se caracteriza por un conjunto de rasgos que se dan en todo su desarrollo y que, al igual que vimos con la primera etapa,

⁵⁷⁷ El desnudar algo para ver su interior requiere delicadeza, tal y como indica el poema LVII del *Diario*, en el cual el yo lírico no logra ver el alma del tú al que se dirige porque «[lo] deshoj[ó], como una rosa» (Jiménez, 2005b: 99).

⁵⁷⁸ Alfonso Segura (1996) ofrece un acercamiento innovador y esclarecedor respecto a la lírica del moguereno a partir de la reflexión que esta hace sobre sí desde ella misma, o sea, tematizando la poesía misma en su poetizar.

⁵⁷⁹ En una carta del 22 de abril de 1945, sin embargo, Jiménez asegura a Pablo Bilbao Aristegui que esta obra comprende «todos [su]s versos, desde 1924 a 1936» (1962: 365; 1992: 199).

permite estudiarla en su totalidad abordando la cuestión de lo secreto. Así, aunque haremos las alusiones específicas a los escritos que nos parezcan pertinentes, nuestro estudio de este período se basará en la línea trazada por el instinto y ahora reconducida por el intelecto que sigue la poesía juanramoniana de entonces hacia lo secreto.

El *Diario* anuncia la nueva poética juanramoniana a través de varios aspectos, de los cuales remarcamos aquellos que, de un modo u otro, se vinculan a nuestra investigación sobre el misterio⁵⁸⁰. El primero de ellos reside en su carácter de dietario poético, el cual no solamente constituye una ruptura entre géneros y una novedad propia de la poesía moderna, sino que también promueve la comprensión de la escritura como algo provisional y sucesivo, que se va haciendo a medida que se va viviendo⁵⁸¹ y que, a menudo, solo llega a término con la muerte de su autor. Es, además, el dietario de un viaje *material* experimentado por el poeta en tanto que hombre, pero también *espiritual*, es decir, hacia sí mismo⁵⁸²; indagación en la que seguirá incurriendo en los próximos libros⁵⁸³. Nos concierne aquí, empero, el interés que muestra el sujeto poético en descubrir su interior. Esta cuestión, presente ya en la primera etapa juanramoniana, se refleja en la aparición del «otro yo» manifestada entonces de manera exterior y ahora, interior. Todos estos puntos, a los cuales iremos yendo durante el estudio de esta segunda época, los sugiere el (re)encuentro en el viaje del poeta con el mar⁵⁸⁴, que no aparece en tanto que elemento distante ni paisaje devastador, sino que, al tratar de comprenderlo de manera genuina, es decir, en esencia, se convierte en un poderoso símbolo.

Aparte de lo mencionado, que remite necesariamente a una constante renovación de uno mismo, evoca de forma paradójica —y trágica para la voz lírica— una

⁵⁸⁰ Estudios más detallados sobre este libro los brindan, entre otros, Predmore (1973) y Paraíso (1990: 37-100).

⁵⁸¹ El mismo Juan Ramón afirmó en una edición del libro que «[e]ste *Diario*, más que ninguna otra obra [suy]a, es un libro provisional». Aunque sopesa allí la posibilidad de «revivirlo» más adelante (o sea, de que «lo corrija más, es decir, algo» o «que le quite las leves correcciones» hechas para la citada edición «y lo deje casi en esencia» [Jiménez, 1970: 273]), es interesante notar que nunca lo hizo.

⁵⁸² Se han percatado de este hecho un buen número de estudiosos, como López Castro, que lo llama «viaje interior» (2007: 233). García de la Concha percibe el paso del yo poético hacia el mundo interior, «al espacio de lo otro y de los otros» (2005: XXI). En la introducción a este poemario, Blasco afirma que al tratarse primeramente de «una aventura espiritual» resalta «una de las claves fundamentales de la nueva poética juanramoniana», que es, retomando nuestro punto anterior, «el valor del presente como escenario de la vivencia» (2005e: 5). Reyes Castro tiene este viaje por «[b]úsqueda de sí mismo», aunque también por su contrario, por «huida, más que indagación» (1990: 143). No compartimos esta última perspectiva, ya que consideramos el *Diario* como una introspección del sujeto lírico dentro de él ya latente en la primera época juanramoniana y que gana cada vez más profundidad a partir del libro citado.

⁵⁸³ Bien conocidos son los versos de XXXVI de *Eternidades* que cantan: «¡No corras, ve despacio, / que adonde tienes que ir es a ti solo!» (Jiménez, 2005b: 388).

⁵⁸⁴ En vínculo a la naturaleza y su propia escritura considera el andaluz que «[e]l mar [lo] hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta» (en Gullón, 2006: 97).

inconsciencia de sí mismo que el yo poético quiere superar al nombrarlo con su consciencia⁵⁸⁵. Y esta falta de conciencia, en fuerte contraposición con la que posee el yo poético, se trasladará a su poesía escrita —su Obra—, la cual pasará a ser entendida «como una manifestación de la vida, como un ser vivo más que como un ser construido, lo cual supone un desplazamiento del poema como unidad autónoma a su inclusión en el conjunto al que pertenece», en palabras de López Castro (2007: 213), y a la realidad misma. La poesía, entonces, cesará de ser escape e idealización de la propia vida, y será instrumento de desvelamiento no solo de la realidad invisible, sino también de la visible. Algunos estudiosos remiten a lo contrario, esto es, a que la poesía no es concebida en la segunda etapa como instrumento de observación de lo invisible, ni el poeta es intermediario entre ambas realidades, sino que la lírica supone una creación de su autor, quien da existencia a las cosas al nombrarlas. Lanz, por ejemplo, sostiene que a partir de la segunda etapa juanramoniana

[I]a palabra poética aparece entonces en su pleno poder generador y el poeta se transforma de intermediario entre lo “fable” y lo “inefable” en “creador”; desaparece su función *mediúmica* para cobrar cuerpo su dimensión *poiética*, por la que la palabra poética, el nombre, es el que crea la propia esencia del *ser* en su *decir*. De ahí precisamente la desnudez formal de la poesía así concebida, porque la esencia no puede ser dicha de otro modo a como es en la palabra; la palabra dice lo que es el ser porque el ser *es* en cuanto es dicho.

Añade que, «frente al lenguaje insuficiente para captar la esencia inefable, ahora la palabra poética resulta tan altamente suficiente que el ser no existe sino en ella, no es sino en el lenguaje», y el poeta, «“Creador segundo”», da conciencia a la realidad creándola (Lanz, 2017: 20 y 22). Para sostener sus suposiciones, el profesor apela al siguiente aforismo del mismo Jiménez: «Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios» (1961b: 93). La visión del poeta como creador de lo invisible, empero, no se aleja tanto de las resoluciones del yo lírico que apreciamos ya en la primera etapa y según las que las «quimeras» de la *Rima XXIV*, las imágenes que la mente crea, toman vida gracias a los soñadores, a los poetas que las escriben (Jiménez, 2005a: 45). Por el contrario, aquellos que no sean capaces de ver con los ojos interiores continuarán en la ignorancia de lo desconocido. Véase, por ejemplo, el poema XXXVIII de *Belleza*, que describe cómo «ellos son de ellos solamente» (Jiménez, 2005b: 708). O

⁵⁸⁵ Gómez Trueba menciona en su introducción a *Estío* que «el mar en el *Diario* [...] no tiene conciencia de sí mismo». Así, establecen él y el entorno nombrado por el yo lírico una dependencia hacia este para ser, pues «[e]l poeta el que da existencia a las cosas al dotarlas de conciencia o al tomar conciencia de ellas» (Gómez Trueba, 2005a: 1393).

también en *La estación total*, en el texto LXIV, se dice que «[l]os ojos son felices / mirando sin mirar» (Jiménez, 2005b: 950). Pues no ver algo supone ignorar su existencia, como les ocurre a las «[s]ombras que ven del todo, y no reciben / mirada» en XCIII del mismo libro (Jiménez, 2005b: 969). Por este motivo se convierte el poeta en luz que dirige a los que no ven —porque no miran—, «guiando / los tesoros abiertos de las almas», como canta LX, «Ruta», de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 510).

La concepción poética de la realidad, o la «conciencia poética» según López Castro, actúa «intuitivamente, no conceptualmente, y revelando la autenticidad del ser» (2007: 213). De esta manera, la aprehensión a partir de la poesía se contrapone al operar racional y científico dominante en el pensamiento humano desde el Siglo de las Luces. Pues es un modo de ver —y de estar en— el mundo que, por un lado, trae a la presencia las cosas tal y como son *sin alterarlas*, esto es, sin sacarlas de su esencia ni dándoles alguna función que no les incumba. Y lo hace, por otro lado, tomando como base el instinto —*la emoción*— y acercándose, así, al sentimiento de lo mágico y lo sacro, parte constitutiva del hombre en sus comienzos y que ha ido perdiendo en la modernidad. Sin embargo, la novedad que aporta Juan Ramón reside en la reflexión *lógica* posterior a la escritura fruto de la inspiración poética. El ejemplo más evidente de esto, a nuestro modo de ver, lo ofrece el muy conocido poema III de *Eternidades* que empieza con la petición a la «Intelijencia», tratada aquí como musa, de que le ofrezca al yo lírico «el nombre exacto de las cosas». En este texto queda lejos la subjetividad emotiva que impregnaba la visión por parte del yo poético de su entorno y de sí mismo, ya que se expresa aquí un afán de ir *a las cosas mismas* a través de la palabra del yo lírico⁵⁸⁶. Anhela «[q]ue su palabra sea / la cosa misma», que sea «el nombre exacto, y tuyo» —de la inteligencia del poeta— «y suyo» —de las cosas o, quizás también, de los «todos» a los que se menciona en el poema en tanto que conjunto humano— «y mío» —del yo que escribe—. Este, a su vez, está constituido por dos partes: la intelectual, a la que apela ahora, pero también la instintiva (Jiménez, 2005b: 377). Así, el moguereno lleva a cabo una *poesía teórica*, una *poesía consciente* de sí; en definitiva, una lírica que, en aras de presentar y *comprender* la cosa misma, se «desnuda» de cualquier vocablo, tono o contenido sobrante. En este

⁵⁸⁶ No en vano divide Cernuda la obra juanramoniana en dos épocas, aunque sin especificar los años: una primera definida a través del «impresionismo sentimental» y por un deseo de «conocer sensaciones», y una segunda tipificada por un «impresionismo intelectual» fiel a lo percibido por el «mundo interior» (1994: 142-147).

sentido, sigue fielmente la proclamación del «Credo poético» unamuniano donde se hallan el «sentimiento pensado» y el «pensamiento sentido» (Unamuno, 1907: 10-11)⁵⁸⁷.

Ardua tarea le resulta al poeta el nombrar la realidad. La visible, por un lado, porque puede equivocarse él al cantar una palabra que no se dirija, que no *sea* la cosa misma —como en el poema citado— a la que quiere traer a colación, sino, por ejemplo, su propia percepción de ella, la cual no necesariamente coincidirá con la cosa misma⁵⁸⁸. Por otro lado, decir la realidad invisible se plantea como enorme desafío por esta misma cuestión y también por su intrínseca infabilidad. De esta manera reza el poema que da inicio a *Eternidades*: «No sé con qué decirlo», canta el yo poético, «porque aún no está hecha / mi palabra» (Jiménez, 2005b: 377). O, para esclarecerlo con los versos de «Das Wort» («La palabra») de Stefan George —poeta al que Heidegger dedicó estudio en el capítulo titulado también así del año 1958, publicado en 1959 e incluido en *Unterwegs zur Sprache (De camino al habla)* (Heidegger, 1985: 205-225)—, «[k]ein ding sei wo das wort gebricht» («ninguna cosa sea donde la palabra falta»)⁵⁸⁹ (George, 1968: 467). El mismo filósofo alemán se hizo eco de estas palabras alterando una del poema original y, así, confeccionando una determinación clave: «kein Ding ist, wo das Wort gebricht» («ninguna cosa *es* donde la palabra falta») (Heidegger, 1985: 209)⁵⁹⁰. La realidad,

⁵⁸⁷ «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento»: así empieza este poema. Y continúa, dirigiéndose al poeta en tanto que tal: «Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido». En consonancia con la «poesía pura» seguida por Juan Ramón, aconseja: «No te cuides en exceso del ropaje», «no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea», porque «[n]o el que un alma encarna en carne, ten presente, / no el que forma dá [sic] á [sic] la idea es el poeta / si no [sic] que es el que *alma encuentra tras la carne*, / tras la forma encuentra idea». La cursiva es nuestra.

⁵⁸⁸ En XLVII, «Fiesta natural», perteneciente al *Diario*, un «nosotros» que circunda al yo lírico aparece «como si hoy hubier[an] descubierto [...], inventado, *nombrado* el domingo» (Jiménez, 2005b: 90). La cursiva es nuestra.

⁵⁸⁹ La traducción es nuestra. Este verso es difícil de verter a la lengua española. En primer lugar, se suprimen las mayúsculas en los sustantivos propios del alemán («ding», “cosa”, y «wort», “palabra”, deberían aparecer así), rasgo común en la poesía moderna en alemán, pero sí se mantienen al principio de cada verso (como muestra «Kein», “ningún”, pronombre indefinido que no llevaría mayúscula a mitad de frase). Esto no se puede reflejar en castellano. Luego, «sei» pertenece al presente del modo Konjunktiv I, el cual guarda parecido con nuestro subjuntivo, pero no equiparación completa. Para terminar, «gebricht», tercera persona del singular del presente de indicativo de «gebrechen», significa, como en la traducción, “faltar”, pero en este verbo resuena inevitablemente «brechen», “romper”. Por ende, podríamos interpretar también que no puede haber nada allí donde la palabra “se quiebra”, quizás, por haber llegado a su límite, esto es, por haber tratado de hacer “nombrable” lo innombrable, desde su propia “nombrabilidad”: la palabra misma. Heidegger también lo menciona: «Donde algo *falta*, hay una *ruptura*, un *arranque*» (1985: 209). En el original: «Wo etwas *gebricht*, besteht ein *Bruch*, ein *Abbruch*». Las cursivas y la traducción son nuestras.

⁵⁹⁰ La cursiva y la traducción son nuestras. Creemos fervorosamente que la interesante concepción heideggeriana de la lírica podría enriquecerse poniéndola al lado de las reflexiones y la poetización misma de Jiménez, y que tal cuestión merece, sin duda, un estudio detallado. Hasta el momento podemos observar algunos acercamientos al respecto en el artículo de Fogelquist sobre «Los cinco elementos del universo poético de Juan Ramón Jiménez» (1958: 176-177); en Bousño (véase 1980: 31 y 83); dentro de la cuidadosa *Poética de Juan Ramón Jiménez* de Blasco (véase 1982: 237); en la introducción a *Belleza de Lanz* (2005: 699-700), quien también observa «un idealismo lingüístico de raíz heideggeriana» en *Animal de fondo* (2009: 490); en Vázquez Medel, que investiga la obra juanramoniana movido por *Unterwegs zur*

entonces, es *para el hombre* solamente a través de su nombramiento. Con ello, pelagra la existencia de la realidad invisible, falta de palabra que la designe, por lo que la escritura poética deviene en hacedora de la realidad misma y de *su* realidad poética. Esta creación se efectúa a través de la consciencia, como hemos dicho, que constata lo escrito desde la experiencia de «ínstasis» y consiguiente inspiración poética por parte de la subconsciencia, que ahora tiene lugar a partir de la realidad⁵⁹¹. Nos interesa aquí la *consciencia*⁵⁹² (del latín *con* y *scientia*, “ciencia”, a su vez del verbo *scire*, “saber” y la raíz indoeuropea **skei-*, “cortar”, es decir, “la capacidad de discernir una cosa de la otra”) descubierta en esta etapa como base desde la cual se aprehende el entorno y el individuo porque ahora *también* se parte de ella para acercarse al misterio. Decimos “también” porque, como venimos mencionando ya, se mantiene la intuición poética y emocional que domina durante la primera etapa y cuya irracionalidad —o «suprarracionalidad» según Alfonso Segura (1996: 24)— permite una aproximación a lo secreto, a lo que se encuentra más allá de la lógica.

La dicotomía entre cuerpo y alma que afligía al primer yo poético del moguereno al considerarla una desunión sigue presente en los textos de la segunda etapa, pues lo físico es todavía precedero, al contrario de lo espiritual⁵⁹³. No obstante, esta cuestión se aborda de una manera muy distinta aquí. Por un lado, la materia es tenida ahora por inherente a la existencia, como contraparte de lo invisible y sin la cual este segundo plano no podría tener cabida. Además, es en el mundo visible donde se manifiesta el misterio

Sprache del filósofo alemán, si bien no lo toma como base teórica (2005a: 13-14); o en López Castro (véase 2007: 103). El artículo de Gutiérrez Pozo sobre la expresión poética toma como orientación el pensamiento de Heidegger (1993) y resulta de un enorme interés por sus conclusiones. Cabría seguir indagando en esta cuestión. Incluso se han relacionado a nuestro poeta español y al filósofo alemán con la llamada «ciencia védica» (Ambrose, 2000).

⁵⁹¹ Por este motivo sostiene García de la Concha que a partir del *Diario* «las cosas se convertirán muchas veces en punto de apoyo para la trascendencia» (2005: XXI). Lira, por su lado, observa que, en esta segunda etapa, Juan Ramón «[n]o es que abandone las riquezas adquiridas en el mundo exterior», como se hacía en la primera época, «sino que va a sumar, a sus conquistas anteriores, un modo novedoso de posesión, mucho más refinado, hondo, intenso y sutil que aquel otro a que está acostumbrado el hombre corriente. Todo aquello lo va a poseer, de ahora en adelante, en su propio universo interior, como integrantes de su propia personalidad. Y por si fuera poco, lo material va a quedar convertido en espiritual, porque el sujeto cognoscente comunica e infunde su propio modo de ser subjetivo al objeto conocido» (Lira, 1970: 116).

⁵⁹² En su artículo sobre los sueños juanramonianos, Gómez Trueba considera que «la conciencia es para Juan Ramón contenedora de lo consciente y de lo tradicionalmente considerado subconsciente» (2003: 399).

⁵⁹³ XVIII de *Poesía*, por ejemplo, canta «el chorro derramado de lo eterno» hallado «en [el] corazón oscuro» del yo poético, el cual, a su vez, es visto como «manantial». Algo parecido se detalla en XLIX, donde se menciona «la fuente más honda / —la del alma—» (Jiménez, 2005b: 590 y 606). Véase también el primer poema de *La estación total*, titulado «Desde dentro», en el que se canta que «[l]o infinito / está dentro» (Jiménez, 2005b: 911). Del Olmo Iturriarte considera que, a partir del *Diario*, «comienza a detectarse una presencia del yo que como sujeto poético no necesita desdoblarse de sus propios límites y que ofrece una imagen completa de sí mismo» (2009: 249).

en tanto que intromisión en él de lo invisible, lo cual vuelve al propio plano de lo corpóreo un secreto en sí que el yo lírico se afana en descubrir⁵⁹⁴. El espíritu, por otro lado, continúa apelando al poeta con sus complejidades más allá de lo físico, pero, a partir de ahora, desde una doble vertiente a su vez: la de la consciencia y la subconsciencia. Por esta razón, ambas partes —la física y la espiritual— resultan necesarias en el hombre⁵⁹⁵. «Mis pies ¡qué hondos en la tierra! / Mis alas ¡qué altas en el cielo!», proclama el yo lírico de XLIV de *Eternidades*. Mas esta unión, aún desunión al mismo tiempo, sigue provocando sufrimiento en el yo poético, que siente un «dolor / de corazón distendido» (Jiménez, 2005b: 391)⁵⁹⁶. Una aflicción que, al igual que en el poeta primerizo, es sugeridora de secretos en esta época: «¡Alma mía en dolor / —¡qué brillos misteriosos!—, / oro en la sombra!», expresa CXI, «Joya», del mismo poemario (Jiménez, 2005b: 412).

El misterio, entonces, sigue siendo en esta etapa aquello que de la realidad invisible se filtra en la visible y que apela al poeta —o soñador, según el de Moguer—. Entendido como *parte de lo visible*, lo invisible deja de tomar formas fantásticas, incluso míticas o religiosas como hacía en el primer tiempo juanramoniano, para pasar a mostrarse desde la realidad circundante (del latín *realitas*: *res*, “cosa”; *-alis*, “vinculado a”; y *-tas*, sufijo que denota cualidad), desde las *cosas* mismas a las que los hombres no suelen prestar atención en su cotidianidad. Esto ocurre sobre todo en contacto con la naturaleza, siendo el mar el mayor ejemplo de esta época. Mas también se pone bajo la luz lo desconocido desde lo interior, desde la parte invisible que nos constituye a la par que la visible y que nos resulta inasible por completo. Nos referimos aquí esencialmente al «otro yo», que aparece en este segundo Juan Ramón no como un hombre con cuerpo distinto, casi un personaje, ajeno al yo poético, al que sigue y atormenta con su presencia amenazante —como el mendigo o el enlutado—, sino como él mismo, pero con un *alma* casi diferente. El doble se despliega en esta segunda etapa en tanto que subconsciencia, es decir, en tanto que parte constitutiva del yo poético no fijado a su voluntad, sino más bien con vida propia. Configura esa mitad un ser oscuro, a veces perverso y apenas

⁵⁹⁴ En «Iris de la tarde», poema CLXXIX del *Diario*, por ejemplo, el yo poético avista algo extraño saliendo del mar, sobre lo cual «[n]o sabe el cuerpo qué es» (Jiménez, 2005b: 180).

⁵⁹⁵ Ahora es el cuerpo el que «se [l]e pierde, vivo», a la voz poética, «en [su] alma», según canta en XXIX de *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 493).

⁵⁹⁶ Esta lucha del yo poético queda reflejada en el poema XLVI del *Diario*. Allí, el sujeto lírico se lamenta de un «peso» que lleva «en el corazón inquieto», un peso «de arriba y de debajo», «hondo y alto» (Jiménez, 2005b: 89).

conocido por la mitad consciente, que quisiera dominarlo sin lograrlo nunca⁵⁹⁷. Habita el interior del yo poético, su mismo corazón, por lo que quisiera el primero

[c]oncentrar[s]e, concentrar[s]e,
hasta oír[s]e el centro último,
el centro que va a [su] yo / más lejano,
el que [lo] sume en el todo[.]

se canta en XII de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 588). Su naturaleza irracional lo acerca a la realidad invisible y a la percepción del misterio, por lo que suele hacer aparición durante los momentos de «ínstasis» poético. Estos instantes son vertidos luego en el poema, cuyo lenguaje a camino de lo concreto y lo abstracto permite un acercamiento a lo irracional.

Aunque ya estaba presente en la primera época, incrementa en esta el deseo de unificación de todas las facetas que componen al mismo sujeto —alma y cuerpo, consciencia y subconsciencia, personalidades distintas según el tiempo que se viva—, así como del yo poético con lo invisible y aquello que lo pone en contacto con este plano. De esta manera, ansía ser uno con la naturaleza, como sucede en III de la serie XC, titulada «Luz», de *Poesía*. Allí, en momento de «ínstasis» —de «paz», «encanto» y «oro»—, se dice que todo está quieto y, tal vez haciéndose eco de la teoría de la música de las esferas,

[...] como si uno
fuese a ser armonía pura y clara
de un instrumento eterno, una cadencia
que pudiera durar por vida y muerte
y eternidad,

más allá de todo. «Como el sol de la muerte, sorprendido / por la vida medrosa»; como la atemporalidad del estado del fallecimiento visto en un breve instante de vida mortal (Jiménez, 2005b: 625). La conjunción con lo natural se logra por completo en *La estación total*: en el poema V de este libro, por ejemplo, afirma el yo lírico que «[e]st[á] completo de naturaleza» (Jiménez, 2005b: 914). Este *alter ego* tiene una relación con el mundo y un carácter muy semejantes a los del yo, aunque a menudo parecen alocados y le resultan incontrolables al sujeto original. Se trata del subconsciente, el cual se puede emparejar a la inspiración poética, y más aún por contraposición a la consciencia. Esta última va

⁵⁹⁷ Un buen ejemplo de ello lo brinda el poema LVII.I, «El otro este», de la serie 9, «Yo en la arena», dentro de *La estación total*. En él se pregunta el sujeto lírico si su otro yo «es el humano bueno / o el mal humano», si lo vence o pierde ante él e, incluso, si «[d]ebe [él] respetarlo / como a [s]í mismo, / o derribarlo, igual / que a un enemigo» (Jiménez, 2005b: 946-947).

ganando importancia a partir de esta segunda época y se vincula a la inteligencia, a la razón que *redirige* con su voluntad y precisión el desorden al que tiende la subconsciencia. Mientras que en la primera etapa había una mayor inclinación hacia lo irracional, Jiménez anuncia ahora un genuino interés por estas dos partes constituyentes del hombre y, más aún, por tratar de unirlas en un deseo de comprender el instinto desde la inteligencia. Por este motivo resultan clave los sueños, puerta al misterio del subconsciente de uno mismo y, entonces, de lo desconocido del hombre y del mundo.

Ya en las postrimerías de la primera época juanramoniana apreciamos que la muerte deja de ser el único plano posible de la realidad invisible. Y es que el plano de lo ignoto se compone de todo aquello que resulta un misterio para el hombre vivo: la muerte, es cierto, pero también el sueño y su alma misma. Estos tres elementos ganan en importancia a partir de la segunda época llegando, en ocasiones, a confundirse, tal y como hemos visto en la obra teórica del poeta⁵⁹⁸. Así los aúna el yo lírico en LXXXII, poema titulado «Los tres» y perteneciente a *Poesía*, en el que canta al sueño y a la muerte como «hermanos [suy]os invisibles, / hermanos en lo más profundo, / hermanos en la nada» (Jiménez, 2005b: 621). El nivel onírico sigue siendo visto como un simulacro del de la muerte, como un camino al estado estático sin tiempo ni espacio que nos aguarda tras el vivir. «La noche era un largo y firme muelle negro», se describe en LXX, «Sueño en el tren ... no, en el lecho», del *Diario de un poeta recién casado*. «El mar era el sueño y llevaba a la vida eterna» (Jiménez, 2005b: 109). El sueño es «la primer[a] nada», el «botón con flor de la muerte», según CV de *Poesía* (Jiménez, 2005b: 633); mientras que esta es el «sueño completo», en palabras de CVI en *Belleza* (Jiménez, 2005b: 784). Soñar, como hemos visto en el capítulo cuatro, es un modo de ir hacia los adentros de uno⁵⁹⁹, de aprehenderse sí mismo e incluso a los demás, como trata de hacer el yo poético en LXXXIX del libro citado, quien «[s]e asom[ó] a tu dormir», al dormir de una «tú», «a ver si te veía, agua descansada, / el tesoro inefable de tu fondo». Y cuando «[y]a iba a verlo», «[s]e ahog[ó] en tu sueño» (Jiménez, 2005b: 624).

Los sueños aparecen ahora ya no como el plano de lo espiritual y en el que el cuerpo se abandona brevemente, sino como el de la subconsciencia liberada de la

⁵⁹⁸ Recordemos que las «tres normas vocativas» o «presencias» de Jiménez son, según él mismo, la mujer, el desnudo y la obra (Jiménez, 2005b: 1198; 1990: 379; véanse 1967: 213 y 326; 1990: 543; 2014: 634).

⁵⁹⁹ Por este motivo canta el yo lírico de LXI dentro de *Poesía* que «[m]orir es sólo / mirar adentro; abrir la vida solamente / adentro» (Jiménez, 2005b: 610).

consciencia⁶⁰⁰, siendo estas dos últimas parte del alma. No solo las leyes físicas se vulneran en el mundo onírico; también las morales vienen socavadas. Sin las riendas de la voluntad, explorando las zonas más oscuras de lo íntimo, el sujeto se comporta de una forma distinta en la que lo haría estando despierto, viendo, además, aflorar en los sueños elementos y combinaciones de estos imposibles en el mundo del desvelo⁶⁰¹. Al despertar, el recuerdo que dejan es difuso, y a menudo va ganando vaguedad a medida que transcurre el tiempo, a medida que uno se aleja de ese plano vinculado a lo invisible y se va adentrando cada vez más en lo visible. La única forma de recuperarlos, enteramente o no, se efectúa para el poeta justo en el poetizar gracias a las características que hemos mencionado: exactitud lógica y disolución musical a un tiempo. La mayor novedad de esta época juanramoniana, hemos notado ya, radica en el querer entender lo irracional — el subconsciente y el instinto poético que promueven el cantar lírico— desde lo racional —la consciencia e inteligencia al confirmar lo escrito—⁶⁰² y en la conclusión de que la existencia de la realidad se da únicamente a través de su nombramiento. Mientras que «soñar es verte», según declara sobre una «tú» el yo poético de CLI, «Ausencia de un día», perteneciente al *Diario*, «vivir será mirar / tu luz, hasta la muerte». Ya no quiere el yo lírico su imaginación ficticia, que inventaba cosas fuera de la realidad en la primera etapa, como los seres fantásticos o las apariciones fantasmales; ahora anhela «esclarecer / tu verdad», la de *otro*, la de la realidad, «con la [suy]a», la del yo poético mismo (Jiménez, 2005b: 158-159). Nombrando da vida a las cosas, incluso a aquellas que realmente no la tienen, como ocurre en CLXXXV, «Vida», del poemario citado: «Tu nombre hoy, mar, es vida» (Jiménez, 2005b: 184), afirma. Hacer algo fable significa dotarlo de existencia. Y, al nombrar algo, casi se diría que se le otorga consciencia

⁶⁰⁰ En la visión juanramoniana de los sueños pueden resonar los ecos del psicoanálisis freudiano y del surrealismo. Gómez Trueba señala sobre Jiménez «que en determinados momentos de su escritura no se sitúa tan lejos de los nuevos postulados estéticos» de las vanguardias, si bien concluye que el moguereno nunca se suscribió a ningún movimiento concreto (2003: 411). Sobre la relación del poeta con el surrealismo véase el artículo citado, sobre todo el apartado que la trata (Gómez Trueba, 2003: 400-411). Esta estudiosa, empero, detalla que los sueños son «sustancia de la conciencia, la parte más desconocida y secreta», la cual resulta «contenedora de lo consciente y de lo tradicionalmente considerado subconsciente». Estamos de acuerdo con la profesora cuando afirma que «para Juan Ramón» el sueño «no supone en absoluto una posibilidad escapista, para rechazar y huir de la realidad», sino que «[e]s, por el contrario, instrumento de acceso a *otra realidad que está en la vida*, a un mismo plano que la realidad objetiva y que ha de recuperarse» (Gómez Trueba, 2003: 399-400). La cursiva es nuestra.

⁶⁰¹ Por eso afirma el yo poético juanramoniano en LXXXVI del *Diario*, texto titulado «Orillas del sueño»: «Qué ganas de sonreír en sueños, de ir, alegremente, por estos trozos negros de camino oscuro de la noche, que van alternando con los de luz, del día, a la muerte —ensayos breves de ella—; de tener blanca, azul y rosa la vida que no está bajo la luz y el poder de la conciencia» (Jiménez, 2005b: 112).

⁶⁰² Un claro ejemplo de ello lo ofrece LXIII de *Poesía*, cuyo sujeto poético desea «saber qué dic[e]» este «[p]oder que [lo] utiliz[a]» al poetizar. Desea conocer «qué [l]e hac[e] decir, cuando [lo] coj[e]»; «qué di[ce]» con tal «de vencer[lo]» (Jiménez, 2005b: 611).

también, como sucede en CXCII, «¡Ya!», del poemario referido, donde la tierra es capaz de ver al yo lírico y de pensarlo, dándole existencia a este (Jiménez, 2005b: 188-189)⁶⁰³. Solamente al decirlo se cobra vida: «Cielo, eres mío», proclama el yo lírico de LXIV, «Pájaro», de *Eternidades*.

[...] ¡Y no eres
cielo ¡oh lirio enjaulado!
sino cuando mis manos dulces te abren
tus alas infinitas! (Jiménez, 2005b: 397)

Algo parecido ocurre en el poema XLII, con el título «Madrugada» y en *Piedra y cielo*, donde «[e]l cielo, en el olvido / de[l] dormir» del yo lírico, «se había / olvidado de ser lo que es». Cuando el yo poético despierta, sin embargo, se le vuelve a mostrar en su apertura, cual «guirnalda de secretos / verdes, puros, azules». «El cielo», entonces, «*no era el nombre, / sino el cielo*» (Jiménez, 2005b: 499)⁶⁰⁴.

De este último punto se deriva, pues, que lo invisible, así como lo visible, deba ser puesto en la palabra —poética— para darse, y ser, así, no *recreado* por ella, sino *creado* por el poetizar, constituyendo este hacer el único modo certero de proceder en la existencia humana: «Vida / segunda, *verdadera vida* / de aquí, reino completo», afirma CIX.III de *Piedra y cielo* (Jiménez, 2005b: 533)⁶⁰⁵. Y esta «segunda vida» —vinculada a «la vida que no está bajo la luz y el poder de la conciencia» de lo invisible, para decirlo con palabras de LXXVI, «Orillas del sueño», del *Diario* (Jiménez, 2005b: 112)—, la cual es posible gracias a la poesía, la prefiere el yo lírico. En tanto que creadora, la lírica transporta a lo eterno, a lo interior espiritual, tal y como se describe en CXIV de *La estación total con las canciones de la nueva luz*, poema titulado «Mensajera de la estación total» (Jiménez, 2005b: 985-986). Y su interior creado, la Obra y el yo poético, «yo inmortal» en V de *Belleza*, «más yo / que yo», incluso, se vuelven monumento de lo

⁶⁰³ «¡Oh, la tierra nos ve, nos ve... y nos piensa!», exclama la voz lírica de este poema. Y prosigue: «Sí. ¡Ya somos! ¡Ya soy!».

⁶⁰⁴ La cursiva es nuestra.

⁶⁰⁵ En su introducción a *Eternidades*, del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro contemplan en esta época el intento «de creación de una conciencia que sea capaz de penetrar en la “realidad invisible”, en la *verdadera realidad* de las cosas de la única manera posible, convirtiendo esa realidad en palabra», que termina siendo «la creación de *una realidad superior*» (2005: 364 y 370). Las cursivas del texto de Juan Ramón y de los investigadores citados son nuestras.

poetizado por su autor, a quien sobrevivirán y reavivarán en cada lectura (Jiménez, 2005b: 733)⁶⁰⁶.

6.3 Tercera etapa poética: suficiente o verdadera (1937-1958)

La poesía de Juan Ramón se cierra en su tercera etapa no poniendo punto y final a un proceso lineal, sino “principio” a un sucederse circular. Tras toda una vida dedicada a la lírica, encuentra aquello que tanto había buscado: a sí mismo. Escribir, para Jiménez, es escribirse, crear no solo un mundo; también a uno como sujeto. Ya desde la primera época, el andaluz muestra un deseo de comprenderse en sus dos vertientes, la física y la espiritual, y de aunarlas para “sanar” la escisión que lo compone. Así, trata de unificar lo mortal con lo eterno: lo humano, el cuerpo, lo impuro y conocido, por un lado; con lo divino, el alma, lo puro y desconocido, por otro lado. Es por esto por lo que se acerca a la naturaleza, espacio aún no alterado completamente por el hombre moderno y donde este puede reencontrarse con sus orígenes más próximos a lo mágico y sagrado, al misterio. En ella, y en soledad, consigue la unión breve con lo invisible, con el interior de las cosas y el suyo propio. Otro nivel se añadirá a lo espiritual a partir de la segunda etapa: el de la consciencia (el desvelo, la voluntad y la inteligencia) y la subconsciencia (el sueño, el instinto y la irracionalidad). Intentando comprender el subconsciente desde la consciencia, se tratará a la vez de juntar ambas partes. Esto es lo que se logra en la última de las épocas juanramonianas, ya que en ella se consigue un «estado de alerta» permanente⁶⁰⁷ —un «íntasis alargado», o «presente fijo» según XXVI, «En país de países», de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1166)—, esto es, un estado hecho *esencia* —un “estar” hecho “ser”— que permite la observación poética permanente de la belleza, como una muerte viva o un tiempo detenido. Así, se supera la separación de uno mismo comprendido en momentos, el pasado y el futuro se hacen presente y el poeta, hombre

⁶⁰⁶ Véase, además de los ejemplos traídos ya a colación, el poema XVII de *Belleza*, en el cual se aspira a la creación de uno mismo a través de la imaginación para dejar, en la muerte, al cuerpo vacío (Jiménez, 2005b: 738).

⁶⁰⁷ Este concepto muestra su presencia ya en *Eternidades*, cuyo poema XCIX reza: «No dejes ir un día, / sin cojerle un secreto, grande o breve. / Sea tu vida alerta / descubrimiento cotidiano», y también en *La estación total*, más concretamente en el texto LXXXVII y 23 «¡Y alerta!» (Jiménez, 2005b: 409, 962). También menciona en el poema II de la serie CVI titulado «Otro como el otro» y del mismo libro, que él, el yo poético, es «el sorprendente» (Jiménez, 2005b: 979).

creador con su lado divino, pasa a ser identificado con un Dios que siempre se ha buscado y al fin se halla⁶⁰⁸; un Dios recíproco de sí mismo, deseado y deseante.

La plenitud alcanzada en esta etapa conocida como «suficiente o verdadera» es fruto de la labor poética de toda una vida y de la reflexión sobre este trabajo. Recordemos que, para Juan Ramón, el «poeta verdadero» no solo es el «fatal», es decir, el que lo es irremediabilmente —no por decisión propia, al contrario del poeta «voluntario»—, y «el que cumple involuntaria y voluntariamente su destino» (Jiménez, 1967: 202; 1990: 379 y 500). También es el consciente de sí mismo en tanto que poeta, quien «debe responder “siempre”, con su mitad conciente, de lo que escriba su mitad subconciente» (Jiménez, 1967: 66 y 1990: 403)⁶⁰⁹. La obra teórica del andaluz constata la seriedad⁶¹⁰ con la que este emprendió su trabajo de poeta consciente, así como la revisión constante que realizó de toda su producción anterior y la depuración de todo lo escrito a partir de la segunda época. Se puede apreciar ya en la etapa intelectual una disminución en la publicación de libros que contrasta con la producción *material* de la primera época. Resaltamos «material» porque nos referimos con ella a las publicaciones de facto. Mientras que esta se debilita a partir de la segunda etapa y sobre todo en la tercera, no sucede lo mismo con la productividad «espiritual», es decir, con la dedicación a la poesía en forma de escritura, reescritura y reflexión. Pues la labor poética de Juan Ramón de las épocas intelectual y suficiente no experimenta un decaimiento muy fuerte en contraste con la sensitiva, sino que, al volverse más exigente en aras de la «poesía pura» y «desnuda», conlleva un decrecimiento en la cantidad de obras ofrecidas al público —o, por lo menos, en vida de Jiménez—. Tal reducción se acentúa en la etapa verdadera, ya que los volúmenes editados en verso son solo cuatro: *Romances de Coral Gables* (compuestos entre 1939 y 1942, algunos publicados en 1939, 1940, 1941, 1944 y 1946 y el conjunto de ellos en 1948 [Palau de Nemes, 1957: 369; Lanz, 2005b: 1056]), *Animal de fondo* (escrito entre 1948 y

⁶⁰⁸ Por esta razón afirma el moguereno que «Dios, es decir, el principio, no ha sido, aunque esto parezca una paradoja, en el principio, sino que será en el fin, y *por la inteligencia y el espíritu del hombre*; y si fuera en el principio, no sería sin ser comprendido por el hombre hasta el fin» (Jiménez, 1974: 222). La cursiva es nuestra. También sostiene que «[e]l principio de todo es la Conciencia», entendida esta como sinónimo juanramoniano de «Dios» (Jiménez, 2010: 16). En sintonía con esto observa Lanz «el hallazgo de un conocimiento absoluto mediante la religación de esencia y conciencia que se materializa en una Obra con valor absoluto, en una escritura que es “nombradía”, en una poesía que nombrando todos los nombres del universo solo logra nombrar uno: el nombre de ese “dios” que es “el nombre conseguido de los nombres”» (2017: 34).

⁶⁰⁹ De forma parecida asevera el de Moguer en otro aforismo que «[e]l poeta verdadero es un dios cuerdo, mitad suya, que domina a un dios loco, su otra mitad» (Jiménez, 1967: 296; 1990: 461).

⁶¹⁰ Por este motivo se menciona «el ámbito segundo destinado» en IX de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1169)

1949 y publicado este último año [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369]), parte del libro jamás publicado por entero titulado *Dios deseado y deseante*⁶¹¹, *Espacio* (redactado entre 1941 y 1954 y dado a publicación como texto completo en 1954⁶¹² [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247 y 1254]) y *Tiempo* (escrito en 1941 y editado tras la muerte del poeta en 1986 [Juliá, 2005: 1313]). La particularidad de los dos primeros poemarios mencionados, *Romances de Coral Gables* y *Animal de fondo*, hace posible considerarlos como puntos divisorios de la tercera etapa, que vendría a culminar con los dos últimos libros, *Espacio* y *Tiempo*, emparejados por su forma y temática, como bien sugieren sus títulos⁶¹³.

Se ha venido diciendo que el júbilo cantado en *Animal de fondo* gracias al Dios buscado sin saberlo y hallado en el interior mismo del yo poético⁶¹⁴ se derrumba al final de *Espacio*, cuyo postrer fragmento lleva a la conclusión de que la conciencia propia del yo poético descubierta por él en tanto que parte de lo divino y universal en el primer libro mencionado se disolverá justamente en la nada absoluta de la muerte. Al fallecer, entonces, la conciencia perdería la individualidad que le permite discernirla al yo lírico y que lo llevaría a salvarse más tiempo de la muerte por el hecho de dejarla plasmada en su Obra. Si bien hallamos dichas determinaciones en los dos textos referidos, no creemos que *Animal de fondo* cante un supuesto vencimiento de la mortalidad, sino más bien la plenitud de la vida alcanzada al haber encontrado el yo poético lo eterno dentro de sí mismo, en su parte espiritual y divina conformada por el alma, y dentro de su experiencia vital, que no es más que una repetición de todo existir terrenal manifestado en cada ente particular⁶¹⁵. Por este motivo sostiene en un aforismo que «[e]l poeta verdadero revive en sí, abreviadamente, la historia completa de la poesía» (Jiménez, 1967: 272; 1990: 203). Esta misma razón justifica que en el poema XXI de *Animal de fondo*, titulado «El todo

⁶¹¹ La entrecruzada historia de la edición de los poemas de ambos títulos es detallada por León Liqueste en su introducción a *Animal de fondo* (2005: 1133-1136).

⁶¹² Dos y tres años después de haber empezado su composición, en 1943 y 1944, Juan Ramón da a publicar los dos primeros fragmentos versificados, y diez años más tarde, en 1954, publica el último fragmento, junto con los otros dos primeros, en prosa (del Olmo Iturriarte, 2005b: 1255). Para una datación pormenorizada de este libro, véase Young (1968).

⁶¹³ Existen estudios sobre ambos libros que toman en cuenta las teorías del físico Einstein, las cuales, supuestamente, influenciaron a Juan Ramón. Véanse el artículo «Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez» de Juliá (1991: 367-373), desarrollado más extensamente en el capítulo II, «Cosmovisión», de su estudio sobre *Espacio* (1989: 71-85); y el capítulo VI de la recopilación de escritos de Lanz, titulado «Juan Ramón Jiménez y Albert Einstein: a vueltas con el cronotopo en *Espacio y Tiempo*» (2017: 167-176).

⁶¹⁴ Al respecto véase el poema XXIX, «Soy animal de fondo», de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1169-1170).

⁶¹⁵ Véanse los poemas XXVI, «En país de países»; XXXVI, «En orden de hermosura»; o XLVII, «Tú, secreto filón, rosadiamante» (Jiménez, 2005b: 1166-1167, 1178-1179 y 1187-1188).

interno», predique que a esa «tierra de llegada», a ese «todo eterno que es el todo interno» al que penetra el yo lírico «todos lleguen *por la escala / de carne y alma*» (Jiménez, 2005b: 1161-1162)⁶¹⁶, y que se acuñe el neologismo juanramoniano de «cuerpialma», apelado en XXVI, «En país de países» (Jiménez, 2005b: 1166)⁶¹⁷. Es interesante notar que, en ambos casos, el primer elemento mencionado es justamente el cuerpo, lo cual podría significar una acentuación puesta en él. Pues la materia es necesaria para la individualidad y para que la consciencia sea consciente —valga la redundancia— de sí en tanto que sujeto. Así lo subraya el texto VI de *Animal de fondo*, que lleva por título «La fruta de mi flor»: «[a]hora el halo» del mundo, «[e]sta conciencia que [lo] rodeó / en toda [su] vida» al sujeto lírico y que «se [l]e ha metido ahora dentro», permite que sea «[su] cuerpo centro / visible de [s]í mismo». Así, se vuelve el propio yo «visible, / cuerpo maduro de este halo» (Jiménez, 2005b: 1150). Y es que, si antes creía la voz poética que se hallaba el misterio fuera, ahora se percata de que, en realidad, está justo en su interior. Mientras que antes «al correr tras lo otro lo dejaba» según el poema XXV del libro referido, «Tal como estabas» (Jiménez, 2005b: 1165)⁶¹⁸, desde este momento, en el cual va detrás de sí, hacia sus adentros, lo tiene, *se tiene*. Esta es una de las dos uniones al fin llevadas a cabo tras arduo trabajo por parte del yo poético: la del cuerpo con el alma, necesarias ambas partes para constituir al hombre, contenedor material y mortal de lo espiritual divino e infinito.

La segunda de las uniones logradas en esta tercera etapa recae en la de la consciencia con la subconsciencia. Recordemos que la pugna entre estas dos partes que conforman el espíritu aparece en la época intelectual de Juan Ramón, a partir del *Diario*. Mientras que entonces se trataba de juntar ambas de manera *lineal*, o sea, corrigiendo o constatando el intelecto lo que la inspiración poética había escrito —en la llamada combinación «instinto cultivado»—, ahora se las aúna simultáneamente, como si formaran un *círculo*. «[A]hora yo sé que soy completo», expresa el yo lírico del poema titulado «En mi tercero mar» y número IV de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1148)⁶¹⁹. Si hasta este momento el yo lírico se sentía afligido por sus idas y venidas a y de la realidad invisible, que lo llevaban solo durante unos momentos al «ínstasis», la máxima

⁶¹⁶ La cursiva es nuestra.

⁶¹⁷ La necesidad de la conjunción de lo material con lo espiritual para la existencia es mencionada también en el texto XXVIII de *Animal de fondo* titulado «De compañía y de hora», cuyos versos cantan «[el] cuerpo con alma desvelada» del yo lírico (Jiménez, 2005b: 1168).

⁶¹⁸ De modo parecido, se relata un vaivén en XXVIII, «De compañía y de hora», del libro mencionado (Jiménez, 2005b: 1169)

⁶¹⁹ De cariz parecido es «Con mi mitad allí», poema XXIV del mismo libro citado (Jiménez, 2005b: 1164).

madurez poética lo catapulta a un estado de «alerta permanente», a un «ínstasis alargado» o, para decirlo en palabras de Juan Ramón, «éstasis dinámico» (véase Jiménez, 1961a: 37; 1990: 643; 1998: 80). El ejemplo más claro de ello lo brindan los textos de *Espacio* y *Tiempo*, escritos ambos como fluctuación de la subconsciencia, como si esta se derramara con total libertad. Sin embargo, la vasta composición de ambos poemas, que se alarga por años, da cuenta de todo el trabajo intelectual que el lírico dedicó a ellos y del que resulta la combinación trasladada a la poesía del subconsciente con la consciencia. Esta combinación supone una visión poética del mundo fija e inalterable que proporciona un contacto inquebrantable con lo invisible y el misterio. Por ello, no son ya necesarios los sueños para acudir a la realidad no vista, porque ahora se la mira sin cesar desde la de la materia⁶²⁰.

Poner finalmente en conjunción el espíritu con la carne y la conciencia con la inconciencia da como resultado la unión *casi* definitiva del yo consigo mismo, por un lado. Decimos que tal unión es «casi» definitiva porque se ve truncada por momentos en el último de los libros en verso escritos por Jiménez. Hablamos de *Espacio*, muestra de ese estado de «alerta» permanente alcanzado, así como de los distintos yos esparcidos por el tiempo de existencia del sujeto lírico, que logra conjuntarlos evocando en un mismo lugar y momento las distintas secuencias de su pasado. La unión entre consciencia y subconsciencia que hemos mencionado y que se manifiesta en la forma de escritura de este texto, así como de *Tiempo*, se ve aquí amenazada en ocasiones por ese «otro yo» que encarna el subconsciente y al que el sujeto poético a veces no puede comprender ni controlar. La voz lírica «no lo s[abe] callar a éste», doble suyo, ni este último «se sabe callar». «¡Calla, segundo yo», le ordena el «primero», «que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito!» (Jiménez, 2005d: 1280). Por otro lado, hallar en el interior de uno la sustancia que todo lo conforma, esto es, lo universal hecho individual en sí o, en otras palabras, *lo divino en lo humano* o *lo eterno en lo finito*, implica en los últimos textos juanramonianos una asimilación del poeta con Dios en tanto que creador. Pues Dios es el hacedor por antonomasia, el que da vida *por amor* y *recibe amor* por parte de su criatura, como en una relación entre padre e hijo⁶²¹.

⁶²⁰ Antes, el vivir poético se le presentaba a Juan Ramón como «este ir y venir de lo otro a lo mío, de lo mío, a lo otro», según el poema XXVIII «De compañía y de hora» de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1169).

⁶²¹ Anuncia esta cuestión el poema XCVII de *Eternidades*, que versa así: «Yo sólo Dios y padre y madre míos, / me estoy haciendo, día y noche, nuevo / y a mi gusto». Celebra, en él, el yo poético también «este hacer[s]e [él] a [s]í mismo eterno» que luego se verá socavado en la tercera etapa (Jiménez, 2005b: 408).

Dado que el yo lírico se mantiene ahora en un desvelo constante —en «este sueño en vigilia», en palabras del poema XIII, «La forma que me quedó» de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1155)—, el misterio le es siempre manifiesto, y parece incluso descubrirlo por entero. Sin embargo, no lo desvela a los demás nunca del todo, sabedor de que, si lo hiciera, el secreto cesaría de serlo. Con ello, el yo poético da un paso más allá y se convierte no solo en conocedor del misterio, sino en misterio mismo. Se empareja el yo poético a él con los elementos evocadores del misterio, los llamados «monstruos del crepúsculo nocturno» en XXXVI, «En orden de hermosura», de *Animal de fondo*. «Entre ellos estamos», afirma el sujeto lírico, mientras ellos «esparcen la grandeza / que el misterio acumula en sus entrañas». Y ellos

[s]on los entendedores del misterio;
misterio son quizás para los otros
mas no para nosotros que sabemos
que están en un dominio
que podemos abrir y entrar los dos en él
y amar en él a lo que en él se acoje.

Esto es, el dominio del yo poético, la conciencia hallada en sí mismo y en todo y con la que es capaz ahora de desvelar la realidad invisible. Y a tal enseñoramiento pueden entrar el mismo yo y el Dios encontrado, «los dos». Conocedores de este plano y de lo secreto y, por lo tanto, capaces de ir de lo visible a lo invisible, el sujeto lírico y Dios guardan mucho en común con los apelados monstruos, que son referidos como «seres de nuestra semejanza / entre los cuales va nuestra conciencia» (Jiménez, 2005b: 1178-1179). Así se especifica también en «Un ojo no visto del mundo», texto XIV perteneciente a *Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)*. En él, el sujeto poético se encuentra ante un «secreto guardado en sí, recojido en sí hasta lo último». Según narra, «podía cojerlo, abrirlo, descifrarlo, hacerlo [suy]o», es decir, «hacer que no fuera secreto», volverlo «un diamante evidente para todos; un ojo visto del mundo». Sin embargo, no lo hizo: «no quis[o]». Quemó el secreto y vio humear sus colores y hasta él, «el secreto mismo incolor», por la chimenea. Pero le quedó «un aliento suyo, una esencia» del misterio, «la esencia verdadera del secreto, que [el yo poético] no pued[e] decir, porque las palabras no podrían traducirlo ni aun esa música sin notas que a veces [él] invent[a]», es decir, la poesía, que resta todavía lejos de poder decir lo inefable. Y es que la esencia del secreto, cree el yo lírico, «tiene que ser sola para [él] solo», guardarla cual tesoro no descubierto por nadie. Contenedor él ahora del misterio, como una cajita que guarda algo

desconocido, se convierte en «el secreto quemable», esto es, *revelable* por otros; se vuelve «el ojo no visto del mundo» (Jiménez, 2005d: 967-968) que nos mira para atraernos y espantarnos, sin que consigamos verlo del todo. De esta manera, además, alarga la vida al secreto, dejándolo intacto e intraducible; en definitiva, dejándolo ser.

Tal introspección, realizada a lo largo de toda la labor poética del de Moguer, culminará con la conjunción no solamente de su yo lírico con su poesía, sino también de este con lo que ella trabaja: el misterio⁶²². *Animal de fondo* representa su máximo ejemplo en el verso gracias a poemas como «Respiración total de nuestra entera gloria», en la que el «dios conseguido» del sujeto poético «mira para dentro, / en la totalidad del tiempo y el espacio»⁶²³, y el yo se encuentra en su interior, siendo «[s]u secreto» (Jiménez, 2005b: 1190). Es la «[a]rmonía suprema», la «estación total» hecha intemporalidad en la voz lírica, como canta «En país de países», texto XXVI (Jiménez, 2005b: 1166), el «movimiento detenido» de «Riomardesierto», poema XXII. Ha conseguido «una gran visión que [l]e faltaba» (Jiménez, 2005b: 1162): el «ínstasis» definitivo, el que no para: la unión completa del mismo yo que ya no debe estar saliendo y entrando a la poesía, saliendo y entrando al misterio, porque ya puede estar enteramente en ellos y en él mismo en su «éstasis dinámico» (véase Jiménez, 1961a: 37; 1990: 643; 1998: 80). Es «[e]l todo eterno que es el todo interno», puesto que el misterio y la poesía no tienen fin, según «El todo interno», escrito XXI de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1162). Gracias a la dedicación que le ha brindado el poeta a la lírica durante casi toda su vida, ha alcanzado, como menciona Lanz, «una escritura que es “nombradía”, [...] una poesía que nombrando todos los nombres del universo solo logra nombrar uno: el nombre de ese “dios” que es “el nombre conseguido de los nombres”» (2017: 34). Parece, así, haber logrado cantar el todo diciendo «la palabra exacta» de todas las cosas, de las cosas mismas, la cual tanto anhelaba y predicaba el de Moguer en su segunda etapa. Mas no todo lo puede decir su canto: el misterio, que supuestamente ya conoce, permanece indecible. Después de su encuentro con él en «Un ojo no visto del mundo», queda entre sus manos «[e]l aroma indecible de lo secreto total, total secreto; la esencia verdadera del secreto, que», sin

⁶²² Gullón se percató con acierto de que el «simbolismo juanramoniano» alcanza su plenitud con «la expresión del misterio» (1960: 181). Sobre esta cuestión se pueden ver las siguientes páginas (Gullón, 1960: 180-183).

⁶²³ «Golfo», de *Diario de un poeta recién casado*, contiene ya en potencia la idea de la fusión con (el) todo y consigo mismo: «A donde quiera / que llegue, desde aquí, será a aquí mismo», canta su yo lírico (Jiménez, 2005b: 100). También en lo onírico constata el yo poético haberse convertido en «soñador y sueño a la vez», según «El paseante mejor» de *K. Q. X. en prosa* (redactado, quizás, entre 1913 y 1916 y con corrección de 1920 [Jensen, 2005: 279]) (Jiménez, 2005c: 369).

embargo, ni siquiera el poeta «pued[e] decir» con su poesía. Callado se mantiene, entonces y para siempre, lo secreto para los demás (Jiménez, 2005d: 967).

En definitiva, la obra juanramoniana alcanza su cima con el cierre de algunas cuestiones que habían surgido en sus dos primeras épocas. En primer lugar y como punto más importante general, destacamos la unión que consigue el yo lírico consigo mismo tras un largo y esforzado trabajo de visión, escritura, corrección y reflexión poéticas. Es una unión de cuerpo y alma y, dentro de esta última, de consciencia y subconsciencia, resultante de la comprensión de todas estas partes como imprescindibles para su existencia subjetiva y su propia consciencia individual perteneciente a la universal. Pues hay en el yo «lo divino de lo humano», tal y como expresa el poema XVII, «Esa órbita abierta», de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1158). El hallazgo de lo divino en su interior —o «encuentro repetido» según V, «Todas las nubes arden», del mismo libro (Jiménez, 2005b: 1149)— y su capacidad y consecución creadora se resuelve en encuentro de Dios en él, pero de un Dios no de una determinada religión, sino en tanto que consciencia suprema inherente a todo ser y engendrador suyo. El amor a esta creación y a lo creado se le devuelve a él en amor recíproco, puesto que el yo lírico crea amando y es creado por él en amor, en un ejercicio de «fe respondida», como se dice en el último poema citado (Jiménez, 2005b: 1149). La conjunción de consciencia y subconsciencia, además, guía al sujeto lírico a un estado de «alerta» continuo que le permite permanecer en perpetuo contacto con la realidad invisible y, por ende, con el misterio. Así, en segunda posición y de manera especialmente relevante para nuestro estudio se encuentra el sugerido descubrimiento total del misterio por parte del yo poético que, sin embargo, decide callarlo para no romper su esencia y dejar que siga siendo secreto. Lo que antes no comprendía de sí mismo, lo infinito en él, «[su] misteriosa luz» según los versos del poema «Con la cruz del sur», poema XV de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1157), le ha guiado hasta descubrirse del todo y poder, al fin, cerrarse por completo con la muerte⁶²⁴. De esta manera, a los ojos de los demás, se nos revela esta voz poética como *misterio mismo*, ya que su silencio y conocimiento del misterio lo lleva a integrarlo e, incluso, a fusionarse con él. Para tratar de revelarlo, entonces, no nos quedará a nosotros

⁶²⁴ «La poesía» en esta etapa, sostiene Lanz, «no es ya la búsqueda de la palabra poética, del “nombre exacto de las cosas”, sino que son estas las que sugieren la palabra que viene al encuentro del poeta, que nombrando salva y se salva, porque es la realidad la que se nombra» (2017: 29). Las cursivas son del autor.

más que indagar en su poesía y rastrear los pasos del yo lírico de Jiménez para llegar como él, quizás, al mismo misterio⁶²⁵.

6.4 Corolario

El desarrollo que configura toda la producción poética juanramoniana, a la cual el mismo poeta llamó «Obra en marcha» (Jiménez, 1990: 279 y 576), han hecho necesario un estudio del concepto del misterio en las tres etapas que la componen con tal de llegar a una mayor comprensión de este término y de su evolución dentro de la poesía de Jiménez. Estas épocas se distribuyen en la sensible (1898-1916), la intelectual (1916-1936) y la suficiente o verdadera (1937-1958) (véase Jiménez, 2005b: 1197-1198). Para nuestro análisis, hemos tomado como base los escritos versificados, en cuyas fechas de producción y publicación conocidas se basa la datación de estas tres etapas. Nuestra decisión radica en el hecho de que la prosa, a la que el lírico dedicó esmerado trabajo a lo largo de su vida y la cual fue publicada mayormente tras su muerte, no resulta un referente exacto para esta tarea, pues la datación de muchos de sus textos no se puede fijar con precisión y/o se alarga tanto en el tiempo que abarca más de una época. Nuestro punto de partida han sido los poemarios aparecidos en vida de Juan Ramón y recopilados en la detallada edición de Espasa Calpe de 2005. No obstante, para reforzar nuestra interpretación hemos hecho mención de determinados fragmentos de la poesía en prosa del muguereño, así como de algunos de sus escritos de cariz teórico.

Se acerca al misterio el Juan Ramón de la primera etapa, la sensible, desde la emoción y el instinto, representándolo como algo externo e inasible del todo. Abundan entre estos versos los seres, elementos y ambientes enigmáticos como las apariciones fantasmagóricas o el «otro yo», los cuales apelan y atemorizan al sujeto lírico. Pertenecen todos ellos a la realidad invisible, reino del alma y de la muerte, y surgen en la visible, donde habita el cuerpo. Los hombres, por ello, aparecen en estos textos como seres escindidos, aunque pocos de ellos se den cuenta de este hecho. Es el caso del poeta, quien trata de mediar entre lo conocido y lo desconocido a través de la poesía, si bien no lo logra nunca con total satisfacción. A partir de la segunda época, la intelectual, el afán de

⁶²⁵ Sobre esta cuestión, véanse también los poemas XLVII, «Tú, secreto filón, rosadiamante»; y L, «Respiración total de nuestra entera gloria», de *Dios deseado y deseante*, parte de la edición citada de *Animal de fondo* (Jiménez, 2005b: 1187-1188 y 1190).

comprensión de las cosas y de uno mismo y de traerlo todo a la presencia sin alterarlo conduce a un proceso de internamiento y acercamiento más racional al misterio; lo que Jiménez llama «instinto cultivado»: la fusión entre inspiración y trabajo poéticos. La ruptura del ser humano en dos, en lo material y lo espiritual, se ve en este segundo punto subdividido, a su vez, en subconsciencia y consciencia, ambas participantes del proceso de escritura: la primera desde la inspiración y la segunda desde el trabajo. Como parte irracional de uno mismo y representada normalmente en tanto que doble en los escritos de la segunda y también de la tercera época, la subconsciencia trata de ser comprendida por la consciencia tras su dominio en la inspiración poética y en los sueños, y de ser llevada a la unión con esta misma consciencia para comprender el misterio, que sigue siendo la intromisión de la realidad invisible en la visible. Tal conjunción no podrá realizarse hasta las postrimerías de esta y en la siguiente etapa, la suficiente o verdadera. Allí, excepto en ciertos momentos de *Espacio* en los que la subconsciencia, el *alter ego* del sujeto poético, logra tomar las riendas, se encuentra la fusión *casi* definitiva —pues es trunca en *Espacio* (véase Jiménez, 2005d: 1283-1285)— de la subconsciencia con la consciencia, así como del alma con el cuerpo: lo divino con lo humano y lo infinito con lo finito. Habiendo descubierto el interior de sí mismo, el yo lírico se presenta aquí como conocedor del misterio que, sin embargo, no desvela. Puesto que sabe que revelarlo supondría destruirlo, lo calla y, así, se vuelve ante los demás él mismo misterio, sugiriendo solo su esencia para que sigamos intentando descubrirla.

Capítulo 7: «Lo fantástico», «lo extraño» y «lo misterioso» en la obra de Juan Ramón Jiménez

«[N]o hay epíteto que con tanta frecuencia acuda a la mente de nuestro poeta como el de *misterioso*, que aplica sin vacilación incluso a las criaturas aparentemente más insignificantes. Todas las cosas resultan misteriosas para él», sostiene Lira respecto a Jiménez (1970: 26)⁶²⁶. En la riqueza de formas de escritura y enfoques de los textos juanramonianos hallamos las tres especies literarias que hemos estado tratando hasta ahora y que se determinan según el efecto que provoquen esencialmente en el lector, aunque quizás también en el narrador, los personajes o el yo lírico. Recordemos que las tres buscan desestabilizar la concepción de la realidad y la seguridad puesta en ella por parte del lector, pero de distinta manera. Lo fantástico introduce un elemento, tendencialmente un evento, dentro de un mundo intratextual copia del extratextual inexplicable a partir de sus leyes físicas, despertando el *Unheimliches*: el sentimiento de no estar a salvo en el propio entorno. Copiando también la cotidianidad extratextual, lo extraño pone en el centro personajes cuya manera de hacer o de presentarse sobresale de la norma social y moral establecida, si bien tienden a pasar desapercibidos la mayoría del tiempo a los ojos de los demás. Nos muestra el desorden al que comúnmente no prestamos atención y que a la vez es parte del supuesto orden en el que nos movemos y entendemos para hacernos dudar de la eficacia de este último. Por la fijación en los sucesos en lo fantástico y en los personajes en lo extraño, se inclinan ambas especies hacia la narrativa, la cual les permite desenvolver tanto los acontecimientos como las figuras. Lo misterioso, en cambio, prefiere los versos o la prosa lírica que dirigen al lector hacia la lectura figurada de los acontecimientos o las figuras que canta, las cuales resaltan por su inadecuación a las reglas normalmente naturales, pero también morales y sociales. Al contrario de lo fantástico, lo misterioso y, a veces, lo extraño tratan de hacer vacilar al que lee sus textos no para que se sienta inseguro respecto al plano que habita, sino para que quede fascinado al darse cuenta de los secretos que lo configuran y que el hombre aún no ha podido resolver.

⁶²⁶ Marcamos «misterioso» en cursiva para mantener el énfasis del texto original, si bien allí aparece en negrita. Junto con Azam, quien tiene al poeta moguerño y a Antonio Machado por «dos poetas del misterio» (1983b: 154), Cole está de acuerdo con este estudioso al afirmar que «[e]l elemento de misterio es un ingrediente esencial [...] en la poesía de Juan Ramón». En el original: «The element of mystery is an essential ingredient [...] of Juan Ramón's poetry» (1967: 33).

En este punto, cabe traer a colación la posición teórica del moguerense respecto a la literatura y a la lírica tanto en su contenido como en su forma. Por un lado, Jiménez concibe la literatura como ficticia, como copia de la realidad *exterior*, mientras que tiene la poesía por canto a la verdad a través de la hermosura que crea y nombra lo inefable *interior*, situado dentro y más allá de lo material⁶²⁷. La preferencia del andaluz por la lírica y su desdén hacia la literatura queda obviada en el hecho de que considerara la poesía «natural»⁶²⁸, dirigida a «la belleza absoluta», y la prosa literaria, «artificial», solo capaz de «llegar a la belleza relativa» (Jiménez, 1961a: 38) por incluir la anécdota. Esta posición, probablemente, justifica que Juan Ramón se inclinara por la primera, relegando la publicación de sus textos en prosa no teóricos a segundo nivel⁶²⁹ y dedicándose con total afán y esfuerzo a lo que él consideraba poético⁶³⁰, en lo cual incluía textos en prosa que a veces, a nuestro modo de ver, más se encuadran por sus características en el cuento breve o el microrrelato⁶³¹. Además, en las postrimerías de su existencia y trabajo, nuestro poeta desdibujó los límites entre verso y prosa, abogando por una musicalidad en la primera forma discernible en la escucha y no en la lectura de sus textos y apostando por la capacidad omniabarcante de la prosa de acoger cualquier escrito⁶³². De esta manera,

⁶²⁷ Afirma que la literatura es dependiente «de los ojos», asociándola a la pintura y considerándola «decorativa, ingeniosa, esterna, porque no está creando sino comparando, comentando, copiando». La poesía, en cambio, «es para los sentidos profundos» (Jiménez, 1961a: 37).

⁶²⁸ «La poesía no es una copia», opina el de Moguer. «[E]s la naturaleza que se vuelve a crear a sí misma» (Jiménez, 1998: 12). Incluso la tiene por una «necesidad», contrariamente al «oficio» que supondría, según Jiménez, la literatura (1998: 60).

⁶²⁹ Da cuenta de ello la edición de Espasa Calpe en 2005 de la obra artística de Juan Ramón, ya que muchos de los escritos compilados en sus dos tomos de prosa ven la luz aquí por primera vez. El verso que recoge, en cambio, está formado en su mayoría por libros publicados en vida del autor.

⁶³⁰ También la falta de tiempo vital y, por ende, laboral, impulsó la inclinación del poeta hacia la lírica y a abandonar muchas de las ocurrencias que le venían a la mente de textos literarios, incluso novelas, como deja ver el apartado VI de *Cuentos largos* (redactados probablemente en 1906 y entre 1913 y 1927 [Piedra, 2005: 858, 865 y 868]), titulado «Bocetos novelescos» (Jiménez, 2005d: 871 y 907-912). Véase Gómez Trueba (2008: 23-24) y el artículo «De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela» de Sanz Manzano (2003: 471-500).

⁶³¹ Ejemplo de ello lo dan, entre otros, algunos textos recogidos en *Hojas doloridas* (con escritura entre 1898 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7]), *Ala compasiva* (redactada quizá entre 1916 y 1935, anunciada en 1916 y 1917 y editada como *Hombre compasivo* en 1994 y 2000 [González, 2005b: 733, 732 y 734]), *Cuentos largos* o *Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954)* (con escritura en esos años y publicación suelta en 1961 y 1973 [Wilcox, 2005: 939]). Otros libros resultan de difícil clasificación, puesto que, aunque contienen alguna historia que se desarrolla y personajes que interactúan con su entorno y entre ellos mismos, el acento parece estar puesto en ciertos matices de cuestiones más bien generales, como en *Viajes y sueños* (producidos entre 1899 y 1949 [Domínguez Sío, 2005: 586]). Respecto al microrrelato dentro de la prosa juanramoniana, véase «La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez», estudio que antecede la selección de *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* del moguerense editada por Gómez Trueba (2008: 7-36). La profesora, siguiendo a Lagmanovich (2006: 91), considera narrativos los textos de Jiménez en prosa contenidas de una situación que se ve modificada y de un desenlace, lo cual se acerca a nuestra concepción de narratividad.

⁶³² «En realidad no hay verso, eso que solemos llamar verso, digo, línea aislada», sostiene Jiménez en un aforismo. «Todo es prosa, lo que llamamos prosa, digo, escritura seguida, sea el ritmo que fuere». En otro

todo poema podría traspasarse a la escritura en prosa sin perder su melodía, y el mismo Jiménez lo demuestra dando de nuevo *Espacio* (escrito entre 1941 y 1954, publicados sus dos primeros fragmentos en verso en 1943 y 1944 y editado por completo en prosa en 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]) en «oración suelta» después de haberlo publicado originalmente de forma «ligada», es decir, versificada. Si bien estamos de acuerdo en que esta operación es posible y que, entonces, la redacción en prosa resulta notoriamente más versátil que el verso, no creemos que en ella resida la idoneidad del verso para la musicalidad y que, por ende, pueda asimilarlo por completo. Si, de manera contraria, tratásemos de versificar un texto concebido en su origen en prosa, nos topáramos con la dificultad de separar sus palabras en versos que, en un buen número de casos, desembocaría en un sinsentido, pues lo que caracteriza la prosa, como venimos diciendo, es su carácter «suelto» y de ninguna manera necesariamente musical, lo cual se contrapone con notoriedad al verso. Pues la escritura prosificada, por lo general, se desmarca, ante la condensación del verso⁶³³, por la inclusión de desarrollo que abraza y que se refleja en la literatura, sobre todo en la narrativa. Resulta clave, asimismo, recordar el simbolismo implícito en el verso vinculado, habitualmente, a la sonoridad de sus palabras. Por tales razones, coincidimos con la diferenciación del andaluz entre literatura y poesía, pero no entre prosa y verso, los cuales, en el arte, podemos asimilar a las dos primeras de manera respectiva. De todos modos, si ponemos en consonancia la concepción de Jiménez con la que proponemos al principio de este trabajo, damos con dos parejas más: por un lado, la de la literatura con la narrativa y, por el otro, la de la poesía con la lírica.

Así las cosas, el capítulo que da cierre a nuestro estudio fija su objetivo en esbozar cómo lo fantástico, lo extraño y lo misterioso surgen en la obra del de Moguer. Con la ayuda de algunos ejemplos, desentrañaremos las peculiaridades de los textos juanramonianos que se dirigen al misterio desde las distintas especies narrativas y lírica.

aforismo añade que «[e]l habla no es visual y la escritura, que es fijación del habla, [...] es como escribir música. No hay verso ni prosa». Esta idea lo lleva a la resolución de publicar en prosa «todo [su] verso *libre* para ti, ciego, señor de la lectura verdadera» (Jiménez, 1990: 752). La cursiva es nuestra. Contradictoriamente, afirma en su lectura «Ciego ante ciegos», llevada a cabo en La Habana el año 1937, que «el poema no se prueba en los oídos sino con los ojos», aunque «sobre la letra o su visión interior» (1938: 8). Entendemos con esto que se quiere promulgar la idea de que, en un poema, el contenido es más relevante que la musicalidad y la forma estéticas.

⁶³³ Pound establece una analogía entre la palabra alemana para “poetizar”, *dichten*, y otra de sus acepciones, “condensar” (1960: 36). Pese a que resulta una combinación certera, la etimología parecería no jugar a favor de la especulación del poeta estadounidense, ya que este verbo alemán, así como el sustantivo *Dichtung* (“poesía”) proceden, probablemente, de *dictare* (“dictar” en latín).

7.1 Lo fantástico en la obra de Juan Ramón Jiménez

Aunque en número reducido, existe una serie de textos juanramonianos que pueden ser clasificados como fantásticos siguiendo los parámetros establecidos en este trabajo. Se trata de aquellos escritos que incluyen algún acontecimiento ficticio extraordinario que pone en peligro la visión de la cotidianidad por parte del lector y, en Jiménez, también del narrador y, a veces, de otros personajes, haciéndoles experimentar el *Unheimliches*, o sea, la extrañeza en su propio ámbito. Tal y como hemos expuesto en el primer capítulo, el hecho de que contengan dichos sucesos ficcionales hace necesario que lo fantástico se mueva en el campo de la literatura ficticia y, más concretamente, en la narrativa, que permite el despliegue de eventos. Así, hallamos lo fantástico dentro de la obra de Juan Ramón en algunos de sus textos en prosa con rasgos propios del cuento y el microrrelato: ficcionalidad, desarrollo de ocurrencias, inclusión de narrador y personajes y, en este tipo de narraciones cortas en particular, la brevedad, propiciadora de la condensación de la acción en uno o pocos sucesos que catapultan a la cima de la historia (recordemos el doble clímax observado en las narraciones fantásticas por Penzoldt [1952: 19]) y la focalización en estos mismos acontecimientos más que en los personajes, de los cuales apenas solemos percibir una evolución⁶³⁴.

Teniendo en cuenta y repitiendo lo dicho, encontramos lo fantástico en Juan Ramón en aquellos textos en prosa contenedores de algún evento ficticio y extraordinario que desbanque la confianza en las leyes físicas de la realidad por parte del lector, del narrador y, en ocasiones, también de otros personajes. Ocurre esto ante (1) apariciones extrañas. En «El regante del Generalife», texto VIII de *Olvidos de Granada* (con escritura tal vez en 1924 y edición suelta en 1925, 1932, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958 [Vázquez Medel, 2005b: 321-333 y 332-333]) o XXII de *Sevilla* (obra redactada junto con el *Diario* y anunciada en 1915 y 1916 [Reyes Cano, 2005: 292 y 279]), narración incluida también en *Recuerdos* (quizás redactados entre 1897 y 1924 y anunciados en 1901, 1903 y 1912 [Gómez Trueba y León Liqueste, 2005: 1012-1013]) como LXXXVIII, pues ambos escritos contienen la desaparición de un hombre repentina e inexplicada en

⁶³⁴ Baquero Goyanes señala que «los cuentistas del siglo XIX presentan solamente un momento interesante, decisivo, de la vida humana. Precisamente podría explicarse la existencia del cuento como género literario que refleja una experiencia de todos conocida: en nuestro vivir hay momentos en los que parece ponerse en juego todo, en los que la vida alcanza su máxima tensión». Esta «reducción temporal» se contrapone al cuento medieval, el cual «ofrecía un momento vital en función de toda una existencia» al contrario del cuento decimonónico, que persigue esa «sensación de instantaneidad» que se va acentuando en la cuentística posterior hasta en nuestros días y que propicia la comparación de esta narrativa breve con la poesía lírica (Baquero Goyanes, 1949: 87 y 149). La cursiva es nuestra.

el primer caso e inexplicable en el segundo. Recordemos que, en «El regante del Generalife», el señor misterioso con quien entabla conversación la voz narradora observando las fuentes del lugar «se desliz[a] noche abajo, y se p[i]erd[e] en lo oscuro y en el agua» sin que sepamos exactamente cómo (Jiménez, 2005d: 377). En el segundo escrito, el «hombrecillo enano» con quien se topa el yo y que tiene aspecto de mendigo desaparece sin justificación física al querer darle una limosna el narrador, generándole «un frío extraño». La segunda vez que se encuentran, haciendo ahora el mendigo de portero del hotel donde se hospeda el narrador, se esfuma este personaje al bajar del coche el sujeto narrador. Esta vez, además, el testigo del cochero afirma que no había nadie, con lo que se invita al lector a poner en duda la misma palabra del que cuenta los hechos o, incluso, de pensar de este que quizá posee algún trastorno que lo lleva a ver invenciones falsas, si no algún poder raro que le permite percibir seres invisibles ante los ojos de los demás, como los fantasmas. La sensación del *Unheimliches* para el narrador y, quizás, el lector, permanece hasta el final de la historia, puesto que está convencido el primero de que, de manera inevitable, tendrá lugar un tercer encuentro. «El frío, la inquietud aquella, aquella misma, están en [él] y de vez en cuando perturban el espíritu sereno» (Jiménez, 2005d: 306-307 y 1059).

Los textos traídos a colación sobre (2) el doble en la prosa narrativa de Jiménez también son un ejemplo de literatura fantástica, puesto que la aparición en cuerpo o dentro de la mente de un sujeto idéntico o parecido al otro equivale a un evento no explicable por las leyes físicas de nuestro mundo. Este suceso causa el sentimiento del *Unheimliches* en el lector y, en Juan Ramón, también en el narrador, que es prácticamente siempre interno, y a veces en otros personajes. Es el caso, por ejemplo, de «El otro él», XXVIII dentro de *Ala compasiva*, el cual cuenta de un amigo de la voz narradora al «que se le veía algo, que él quizás ignoraba que llevaba en sí»: «un raro escorzo feo, antipático, molesto», «como un escamoteo rápido de algún él estrahumano» que se le “salía” al despedirse del narrador tras una reunión, «y se iba con él», cual acompañante (Jiménez, 2005d: 761-762). Cierta semejanza guarda con este texto «El hombre doble», incluido en la obra recién citada como XLVII. Describe esta narración a un hombre con dos lados: uno «dulce, bueno, sencillo»; y otro «más enjuto, más oscuro», con un «mirar pequeño, duro y desagradable». Lo más interesante, desde nuestra perspectiva, reside en el final, el cual relata cómo la mujer del «hombre doble», al leer el texto del narrador sobre su marido, confirma su sospecha con la del poeta, quien también se había percatado de que «[e]n su casa había dos hombres» (Jiménez, 2005d: 778). También sucede en «La nueva»,

escrito XLIX de *Cuentos largos*, donde una «suplantadora», «casi igual» a la original, va apoderándose de manera paulatina de una mujer hasta llegar a perpetrar «como una transfusión de alma» (Jiménez, 2005d: 920). En la misma línea se desarrolla «El jesto», texto número L del mismo libro, en el cual «la fea, la vieja», se adueña poco a poco de la belleza o «el jesto mejor» de «la guapa, la joven». Incluso esta última termina muriendo y dejando solo en vida su gesto en la otra, «como una de esas joyas heredadas de una mujer prestigiosa, por una cualquiera, que parece que no brillan ni dan color sin su única dueña» (Jiménez, 2005d: 920).

Lo fantástico, por el contrario, no surge en todos aquellos textos contenedores de eventos extraños, como «La corneja». Palau de Nemes lo considera un cuento contenedor de «un breve incidente fantástico»: el encuentro del poeta protagonista «con una loca que hacía como una corneja» y que murió en el bosque cerca del manicomio donde residía (1974: 225). Su justificación para las características fantásticas del texto, así como la identificación del incidente ocurrido en él no como «imaginado, sino real y poetizado», indica que la estudiosa no parte de ningún aparato teórico de lo fantástico, sino que, más bien, describe la narración de Jiménez con este adjetivo en su sentido cotidiano, es decir, como algo que, puesto que no tiene (o parece tener) cabida en la realidad, habría sido ideado por la mente humana. Teniendo en cuenta la teoría sobre la literatura fantástica que apoya nuestro trabajo, no leemos «La corneja» en tanto que escrito fantástico, ya que ninguno de los acontecimientos referidos ni el resto que aparecen en él son inexplicables físicamente. Dado que la narración pone en el centro el personaje de la mujer demente que no sigue los parámetros sociales establecidos, lo enmarcamos dentro de lo extraño.

En cambio, en los escritos sobre apariciones extrañas y el doble que hemos citado, estamos ante lo fantástico, pues contienen una historia, unos personajes ficticios y, lo que resulta clave para esta especie narrativa, un evento extraordinario. En estos textos, el acontecimiento es representado por el surgimiento de una figura que copia otra y que, además, amenaza con sustituir la original. Es obvio que estos hechos no tienen cabida dentro de las reglas físicas de nuestra realidad extratextual, la cual queda reflejada en la intratextual. De este modo, pueden experimentar el lector, el narrador y, a veces, otros personajes —que, curiosamente, no son los sujetos implicados en la división del sujeto— el *Unheimliches*, el no sentirse resguardado en la propia cotidianeidad. Cabe señalar, además, el significado metafórico implicado en el motivo del «otro yo», el cual pone bajo la luz las distintas facetas que configuran el carácter de un individuo y que, en ocasiones, puede llegar él a percibir como impropias. Lo que hace que estos escritos permanezcan

en lo fantástico y en la literatura narrativa y no en lo misterioso y en la lírica reside, desde nuestro punto de vista, en el hecho de que lo que prima en ellos, es decir, lo que florece en primer plano, es el evento extraordinario que afecta una situación particular y ficticia y que desencadena el *Unheimliches*. No hallamos, en cambio, tales sucesos extraordinarios y, por ende, fantásticos, en la lírica, sea en verso o en prosa, dado que no leemos la inclusión del doble de manera literal, sino figurada. Se da esto, entre otros poemas, en el conocido CXXV de *Eternidades* (con redacción entre 1916 y 1917 y publicación en 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), que empieza con la solemne afirmación de que «[y]o no soy yo» (Jiménez, 2005b: 418). No se trata aquí de una ficción sobre un sujeto escindido corpóreamente que nos haga dudar de nuestra propia realidad, sino de una metáfora sobre la complejidad que compone la personalidad del hombre y que lo lleva, en ocasiones, a verse a sí mismo como si fuera otro. El mismo símbolo incluyen las prosas líricas que versan al respecto, como «La colina», LXXXIV de *Platero y yo* (libro compuesto entre 1906 y 1914 y con publicación menor en 1914 y completa en 1917 [Palau de Nemes, 1957: 206; González Ródenas y Young, 2005a: 432]), en la cual el yo dice encontrarse siempre en una «colina roja» cerca del pueblo, y que incluso estará allí en la muerte (Jiménez, 2005c: 526). Este desdoblamiento del individuo es claramente espiritual, y da cuenta, en forma de metáfora, del hecho de no sentirse presente de pensamiento en un lugar determinado, sino en otro con la mente, mientras el cuerpo se queda allí.

Somos conscientes del delicado borde que separa, muchas veces, la prosa lírica de la narrativa, así como lo fantástico de lo misterioso y lo extraño, y más en Juan Ramón, ya que todos sus escritos suelen acercarse a la poesía gracias a la mirada que permite el surgimiento de las cosas en su esencia y belleza. Como principal diferenciación entre narrativa y lírica tenemos en consideración, repetimos, la inclusión de personajes y eventos que se desenvuelven y que leemos de manera literal y en tanto que ficción dentro de la primera, mientras que en la segunda se dan una o varias voces poéticas y, quizás, una historia, las cuales, sin embargo, interpretamos primordialmente en clave de símbolo. En cuanto a lo fantástico, además, debemos contar con un evento imposible según las normas naturales de nuestro mundo, el cual se refleja en el intratextual con la pretensión de hacernos dudar del nuestro mediante el sentimiento del *Unheimliches*. No se lleva a cabo esto en la poesía lírica, la cual presenta un plano poético que es como el nuestro, pero visto a través de la mirada del poeta, con el que se quiere poner la atención del lector

en lo extraordinario de lo ordinario y hacerle sentir como en casa pese a no ser un lugar seguro; experiencia que nombramos *Heimliches*.

7.2 Lo extraño en la obra de Juan Ramón Jiménez

Los escritos juanramonianos que tratan lo extraño constatan la tendencia de esta especie literaria hacia la caracterización de sus personajes más que de sus hechos, al contrario de lo que sucede en lo fantástico. Como en esta última especie, empero, encontramos muestras de la literatura extraña más habitualmente en la narrativa, cobijadora de personajes y, por ende, de ficción. Pues lo extraño pone de manifiesto aquellos entes que no encajan en las normas de nuestra sociedad y que, no obstante, se mantienen dentro de ella, pasando a menudo desapercibidos entre los demás⁶³⁵. Sin embargo, encontramos también algunos poemas líricos que, por poner el acento en determinadas figuras, podemos encuadrar dentro de lo extraño⁶³⁶. Un ejemplo de esta especie lo brinda el *Cuento largo XXII*, que narra cómo una niña extranjera llega en un barco de carga a España con una tarjeta en el pecho en la que se puede leer: «Sabe hablar algunas palabras en español. Quizá alguien español la quiera». Un hombre la adopta junto a su familia, y todos se ríen de su mala pronunciación. La niña se pone enferma y, aunque el médico no le encuentra nada, se siente morir. Una noche, sin que nadie la oiga, dice: «“Me muero. ¿Está bien dicho?”». Al día siguiente la hallan «muda, muerta en español». Es cierto que hay acontecimientos en esta narración (la llegada de la niña, la adopción, la burla de la familia adoptiva, la enfermedad y su muerte) y que algunos son un tanto raros (no sabemos de dónde viene ni cómo termina en el barco), incluso penosos (su fallecimiento parece inducido por la soledad, fruto de la distancia que hay entre ella y su entorno). Pero ninguno de los sucesos burla las reglas de la física, con lo que no podemos clasificar este texto como fantástico. Más bien, lo más llamativo del cuento es el personaje de la niña, inadaptada en su lugar de llegada; extranjera, mas también extraña a él. Ya el principio

⁶³⁵ Observa Predmore «la continua sensibilidad del poeta ante lo misterioso y lo trascendente. La más ligera provocación le hace sentirse ansioso de explorar lo que pueda haber más allá o fuera de la experiencia humana cotidiana», lo que lo lleva a sentir «fascinación por los seres extraños y desgraciados» (1975: 189).

⁶³⁶ Como mencionamos en el primer capítulo, existen algunos «retratos» líricos y en prosa de Jiménez, como «Ricardo Rubio», número XXX de *Un león andaluz* (dentro de los *Libros de Madrid*, redactados tal vez entre 1915 y 1936, aunque no fueron publicados hasta 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]) y XX de *Libro de retratos* (concebido entre 1914 y 1940 y publicado en 1942 [Blasco y Díaz de Castro, 2005: 3]), los cuales, por sus características, tienen cabida en lo extraño (Jiménez, 2005c: 1071-1072; 2005d: 83-84).

del relato lo pone de manifiesto, pues explicita que tiene «los ojos de otro color que los suyos» (Jiménez, 2005d: 890). No es ella en ese sitio ajeno, entre esa familia impostada ni en esa lengua que apenas conoce. Y su exclusión de todo ello es, según sugiere el texto, la causa de su muerte.

Este ejemplo da cuenta de la respuesta que lo extraño suele suscitar en Juan Ramón: la compasión. Esta empatía radica, quizás, en la condición de poeta que tipifica a su autor, es decir, en la especial sensibilidad que posee y que por lo común los demás no comprenden e incluso rechazan, tal y como postulaban los románticos, los simbolistas y los modernistas hispánicos a los que siguió el primer Jiménez⁶³⁷. En todas las épocas que conforman su obra, sin embargo, sus textos recogen una serie de personalidades que, por una razón u otra, se quedan al margen de la sociedad, y los ponen delante de nuestros ojos, los rescatan del olvido de las miradas que nunca o casi nunca se fijan en ellos. Las palabras con las que los dibujan no imbuyen desprecio o mofa, sino que inducen a afligirse por ellos. Así lo refleja, sobre todo, el título de *Ala compasiva* que refiere a un conjunto de textos repletos de personajes de esta índole, el cual Jiménez pensó también nombrar *Libro compasivo*, *Hombro compasivo* o *Mano amiga*: todos ellos símbolo de recogimiento comprensivo (Jiménez, 2005d: 732). La reacción ante lo extraño juanramoniano puede concernir al lector, aunque en ocasiones también se hace explícita en el narrador o en el yo lírico, y se determina de dos maneras bien diferentes: o bien con el sentimiento del *Unheimliches*, siendo causa de una inseguridad en lo cotidiano, tal y como sucede en lo fantástico; o bien con el del *Heimliches*, mediante el cual uno se siente como en el hogar, si bien este se le revela como un sitio misterioso que no podrá conocer nunca por completo. Según hemos afirmado en el capítulo uno, experimentar el *Unheimliches* puede ser, quizás, más habitual en el lector, que pone en duda los fundamentos de la sociedad en los que había confiado antes.

En cuanto a los personajes que aparecen en lo extraño juanramoniano, podemos dividirlos de la siguiente forma: (1) los locos, (2) los enfermos, (3) los incomprensibles, (4) los «desconocidos conocidos» (véase Jiménez, 2005d: 750), (5) los forasteros, (6) los niños y (7) las mujeres. A veces, tal y como hemos notado en el relato de la niña extranjera, las figuras pueden tener cabida en más de un apartado a la vez. El número de textos de la mano de Jiménez contenientes de tales personajes es tan elevado que, por cuestiones de espacio, nos resulta imposible abarcar aquí en su totalidad. Sin embargo,

⁶³⁷ En su prólogo a *Pastorales*, Gullón percibe una «[p]iedad que es, en gran parte, autocompasión de quien padece la injusticia de lo deforme del mundo en que se ve obligado a vivir» (1982: 19).

esbozaremos en lo que continúa los trazos principales de estas figuras proveyendo algunos ejemplos.

Aunque no tan recurrentes entre las páginas juanramonianas, (1) los locos son parte de sus personajes extraños. En «Los locos», narración V de *Hojas doloridas*, los dementes son los protagonistas de unos «idilio[s] doloroso[s]» que hemos traído a colación en el capítulo cinco. Recordemos, entre otros, el episodio del niño y el hombre demente que se convierte en su madre, o la mujer que creía que todo lo que pasaba por el cielo le atravesaba literalmente el corazón (Jiménez, 2005c: 27-29). Destaca de todos ellos su especial sensibilidad con la que empatiza el yo poético por su carácter de poeta y soñador.

Similarmente, contamos entre los entes peculiares con (2) los enfermos, notorios por su estrecha proximidad con la muerte y la imposibilidad del gozo de la vida que les impone el dolor físico y, tal vez, el conocimiento de que pronto dejarán la vida. Por estos dos motivos, los que sufren de males corporales se salen de las convenciones aceptadas por la sociedad, ya que son un vivo recordatorio de la inminencia del fallecer. Así sucede, por ejemplo, en «La vieja», texto XXXII de *Ala compasiva*, cuya anciana protagonista no es correspondida afectivamente por sus familiares y encuentra refugio solo en las palabras del yo que narra su historia (Jiménez, 2005d: 764).

Dentro de (3) los incomprensibles hemos tenido en cuenta aquellos personajes cuyo comportamiento escapa del entendimiento del yo poético o narrador y, probablemente, del lector. Hallamos entre ellos figuras tan dispares como el señor de mirada amenazadora que rechaza silenciosamente la hospitalidad de Galán en XVIII de *Pastorales* (poemario compuesto entre 1903 y 1905 y publicado en 1911 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Cardwell, 2005b: 869]) (Jiménez, 2005a: 907), el hombre inquieto que parece esperar a alguien, aunque no lo admita en «Paisaje de ventana» de *Cerro del viento* (en los *Libros de Madrid*, escritos quizá entre 1915 y 1936 y editados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]) (Jiménez, 2005 c: 1127-1128) o la frágil ciega que supuestamente se defiende del mundo visible tocando su organillo en XLVIII de *Viajes y sueños* (Jiménez, 2005c: 632).

Del título del texto VIII de *Ala compasiva* nombramos a los (4) «desconocidos conocidos» (Jiménez, 2005d: 750), los cuales, como ya hemos remarcado antes, no se dejan encasillar fácilmente. Nos referimos a los personajes a los que el narrador cree conocer, mas tal convicción se tambalea al ponerse de manifiesto algo extraño en ellos que da cuenta de que el yo, en definitiva, no los conoce. Normalmente son ajenas estas

figuras al sujeto narrador, como en el escrito de *Ala compasiva*, mas también pueden coincidir con el personaje o voz que lo encarna, tal y como sucede en «Estrañeza», poema en prosa sin clasificar CVII y LXXI en *Viajes y sueños*. Allí, describe el sujeto lírico que se encuentra en un teatro donde las personas del público se confunden entre sí hasta el punto de que, al salir a la calle, el mismo yo no sabe quién es él mismo y su casa no parece suya (Jiménez, 2005c: 378-379; 2005d: 642).

(5) Los forasteros también resaltan en lo extraño del poeta moguereno, tal y como hemos podido notar con el *Cuento largo* XXII, que trata de una niña extranjera que es aceptada en su entorno y termina muriendo. Otro ejemplo lo hallamos, entre otros, en «El griego triste», tercer escrito de *Ala compasiva*, donde un hombre de fuera no logra comunicarse con los demás. Lo que más llama la atención de este texto es que no parece haber nadie que se preocupe por este hecho ni por el extranjero mismo, pues los criados que esperan al griego, a los que se llama «hombres por fuera», esbozan una sonrisa cuando este hombre llora de desesperación (Jiménez, 2005d: 748). Cabe recordar, además, que estas figuras provenientes de otro lugar pueden ser vistas con admiración y ser tomadas, así, como ideal, tal y como sucede, por ejemplo, en «La forastera del baño», texto XXV de *Entes y sombras de mi infancia* (libro escrito tal vez entre 1927 y 1958 [Celma Valero, 2005: 729]). Esta mujer extranjera «venía a bañarse a Moguer» y «tenía el encanto de lo extraño» (Jiménez, 2005c: 775-776).

(6) Los niños despiertan la ternura en el yo poético o narrador, como hemos visto. Su inocencia y, a veces, su incapacidad de adaptación al entorno —clave para que se dé lo extraño— se pueden ver incrementadas por su indefensión. Por ejemplo, en el *Cuento largo* XXII, de nuevo, el hecho de que la niña protagonista no pueda comunicarse con los otros se ve acrecentado por el hecho mismo de ser una niña, por el hecho de no haberse familiarizado todavía con el mundo y no saber cómo interactuar con él (Jiménez, 2005d: 748). También destacan por su fealdad o descuido del propio aspecto, como en «esas niñas feas y mal vestidas» descritas en «Cosas tristes», escrito III de *Hojas doloridas* (Jiménez, 2005c: 20), o por su carencia de inteligencia, como le ocurre al «niño tonto» de XVII de *Platero y yo* que no sabe decir una sola palabra y que, sin embargo, es motivo de adoración por parte de su madre (Jiménez, 2005c: 477-478).

Por último, (7) aparecen ciertas mujeres en Juan Ramón que no terminan de cuajar con su entorno y que, al igual que los niños, pueden enmarcarse dentro de varios apartados de lo extraño, como en el de los forasteros. En «La inglesa enamorada», XII de *Ala compasiva*, por ejemplo, somos testigos de la tristeza de esta mujer, a la cual no entiende

el hombre al que ama (Jiménez, 2005c: 752). O también «Balada de la mujer extraña», texto L de *Baladas para después* (producidas entre 1901 y 1913, con algunos textos publicados en 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera*, de 1910 [García Lara, 2005: 155 y 157]), cuya protagonista «estranjera, de húmeda mirada fascinante» se esconde de la lluvia bajo un árbol, mostrando «una vegetación extraña» que hace huir a quien la vea (Jiménez, 2005c: 194).

Un estudio más detallado de lo extraño en el poeta de Moguer aportaría, sin duda, un novedoso conocimiento respecto a su obra y también la literatura extraña. Y es que el acercamiento juanramoniano a esta especie narrativa o lírica destaca por la compasión que despiertan estas figuras marginales. Llama la atención, además, el hecho de que, en numerosas ocasiones, estos seres extraños muestren un escalofriante parecido con los «personajes normales», es decir, con aquellos que no se salen de la norma social. Con esto, la escritura extraña pone bajo la luz el misterio que uno mismo constituye para sí. Pues así es el sentimiento que despierta lo extraño: «[V]uelve al hombre extraño a sí mismo», «pero un extraño que sería, paradójicamente, nosotros mismos» (Vax, 1965: 13)¹³.

7.3 Lo misterioso en la obra de Juan Ramón Jiménez

De las especies presentadas, lo misterioso es, sin duda, la preferida por el poeta andaluz. A lo largo de toda su obra lírica, el ojo de su yo pone atención una y otra vez en el misterio —de cuya conjunción (del misterio en la lírica) surge lo misterioso, como hemos visto—. Prueba de ello lo conforma el quinto capítulo de este trabajo, el cual, a partir de los textos seleccionados para el corpus, analiza lo ignoto que se va tejiendo en forma de símbolo dentro de los poemas del de Moguer. Casi todos aquellos que son líricos, es decir, que contienen metáforas que leemos de manera figurada —menos los que hacen hincapié en ciertas figuras y pertenecen, entonces, a lo extraño, si bien ambas especies no son excluyentes—, participan de lo misterioso, pues bordean lo desconocido encontrado dentro de la cotidianidad y surgido desde la realidad invisible en la visible. El misterio llama al sujeto poético y lo conduce al «ínstasis», a la reunión consigo mismo, el ambiente que lo rodea y lo secreto. Lo ignoto, con su sinfín de posibilidades y descubrimientos, se vuelve ante la voz lírica como una mina donde siempre explorar («lo minoso») y le

produce, a él y quizás al lector, el sentimiento del *Heimliches*: el estar en su lugar en lo desconocido, que no es más que nuestro día a día desvelado en sus infinitas facetas insólitas.

(1) El paisaje principalmente natural se convierte en sugeridor de lo misterioso; sobre todo en la primera etapa del de Moguer, donde se lo describe en numerosas ocasiones como vago o sombrío. Más enigmático aún se vuelve con la noche, que lo cubre todo con su difuso manto de oscuridad:

A través de los bosques solitarios, el aire
de esta noche magnífica, desbordante de estrellas,
trae perfumes de rosas y frescura de fuentes;
en el dulce silencio, melancólico suena
algún río lejano. En la nada hay espectros... (Jiménez, 2005a: 33)

Con estos versos se da inicio a la *Rima* (escritas entre 1900 y 1902 y editadas en el último año mencionado [véase Palau de Nemes, 1957: 78 y 87]) XIV, que contiene, como bien indica su título, «El palacio viejo». O en XXIV del mismo poemario, «El castillo», incluye esta edificación que «elevaba / sus ruinas sin luz entre el inmenso / sopor de lo distante» traído con la llegada de las horas nocturnas.

[...] [A]divinábanse
fosos sombríos, cárceles de hierro,
hondos salones húmedos, cadenas,
escaleras ocultas, el secreto
lejano de lo envuelto en las sombras
de la distancia, del terror y el tiempo.

Tal descripción al estilo gótico ofrece el yo poético, quien concluye de su contemplación que «[e]ra el sueño nostálgico» (Jiménez, 2005a: 44-45).

Ejemplo de lo misterioso juanramoniano lo brindan, por añadidura, (2) los elementos de la naturaleza, como los pájaros, los árboles, la luna o las estrellas. Son todos ellos hablantes de lo desconocido, lenguaje inefable para el ser humano común. No es así para el poeta, soñador según el primer Jiménez capaz de atisbarlo, aunque sea a medias, y de traducirlo luego con la lengua poética, a camino de lo lógico (el lenguaje) y lo abstracto (la música). «¿Qué ser de la creación sabe el misterio; / el pájaro, la flor, el viento, el agua?», inquiera el sujeto lírico de LIX, titulado «Posprimavera», dentro de *Belleza (En verso)* (con escritura entre 1917 y 1923 y publicación en 1923 [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206]). «Todos están queriendo decir[l]e lo inefable», aunque no cree poder atisbarlo por entero jamás

(Jiménez, 2005b: 760-761). Sin embargo, esto cambia en la tercera etapa de Juan Ramón. «Árboles hombres», XIV de *Romances de Coral Gables* (compuestos entre 1939 y 1942, editados de manera suelta en 1939, 1940, 1941, 1944 y 1946 y completos en 1948 [Palau de Nemes, 1957: 369; Lanz, 2005b: 1056]), atestigua la fusión con la naturaleza por parte de la voz lírica, quien, «con [su] forma olvidada», entre los árboles también olvidados «de [su] forma de hombre errante», los oyó hablar (Jiménez, 2005b: 1079).

En cuanto a los seres, traen el eco de lo misterioso (3) los religiosos y (4) los mitológicos. Los religiosos representan lo divino —sea en su mismo plano o haciendo aparición en lo terrenal—, y ponen de manifiesto la supuesta composición del hombre en alma y cuerpo, siendo la primera pura e inmortal y el segundo, impuro y finito. Ponemos como ejemplo la Virgen, quien, en la *Rima XLI*, «Aromas y lágrimas», recibe con un beso a una niña en el cielo (Jiménez, 2005a: 69). Los entes mitológicos, por su lado, rememoran un pasado mágico e idealizado al que el hombre ya no puede volver. Destacamos entre estos seres los elfos, que surgen entre los versos de *Pastorales*, concretamente en los poemas IV, XIV y XXXVI (Jiménez, 2005a: 893-894, 903-904 y 928-929). En XIV, por ejemplo, un «nosotros» en el que se incluye el yo lírico juega con «los elfos de barbas blancas» y luego «rosas» en el paisaje idílico de un bosque. Ellos, bordeados por un halo de gracia enigmática —con una «algarabía de plata»— actúan con placidez: «[s]e ca[e]n en la hierba, / riendo; [...] / y desp[er]t[an] los nidos / con fantásticos asombros». Cual niños, «[t]ras las mariposas negras / corr[e]n como unos locos», y «de [sic] quit[a]n a las flores / las luciérnagas...» (Jiménez, 2005a: 903-904).

Típicos de la primera etapa sensitiva son también (5) los espíritus. Recordemos LXXII de *La soledad sonora* (redactada en 1908 y editada en 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729]), entre otros poemas, en el cual «torna el fantasma antiguo a sentarse a[l] lado» del yo lírico, haciendo «[r]eviv[ir] no sé qué vago dejo / de una voz», y la memoria de un decorado con «[l]as arañas de un baile antiguo» y «las silenciosas plumas de un abanico viejo» (Jiménez, 2005a: 821). Consideraríamos erróneo comprender esta figura como posible personaje y/o acontecimiento anormal dentro de una historia ficticia. Más bien, creemos que debemos tomarlo en cuenta en tanto que símbolo poético que guarda en sí inquietudes universales para la humanidad: el paso del tiempo y las pérdidas que ello supone (la juventud, la fuerza, la belleza, otras personas), lo cual remite a la muerte a la que, inevitablemente, desembocaremos todos, y que es causante de una gran angustia.

Un efecto parecido nace de (6) las apariciones de seres perturbadores que acechan callados y de manera anónima al sujeto lírico y que, incluso, pueden interpretarse como

sus dobles figurados, encarnando sus miedos más profundos. Al contrario de las apariciones que hemos tratado dentro de lo fantástico, estas se dan en un contexto lírico y no suscitan duda en el yo lírico y, quizás, el lector, sino asombro ante los secretos que le guarda aún la cotidianidad; esto es, el *Heimliches*. El enlutado, por ejemplo, sigue a la voz poética en la *Aria triste* (poemario escrito en 1902 y 1903 y editado en 1903 [véase Palau de Nemes, 1957: 99]) XLII, primero desde el jardín del yo y luego, cuando este se esconde en su habitación, «subido a un árbol / y sin dejar de mirar[lo]» (Jiménez, 2005a: 218). Otro encuentro con esta figura misteriosa se da en LI de *Jardines lejanos* (compuestos en 1903 y 1904 y editados en el último año referido [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]), donde aparece «en un rincón de penumbra / y sueño». Preso por el terror, el sujeto poético cierra el balcón de su cuarto; no sea que «[a]caso, / a la media noche, venga / a ver[lo] el hombre enlutado» (Jiménez, 2005a: 400). De nuevo, consideramos este ente extraño como una representación metafórica del morir propio, que nos aguarda de forma inminente aun cuando intentamos rehuirlo. En ambos textos, la reacción del sujeto lírico ante la figura de luto —y, en lectura simbólica, ante la muerte— es de pavor, pues en el primero huye a su cuarto y en el segundo cierra el balcón sintiendo «miedo y frío» (Jiménez, 2005a: 400). Al mismo tiempo, se trata de una reacción de curiosidad frente a alguien o algo desconocido: «[S]us ojos quietos tienen / un brillo extraño que atrae», afirma el yo en el primero de los poemas (Jiménez, 2005a: 218). Ha topado el sujeto poético con el misterio, cuya naturaleza ignota nos imanta y repele. Es cierto que tales rasgos se dan en el *Unheimliches* fantástico, que traducimos como el no hallarse a salvo en la propia cotidianidad, la cual, hasta ahora, se presentaba como un sitio seguro. No obstante, y dado que nos encontramos en los parámetros de la lírica no ficticia ni fantástica, seguimos postulando en estos poemas por la experiencia del *Heimliches* típica de lo misterioso, o sea, el hecho de sentir que lo desconocido es parte de lo conocido que habitamos; en estos ejemplos, que el perecer resulta inherente al vivir.

Siguiendo la línea de las voces distintas a las del yo incluidas en los textos líricos juanramonianos, encontramos dos entes más que se cobijan en lo misterioso: (7) el niño y (8) la mujer. Cabe notar, en este punto, que el hecho de haber observado antes a estas dos figuras dentro de lo extraño no configura una clasificación excluyente ni definitiva. El tratamiento que se les da en los distintos textos del andaluz varía, con lo cual lo hace también su inclusión en una especie u otra. Cuando el énfasis se pone en los personajes en tanto que seres que parecen no encuadrar dentro de las normas sociales, estamos ante lo extraño. Si el centro de interés radica en la incompreensión que genera su presencia y la

consecuente evocación de lo invisible —esto es, lo que no es asible mediante el cuerpo, sino con el alma—, hablamos de lo misterioso. El infante aporta una visión siempre nueva de lo habitual que lleva al (re)descubrimiento del misterio en el entorno por parte del sujeto poético ya adulto e, incluso, a anhelar su propia niñez pasada. «[C]uando niño», recuerda la voz lírica de «Remembranzas», *Rima XXII*, «[I]e parecía [su] pueblo / una blanca maravilla, / un mundo mágico, inmenso».

[A]l mirar el limpio cielo,
celeste como [su] alma,
como [su] alma sereno,
cre[ía] que el horizonte
era de la tierra el término[.]

y no creía que pudiera haber «otro mundo más hermoso / que aquel mundo de [su] pueblo». Con los años y los viajes, empero, pierde el yo la belleza y la inocencia sentidas por el infante: de regreso, su villa natal «[I]e pareció un cementerio» donde «en todas partes reinaban / la soledad y el silencio». Ansioso por recuperar «la visión de aquellos tiempos», la «reconstruy[e] en [su] mente» el sujeto lírico, soñando «con [su]s días blancos» y lamentándose: «¡[Q]uién de nuevo pudiera / encerrar el pensamiento / en su cárcel de ignorancia!» (Jiménez, 2005a: 42-43). El afán por volver a los orígenes de uno mismo, incluso del ser humano, son rasgos característicos de lo misterioso, porque denotan un deseo de acercamiento a lo desconocido, al cual estaríamos, supuestamente, más próximos en el principio de nuestros días, cuando aún convivíamos con la naturaleza y poseíamos una mirada mágica y sagrada del mundo.

Desde el punto de vista del yo poético masculino, la mujer se presenta como un ser enigmático debido a su cuerpo y alma, tan parecidos y diferentes a los de él. Es para su compañero una «[u]rna sagrada», un «manantial ignoto de la vida», como se dice en «La mujer» de *Paisajes líricos* (escritos entre 1907 y 1908 [Sánchez Trigueros, 2005: 9]) y *Baladas para después* (Jiménez, 2005c: 129 y 222). Su secreto, deseado y también temido por el sujeto poético, lo guía hacia el *Heimliches* y al afán por aproximarse cada vez más a lo desconocido. A la figura femenina, recurrente a lo largo de toda la obra juanramoniana, podemos emparejarla en cierta medida con la del doble, dado que en ella deposita la voz lírica sus ansias de idealización —de ser espíritu libre de materia o, si no, conjunción perfecta entre ambas—. El *alter ego*, como hemos notado ya, es ejemplo en la lírica de Jiménez de lo misterioso, puesto que, al contrario de este motivo en lo fantástico, donde suele hacer aparición directa y corpórea, dentro de la poesía corresponde

solo a una metáfora. Tal símbolo se conjuga como necesidad de conocerse a sí mismo interiormente, siendo nuestro espíritu, desde siempre y todavía, uno de los mayores misterios para nosotros.

Por último, cabe mencionar la figura del (9) «otro yo». Como hemos mencionado antes, se halla entre los márgenes de lo misterioso cuando surge en la lírica en tanto que símbolo de la complejidad de la personalidad humana y provoca, más que el *Unheimliches* —la sensación de no estar a salvo en lo cotidiano—, el *Heimliches* —el sentirse en el hogar a pesar de los secretos que todavía nos guarda. Un ejemplo lo encontramos, entre muchos otros, en el poema CXXV de *Eternidades*, citado antes, que empieza cantando: «Yo no soy yo» (Jiménez, 2005b: 418). Sin embargo, destaca de entre los varios tipos de *Doppelgänger* el llamado poeta-médium que configura, a su vez, el yo lírico como *alter ego* del autor, según hemos observado en el apartado 2.3 del capítulo cuatro. De entre ellos, destacamos LXIII de *Poesía (En verso)* (poemario escrito entre 1917 y 1923 y publicado en este postrer año indicado [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206]), en el cual el sujeto poético quiere desenmascarar el «[p]oder que [lo] utiliza, / como médium sonámbulo, / para [s]us misteriosas comunicaciones» (Jiménez, 2005b: 611), es decir, para decir lo inefable a través de su poesía.

Los ejemplos de lo misterioso en Juan Ramón, como podemos observar, son cuantiosos; bastan, para notarlo, los fragmentos citados aquí, junto con la mayoría de los demás poemas estudiados por sus símbolos en el capítulo cinco. Dan ellos cuenta de que la poesía juanramoniana del misterio, nutrida del Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico —en los cuales encuentra cabida también, obviamente, lo misterioso—, es continuadora de un interés en lo desconocido y en la apuesta por lo emocional, aunque también por lo racional. En este último punto radica, quizás, una de las cuestiones más innovadoras de la lírica de lo misterioso de Jiménez: la evolución que sigue el tratamiento del misterio y del papel del mismo yo poético al respecto. Tal y como hemos constatado en el capítulo anterior, dedicado al desarrollo del misterio en su obra poética, es interesante percibir cómo el sentimiento casi desbordado, entre deseoso y pavoroso al hallarse cara a cara con lo ignoto, domina los versos de la primera etapa del moguereno. Luego, en la segunda, nace un deseo en el yo poético de tener lo emocional bajo las riendas de la inteligencia y de entender, así, lo irracional por vía de la lógica. Esta labor emprendida lo trasladará, en la última época poética, a un «ínstasis alargado», a un

estado de alerta sin apenas alteración y perceptor de lo extraordinario en lo ordinario; en otras palabras, a un *Heimliches* hecho hogar definitivo.

Sin duda alguna, la evolución del tratamiento de lo desconocido a lo largo de la producción artística del moguerense envuelve de un especial interés el estudio de esta cuestión en ella, así como de lo misterioso en tanto que especie lírica. Tal desarrollo constituye un amplio abanico de símbolos y perspectivas desde los cuales brota lo secreto y que enriquecen tanto la poesía como la investigación filológica que los analiza. Cabe tener en cuenta, por añadidura, que lo misterioso tiene presencia en muchos más escritos del de Moguer, los cuales, por no extender en demasía nuestro trabajo, hemos excluido. Por ello, resultaría de sumo interés y relevancia para los estudios juanramonianos y sobre lo fantástico, lo extraño y lo misterioso traer a colación los que no hemos analizado aquí e indagar en ellos sobre estas cuestiones.

7.4 Corolario

El misterio se esparce en la obra de Juan Ramón tomando tres caminos: el de lo fantástico, el de lo extraño y el de lo misterioso. Cuando emprende el primero, lo hace a caballo de la prosa narrativa, presentando en el margen de una historia y entre uno o más personajes algún suceso extraordinario, es decir, que no puede ser explicado a través de las leyes de la naturaleza. Este acontecimiento hace tambalear la confianza puesta en tales normas por parte del lector, del narrador y, a veces, también de alguna de las figuras que se desenvuelven en la narración. Si es el sendero de lo extraño el que toma, el misterio pone el foco sobre aquellos entes que, de una manera u otra, no encajan con lo establecido por la sociedad. Son seres marginados consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente y que, con su presencia apenas notada por el resto y acentuada en ciertos escritos, dan cuenta de las contradicciones de la comunidad humana al rechazar y aceptar, al mismo tiempo, esta serie de entes que no sigue sus parámetros. Dado que el hincapié se hace en los personajes, lo extraño también tiende a desenvolverse en el ámbito de la narrativa, en la cual tienen cabida las figuras y su desarrollo. Finalmente, al enrumbarse por lo misterioso, se explora lo desconocido desde la lírica, ya que abraza esta los símbolos poéticos que leemos de manera figurada y que, por ende, descarta la ficcionalidad. La poesía lírica presenta las cosas en su esencia, tratando de desocultarla a

través de la belleza y del sentimiento que entona al yo poético y que puede llegar a tocar al lector. En cuanto a la lírica de lo misterioso, la cual encontramos a lo largo de toda la producción de Jiménez, su tarea principal reside en el acercamiento a lo desconocido de nuestro mundo, que es atrayente y aterrador a un tiempo. Este interés en lo ignoto se encuadra, al igual que lo fantástico y lo extraño, dentro del arte moderno, el cual, a partir del Romanticismo, se opone al racionalismo que ha desbancado cada vez más la espiritualidad religiosa y supersticiosa desde las disciplinas científicas y filosófica. Así, la lírica de lo misterioso va al misterio no mediante la razón, sino la emoción o, como la poesía del andaluz a partir de la segunda etapa, mediante una mezcla de ambas. En estos poemas, el yo lírico juanramoniano, y quizás el lector, experimenta el sentimiento del *Heimliches*: la habituación y conformación a la extrañeza de la realidad misma; paradójicamente, a la continua admiración de lo extraordinario de lo ordinario, al «estado de alerta permanente» —o «éxtasis dinámico» según el propio Jiménez (véase Jiménez, 1961a: 37; 1990: 643; 1998: 80)— alcanzado en la tercera época del de Moguer.

Al desmenuzar las características de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en Juan Ramón hemos traído a colación varios textos del andaluz para su ejemplificación, a la par que algunos rasgos —como ambientes y seres— que tipifican estas tres especies. Ni la selección de escritos ni la determinación de elementos propuestas, cabe señalar, pretenden ser exhaustivas. Además, como hemos visto, ciertas características no son exclusivas de una u otra especie, sino que pueden surgir en más de una. Es el caso, por ejemplo, de las figuras de los niños y la mujer, que pueden tener cabida tanto en lo extraño como en lo misterioso. Reiteramos que, para su diferenciación, basta tomar en cuenta el punto de vista desde el cual se enfocan estas cuestiones y el género literario en el que se desarrollan: si se hace teniendo en cuenta que su presencia viola las leyes de lo natural, se suscita el *Unheimliches* y se encuadra en la narrativa (lo fantástico); si pone en duda la fe en las reglas sociales despertando el *Unheimliches* o *Heimliches* dentro de la narrativa o la lírica (lo extraño); o si quiere mostrar lo extraordinario de lo ordinario y provocar el *Heimliches* en determinados textos líricos (lo misterioso). Queremos expresar, empero, que nuestra clasificación no es definitiva, puesto que está sujeta a nuestra interpretación particular. Un fragmento que a nosotros nos parezca encuadrable dentro de una de las especies puede tener cabida en otra de ellas según otro lector. Y es que cada mirada a un texto es distinta y puede aportar un nuevo acercamiento a su comprensión. Justo aquí radica la riqueza de los escritos literarios y líricos: en que, pese a estar terminados —sea por voluntad del autor o por la incapacidad de este de continuarlos o modificarlos—, las

posibilidades de lectura, o sea, de su comprensión, son inagotables. Sin embargo, con este capítulo y todo el presente trabajo hemos tratado de sentar las bases para el estudio de lo fantástico, lo extraño y lo misterioso en la obra de Jiménez con la esperanza, asimismo, de alentar a futuras investigaciones que ahonden más al respecto.

Conclusiones

¡No hay más misterio que la realidad, el presente, que la verdad!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Ideología II - II. Metamorfosis, IV. Justificación*, glosas y sugerencias de Emilio Ríos. Moguer: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998, p. 85.

Juan Ramón era consciente del auge del racionalismo científico y filosófico que empezó a enraizar en la literatura y la poesía a partir del Siglo de las Luces. Influenciado por el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, claramente en la primera etapa y desmarcándose de ello —aunque nunca del todo— con estilo propio a partir de la segunda, Jiménez abogó a lo largo de su producción por lo opuesto: por el arte que se acerca a lo desconocido, lo cual no es explicable mediante la razón, sino por la intuición y la emoción. Así, emprendió una búsqueda hacia el origen, hacia la eternidad y hacia sí mismo; puntos que se hallan, precisamente, en el interior de uno y se manifiestan al contacto con la naturaleza, el silencio y la soledad. Esta pugna entre el racionalismo y la espiritualidad se refleja en el siguiente fragmento de «Páginas dolorosas», texto VI de *Hojas doloridas* (redactadas entre 1898 y 1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7]), que copiamos aquí por completo para su total comprensión:

El hijo había vuelto aquella tarde a la aldea, después de muchos años de viaje por tierras lejanas. La madre lloraba de alegría. La barba blanca del padre temblaba sobre el temblor de la boca, bajo la claridad risueña de los ojos azules.

Había estrellas en sombra y en el hogar humeaba una cena oliente y rumorosa. Entonces los cristales de la escalera se azularon de plata a la claridad de un relámpago. Y el miedo de la noche hizo contar historias milagrosas de tormentas con intervenciones divinas entre miradas a lo alto y suspiros. El padre anciano hablaba de un rayo, grande como una piedra del portal, que él había visto caer sobre una encina. En sus ojos azules temblaba una sinceridad celeste y hasta brillaban lágrimas que humedecieron la verdad con un velo de asombro y de emoción.

El hijo, entonces, sonrió dulcemente y le dijo al padre cosas extrañas y le habló de fluidez de polos, de cosas positivas y negativas, de circuitos. Unas cosas duras y claras que sonaban en el pobre hogar como un eco frío y triste de ilusión echada abajo, de alas de alambre, de oquedades, de no sé qué ilusión muerta para siempre.

Y el pobre viejo puso los ojos entre las manos y se puso a llorar, temblonamente, como un niño. (Jiménez, 2005c: 38)

Dos personajes encarnan en este escrito los dos opuestos mencionados antes: el padre, ya mayor, representa el sentimiento de lo mágico; y el hijo crecido, el cientificismo racional. Este último regresa al hogar tras haber estado largo tiempo fuera, donde es recibido con el calor y la alegría de sus progenitores. La misma noche de su vuelta, un relámpago y «el miedo de la noche», momento de mayor incertidumbre por la falta de luz, lleva al padre a recordar «historias milagrosas de tormentas con intervenciones divinas», a la

manera de mitos antiguos que explicaban anteriormente aquello que el hombre desconocía, dándole por causa fuerzas mayores provenientes de los dioses. La fe que el padre pone en estos cuentos lo conmueve, e incluso sus lágrimas logran tocar «la verdad con un velo de asombro y de emoción». Resultan clave estas palabras, ya que sugieren que la verdad tal vez esté siendo alterada, es decir, que las explicaciones a tales narraciones quizás no sean ciertas, aunque el padre esté convencido de ellas. Es entonces cuando el hijo interviene con sus motivos científicos con los que resuelve los misterios que asombraban al padre. Pero resultan ser «[u]nas cosas duras y claras», ajenas a la casa de los padres, «como un eco frío y triste de ilusión echada abajo». Resuelto, el secreto desaparece, cual «ilusión muerta para siempre». Se ha enseñado el truco y terminado, con ello, la magia, y el padre, que *creía* en ella, permanece ahora como un niño desorientado, llorando y temblando. Su manera de comprender el mundo, desde lo supersticioso y lo emotivo, ha quedado desbancada por la fría lógica de la ciencia. Concluye este texto con la muerte del misterio y, con ella, de la incertidumbre ante el mundo; o lo que es lo mismo, la comprensión del ser humano determinado por algo superior a él —la naturaleza, un dios—, la emoción de no saberlo aún todo y el impulso que genera eso por acercarse a lo desconocido.

A pesar de que fue escrito en sus inicios como poeta, el texto que hemos presentado resulta un buen ejemplo del tratamiento del misterio en toda la obra de Jiménez, especialmente en relación con lo misterioso, lo extraño y lo fantástico y la teoría al respecto. A continuación, enumeramos las conclusiones a las que hemos llegado en este trabajo, y lo hacemos de manera concatenada, siguiendo, en la medida posible, su orden de aparición en los capítulos:

- 1) Entendemos que el misterio es aquello que no comprendemos del todo y que se nos muestra a medias, despertando un deseo y, a la vez, un miedo de conocerlo.
- 2) El misterio abarca todo aquello que ignoramos de un modo u otro, como nuestra propia identidad y origen, y el mayor de todos lo representa la muerte.
- 3) Para permanecer, el misterio necesita no ser jamás revelado. Hacerlo, además, supondría terminar con aquello que se le acerca, como el arte o la poesía.
- 4) El acercamiento al misterio está presente desde los comienzos del ser humano, el cual, entonces, veía el mundo y a sí mismo a través de la religión. Esta visión empieza a ser sustituida por el racionalismo científico y filosófico a partir del siglo XVII, con la corriente de la Ilustración.

- 5) En el arte, esta polarización se figura en dos tendencias entre el siglo XVIII y el XX, las cuales se van renovando, siempre se oponen entre sí y nos interesan por su repercusión en Juan Ramón. Por un lado, se hallan el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico, presentes sobre todo en la obra primeriza del moguerense e idealizadores de la naturaleza y de la concepción sacramental del entorno por parte del primer hombre y la niñez con tal de aproximarse de manera intuitiva y emocional a lo desconocido. Por el otro lado, hablamos del Neoclasicismo, el Realismo y el Naturalismo, que abogan por un retrato objetivo de la vida humana y que, por ello, se ganaron el desagrado de Jiménez. Cabe hacer hincapié aquí en el hecho de que el poeta andaluz, excepto en las dos primeras obras que publicó y luego desdeñó —*Ninfeas* y *Almas de violeta* (ambas publicadas en 1900 [Palau de Nemes, 1957: 67; Blasco, 2005a: 3])—, nunca se sintió afiliado a ningún movimiento o escuela artísticas en particular. Pese a que podamos percibir lecturas de otros autores en los libros del de Moguer, tanto estos como su poesía completa, en constante cambio, no suelen dejarse clasificar en manifestaciones literarias o poéticas con facilidad.
- 6) A partir del Romanticismo, y en el marco del Simbolismo, el Modernismo hispánico y todavía en la actualidad, surgen tres manifestaciones artísticas que apuestan por un tratamiento no racional del misterio y a las que llamamos «especies» por tener cabida, por un lado, dentro del género literario de la narrativa (lo fantástico y, a veces, lo extraño) y, por el otro, dentro del de la lírica (lo misterioso y, las demás ocasiones, lo extraño).
- 7) Entendemos, entonces, que la literatura narrativa es aquella escritura ficticia que espejea el mundo extratextual (el del lector) en un mundo intratextual. Este último contiene, a su vez, personajes y eventos que se desarrollan. Al contrario del teatro, por ejemplo, que también es una especie literaria y reúne las condiciones mencionadas, la narrativa no es representada en una escena, sino que el lector tiene que completar lo leído con su imaginación. La poesía lírica, por su lado, crea un mundo poético, el cual resulta ser la contemplación del mundo extratextual a través de la mirada del yo poético, esto es, a través de su entonación afectiva, experimentada en el momento de inspiración poética o «*ínstasis*» (el estar reunido uno consigo mismo y su entorno) y no «*éxtasis*» (salido de sí). Se lleva a cabo esto por la metáfora: un símbolo dotado de belleza que contiene la revelación de algo y que, por ello, leemos de manera figurada y

no literal, al contrario que en la literatura. Se trata, por lo tanto, de una especie despojada de ficción, pues lo que interesa no es explicar una historia, sino revelar la esencia de algo mediante la sensibilidad y la hermosura.

- 8) Lo fantástico es la manifestación narrativa de un suceso extraordinario en la realidad intratextual, copia de la extratextual, que provoca un «extrañamiento» en el lector y, a veces, en el narrador y/o los personajes. Este sentimiento al que Freud llama *das Unheimliche* (1919) (traducido a nuestra lengua normalmente como «lo ominoso») es causante de una sensación de inseguridad ante las leyes físicas del mundo del lector, quien, ante la aparición de un evento fuera de lo común dentro de un plano muy parecido al suyo, se pregunta si también podría tener cabida en el que él habita.
- 9) Tomamos de Todorov (2001a: 46-62; 2001c: 65-81) el término de lo extraño, que él comprende como un escalón entre lo fantástico y lo maravilloso, el cual plantea un entorno donde lo extraordinario no sugiere sospecha. Reconsiderando las teorías de este académico, reformulamos lo extraño en tanto que especie narrativa que pone bajo la mirada seres que no se adecúan a las normas sociales y que, sin embargo, conviven con ellas. Así, se logra tambalear la concepción de la cotidianidad a veces del narrador y/o los personajes y siempre del lector, quienes ya no se sienten como en casa en su ámbito y experimentan, así, *das Unheimliche*, o, por lo contrario, tienen la sensación de estar en el hogar a pesar de sus secretos y son invadidos por *das Heimliche*.
- 10) Relacionada con estas dos especies narrativas por dirigirse al misterio, encontramos una especie lírica no estudiada como tal hasta ahora y a la que damos, siguiendo la tendencia de los sustantivos adjetivados, el nombre de «lo misterioso». Este fenómeno lírico pone de manifiesto el misterio de lo espiritual subyacente en *nuestra* realidad, esto es, en la realidad extratextual, y que nos apela y nos causa temor a un tiempo. El yo lírico que lo trata, empero, no es sobrecogido por *das Unheimliche*, sino, muy al contrario, por lo que aquí nombramos *das Heimliche*: el hallar un hogar en lo extraordinario de lo ordinario, lo cual, a su vez, se le presenta como un sinfín de posibilidades, como una mina en la que siempre buscar diamantes, a lo cual llamamos, por su lado, «lo ominoso».
- 11) Las tres especies se dan en la obra de Jiménez, aunque con desigual interés. La literatura fantástica es la menos tratada, y surge en aquellos textos narrativos

que incluyen un evento extraordinario sin explicación y generador del extrañamiento en el lector, el narrador, y, a veces, los personajes. Se esparce con más generosidad lo extraño entre las páginas juanramonianas, mostrando una parte de lo que no se adhiere a las normas sociales a través de personajes que, queriéndolo o no, no logran adaptarse a su entorno, y a menudo son ignorados o rechazados por los demás. No suele reaccionar así el narrador, quien, por lo contrario, tiende a mostrar compasión por estas figuras; sentimiento que, con frecuencia, se traslada al lector. Estos entes peculiares suelen protagonizar textos en prosa, como las «Páginas dolorosas» citadas antes, o numerosos escritos de *Ala compasiva* (escrita quizás entre 1916 y 1935, anunciada en 1916 y 1917 y publicada como *Hombro compasivo* en 1994 y con modificaciones en 2000 [González, 2005b: 733, 732 y 734]), si bien también pueden hacerlo en la lírica, como en el retrato «Ricardo Rubio», XXX de *Un león andaluz* (en los *Libros de Madrid*, escritos tal vez entre 1915 y 1936 y publicados en 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911]) y XX de *Libro de retratos* (concebido entre 1914 y 1940 y editado en 1942 [Blasco y Díaz de Castro, 2005: 3]) (Jiménez, 2005c: 1071-1072; 2005d: 83-84). Lo misterioso, por su lado, caracteriza en esencia la producción lírica del de Moguer, la cual muestra una constante —y cambiante— atracción hacia el misterio en tanto que representación de lo desconocido en la cotidianeidad.

- 12) Este interés por lo ignoto se deja ver, asimismo, en la escritura teórica del poeta andaluz, donde es emparejado con la «realidad invisible», que constituye la parte espiritual e infinita del mundo y se opone a la visible, la de la materia mortal. A camino entre estos dos planos se hallan el sueño y la muerte, en los que el cuerpo quedaría suspendido o aniquilado y el alma se liberaría, y la Obra y el yo poéticos, entendidos ambos como doble creado por su autor y capaces de vivir —de ser leídos— por un tiempo mucho más largo que el de su creador. Conformada por la lógica —la palabra— y la abstracción —la música—, la poesía lírica se convierte en lenguaje capaz de acercarse a lo desconocido e inefable y el poeta, así, en mediador entre las dos realidades.
- 13) En la obra artística de Juan Ramón observamos una evolución en cuanto a la aproximación a lo secreto que va de la mano de sus tres etapas poéticas. En la primera, la llamada sensible (1898-1916), el instinto y la emoción dirigen los versos y las líneas de Jiménez presentando el misterio como ajeno, inalcanzable

e incomprensible en su totalidad. Aparecen en abundancia seres, elementos y ambientes extraños por los cuales experimenta el yo lírico atracción y pavor. Todos ellos son parte de la realidad invisible que, en esta época, se asimila al plano del alma y de la muerte, contrapuesto al del cuerpo y la vida que habitan los hombres. Estos, por su lado, son dibujados como seres divididos, si bien de eso suele darse cuenta únicamente el poeta, intermediario entre lo visible y lo invisible. La segunda etapa, la intelectual (1916-1936), aborda lo desconocido desde el deseo de comprenderlo. La parte espiritual del ser humano se divide, asimismo, en subconsciencia —lo irracional, el instinto poético, encarnados por el «otro yo»— y consciencia —lo racional y el trabajo intelectual tras la inspiración—, que trata de entender la primera. La poesía juanramoniana de esta época refleja, además, un intento de unir estas dos partes, así como del cuerpo y del alma. Tal unión se logra en la tercera etapa, la suficiente o verdadera (1927-1958), cuando se alcanza un «estado de alerta permanente», una visión constante de lo invisible sin salirse de lo visible; el cuerpo con el alma y la subconsciencia con la consciencia. De este modo, el yo poético se convierte no solo en cantador del misterio, sino en misterio mismo, porque lo ha comprendido e integrado. Sin embargo, la conjunción consigo se ve truncada por unos instantes en *Espacio* (libro redactado entre 1941 y 1954 y publicado en prosa en ese último año [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]), pues allí el doble vuelve a tomar voz propia y a separarse, por ende, del yo.

- 14) A lo largo de toda la producción de Jiménez encontramos un conjunto de símbolos tocantes al misterio y que hemos dividido en dos grandes grupos: motivos, por un lado; y seres, por el otro. Son parte de los motivos la soledad y el silencio, las voces y la música, los olores, la luz (el día, la noche, el amanecer y el anochecer), la naturaleza (el cielo, el mar, el campo, el bosque, los árboles y las flores), la naturaleza artificial (el jardín y el parque) y las construcciones antiguas (el cementerio, las ruinas, el castillo y el palacio). En lo tocante a los seres, hemos tratado los siguientes: los religiosos (los ángeles, la Virgen y Cristo), los mitológicos (los gnomos, los sátiros, Ofelia, los elfos y las ninfas), los fantasmas y las apariciones, los personajes extraños (los locos, los enfermos, los incomprensibles, los «desconocidos conocidos» —término que tomamos del propio Jiménez [2005d: 748]— y los forasteros), los niños, la mujer y el doble.

15) La concepción juanramoniana del misterio, tanto en su escritura teórica como poética, está en claro debate con los planteamientos propuestos en las manifestaciones del pensamiento y el arte de su época y precedentes a esta. Brinda como novedad el anhelo de fusión entre la realidad invisible, de la que procede lo secreto, con la visible, donde hace aparición. La consecución de tal conjunción tiene como resultado que el yo poético se vuelva misterio que no revela y que, por ende, mantiene, así como mostrar que lo desconocido no forma necesariamente parte de un mundo distinto al nuestro, sino de él mismo.

Este último punto, así como el acercamiento particular de Jiménez a lo fantástico, y sobre todo a lo extraño y lo misterioso, constituyen un aporte refrescante tanto a los estudios sobre estas especies como a los que versan sobre Juan Ramón. Esperamos, en cuanto a estas especies, haberlas hecho evidentes y expuesto de manera clara en nuestro trabajo, con el cual deseamos, al mismo tiempo, ofrecer una visión novedosa sobre el moguereno, lo fantástico y lo extraño y estimular futuras investigaciones en relación a la especie literaria a la que hemos nombrado «lo misterioso».

Bibliografía

Bibliografía primaria

De Juan Ramón Jiménez

JIMÉNEZ, Juan Ramón: «Pablo Verlaine y su novia la luna». En *Helios*, núm. 7, octubre 1903a, pp. 301-304.

—————: «“Valle de lágrimas” —Su autor: Rafael Leyda— Madrid 1903». En *Helios*, núm. 8, noviembre 1903b, pp. 501-503.

—————: *Ciego ante ciegos*. La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación. Dirección de Cultura, 1938.

—————: *El trabajo gustoso (Conferencias)*. Selección y prólogo de Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1961a.

—————: *La corriente infinita*. Recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1961b.

—————: *Cartas (Primera selección)*. Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1962.

—————: *Estética y ética estética (Crítica y complemento)*. Edición de Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1967.

—————: *Diario de un poeta reciencasado*. Edición de Antonio Sánchez Barbudo. Barcelona: Labor S.A., 1970.

—————: *El andarín de su órbita. Selección de prosa crítica*. Edición de Francisco Garfías. Madrid: Emesa, 1974.

—————: *La realidad invisible (1917-1920, 1924)*. Edición, crítica y facsímil con lecturas interpretativas de Antonio Sánchez Romeralo. Londres: Tamesis Books Ltd., 1983.

—————: *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990.

—————: *Cartas. Antología*. Edición de Francisco Garfías. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

—————: *Ideología - II. Metamorfosis, IV*. Justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos. Moguer: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

—————: *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*. Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros, 1999a.

- : *La muerte*. Edición de Diego Martínez Torrón. Barcelona: Seix-Barral, 1999b.
- : *La realidad invisible*. Edición de Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 1999c.
- : *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a.
- : *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b.
- : *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005c.
- : *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005d.
- : *Epistolario I. 1898-1916*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- : *Epistolario II. 1916-1936*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012.
- : *Alerta*. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual y prólogo de Armando Romero. Madrid: Visor Libros, 2010.
- : *Por obra del instante. Entrevistas*. Edición de Soledad González Ródenas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013.
- : *Vida (Proyecto inacabado)*. Volumen I. *Días de mi vida*. Reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y M.^a Ángeles Sanz Manzano. Valencia y Madrid: Pre-Textos, 2014.

Bibliografía secundaria

Sobre Juan Ramón Jiménez

- ACEREDA, Alberto: «Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del simbolismo francés a *Diario de un poeta recién casado*». En *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 17, 1995, pp. 11-28.
- AGUIRRE, Ángel Manuel: «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: Influences and Similarities». En *Revista Hispánica Moderna*, año 36, núm. 4, 1970-1971, pp. 212-223.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael: *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- : «Introducción» a *La soledad sonora*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 729-760.
- : «“Ser en otro ser el otro ser”: Juan Ramón Jiménez y el simulacro de lo real». En Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.): *La literatura no ha existido siempre*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015.
- : «Juan Ramón Jiménez: el simulacro del otro y el fracaso de Pigmalión». En *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, núm. 5, 2016, pp. 823-837. Disponible en línea en <10.1080/14753820.2016.1149317> [Última consulta: 22/11/2021].
- ALBORNOZ, Aurora de: «Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión». En Juan Ramón Jiménez: *Nueva antología*. Barcelona, Península, 1972, pp. 5-86.
- : *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1980.
- : «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Arias tristes*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 9-45.
- ALEGRE, Alfonso: «El fondo transparente en la poesía del último Juan Ramón Jiménez». En *Er, Revista de Filosofía*, núms. 24-25, 1985, pp. 187-206.
- ALFONSO SEGURA, María del Carmen: *Los términos poéticos en la obra en verso de Juan Ramón Jiménez*. Tesis doctoral. 2 tomos. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- : *De poética en verso. Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

- AMBROSE, Tim: «Juan Ramón Jiménez, Martin Heidegger, and Maharishi Vedic Science: The Experience of Being». En *Modern Science and Vedic Science*. Spanish Literature Issue, vol. 10, núm. 10, 2000, pp. 76-100.
- AMIGO, María Luisa: *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Córdoba y Bilbao: Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad de Deusto, 1987.
- ANDÚJAR ALMANSA, José: «¿La luna o un anuncio de la luna? (Vanguardias y publicidad)», en *Litoral*, núm. 260, 2015. Disponible en línea en <<https://www.revistasculturales.com/articulos/41/litoral/1863/1/-la-luna-o-un-anuncio-de-la-luna-vanguardias-y-publicidad.html>> [Última consulta 18/11/2022].
- ARMAS, Isabel de: «El narcicismo “óptimo” de Juan Ramón Jiménez». En *Cuadernos hispanoamericanos*, tomo 0, núm. 376, octubre de 1981, pp. 439-445.
- AZAM, Gilbert: «Del Modernismo al Post-Modernismo con Juan Ramón Jiménez». En *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez, celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981*. Tomo I. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983a, pp. 165-180.
- : *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editora Nacional, 1983b.
- BALCELLS, José María: «Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol». En *Caligrama: revista insular de filología*, núm. 3 (anexo), 1991, pp. 31-58).
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier: *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- : «Introducción» a Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 9-104.
- : «Introducción» a Juan Ramón Jiménez: *Selección de prosa lírica*. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pp. 17-61.
- : «Introducción» a *Rimas*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 3-51.
- : «Introducción» a *Jardines lejanos*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Verso. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 301-313.

- : «Introducción» a *Las hojas verdes*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005c, pp. 587-595.
- : «Introducción» a *Baladas de primavera*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005d, pp. 587-595.
- : «Introducción» a *Melancolía*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005e, pp. 1129-1143.
- : «Introducción» a *Diario de un poeta recién casado*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005f, pp. 3-51.
- y DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.: «Introducción» a *Libros de retratos*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 3-49.
- BO, Carlo: *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Traducción por Isabel de Ambía y prólogo de José María Alfaro. Madrid: Editorial Hispánica, 1943.
- BORGES, Jorge Luis: «Juan Ramón Jiménez». En *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año V, núms. 19-20, julio-diciembre 1957, pp. 19-20.
- BOUSOÑO, Carlos: *Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez*. Discurso leído el día 19 de octubre de 1980 en su recepción pública. Madrid: Real Academia Española, 1980.
- CABALLERO, Agustín: «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*. Recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1967.
- CANO BALLESTA, «El prerrafaelismo de Juan Ramón Jiménez en “Poemas impersonales”». En Derek Flitter (coord.): *Actas del XII Congreso de la*

Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 21-26 de agosto de 1995, vol. 4, *Del Romanticismo a la Guerra Civil*, 1998, pp. 122-129.

—————: «Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez y el prerrafaelismo de Dante G. Rossetti». En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 2, 2000, pp. 504-513.

CARDWELL, Richard A.: *Juan Ramón Jiménez, the Modernist Apprenticeship (1895-1900)*. Berlín: Colloquium Verlag, 1977.

—————: «Los *borradores silvestres*, cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez». En Aurora de Albornoz (ed.): *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 85-94. Publicado originalmente en *Peñalabra*, núm. 20. Santander, 1976.

—————: «La “genealogía” del modernismo juanramoniano». En Cristóbal Cuevas García (dir.) y Enrique Baena (coord.): *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 83-106.

—————: «“Una hermandad de trabajadores espirituales”: Nueva aproximación al enfrentamiento y a la definición del modernismo». En Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.): *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder, Colorado: Society for Spanish and Spanish American Studies and University of Boulder at Colorado, 1993, pp. 159-92.

—————: «Introducción» a *Elegías*, en Jiménez, Juan Ramón: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 479-503.

—————: «Introducción» a *Pastorales*, en Jiménez, Juan Ramón: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 869-884.

—————: «Introducción» a *Piedras, flores y bestias de Moguer*, en Jiménez, Juan Ramón: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005c, pp. 819-831.

- CARVAJAL, Antonio: «Introducción» a *Poemas mágicos y dolientes*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Tomo 1. Obra en verso. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1003-1018.
- CELMA VALERO, María Pilar: «Crítica y estética del primer Juan Ramón». En Cristóbal Cuevas García (dir.) y Enrique Baena (coord.): *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 375-385.
- : «Introducción» a *Entes y sombras de mi infancia*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prosa. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 729-743.
- CERNUDA, Luis: «Juan Ramón Jiménez», en *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957, pp. 119-135.
- : «Los dos Juan Ramón Jiménez: el Dr. Jekyll y Mr. Hyde». En *México en la cultura*, núm. 482, 1958, pp. 1-3.
- CIORDIA, Javier: «La poesía de Juan Ramón Jiménez y su trasfondo filosófico. Notas para conmemorar el cincuentenario de su muerte: 1958-2008». En *Ceiba*, año 8, núm. 1, 2009, pp. 8-23.
- COLE, Leo R.: *The Religious Instinct in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. Oxford: The Dolphin Book, 1967.
- CORREA, Gustavo: «“El otoñado” de Juan Ramón Jiménez». En Aurora de Albornoz (ed.): *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 132-145. Publicado originalmente en *Hispanic Review*, vol. 41, núm. especial, 1973, pp. 215-230.
- CRESPO, Ángel: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Barcelona: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1974.
- CRUZ RAMOS, Juan L. de: «Saber el infinito. Leer a Juan Ramón Jiménez en un permanente ejercicio de intertextualidad poética», en *EPOS*, núm. XXVI, 2010, pp. 414-154.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Juan Ramón Jiménez en su poesía*. Madrid: Aguilar, 1958.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Juan Ramón Jiménez en su obra*. México: El Colegio de México, 2007 [1944].

- DOMÍNGUEZ SIÓ, María Jesús: «Introducción» a *Viajes y sueños*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 585-601.
- DURÁN, Manuel: «Juan Ramón Jiménez: The Poet as Philosopher». En *Books Abroad*, vol. 42, núm. 3, verano 1968, pp. 391-393.
- FIGUEIRA, Gastón: *Juan Ramón Jiménez. Poeta de lo inefable*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1948.
- FOGELQUIST, Donald F.: «Los cinco elementos del universo poético de Juan Ramón Jiménez». En *Revista Hispánica Moderna*, núm. 24, 1 de enero de 1958, pp. 108-177.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen 1. Obra en verso. Tomo 1. Prosa. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. XVII-XXVI.
- GARCÍA LARA, Fernando: «Introducción» a *Baladas para después*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen 2. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 155-165.
- GARFIAS, Francisco: «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Libros inéditos de poesía*. Volumen 1. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1964.
- : «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Libros de prosa*. Volumen 1. Ordenación y prólogo de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1969.
- GICOVATE, Bernardo: «La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo». En *Comparative Literature Studies*, vol. 4, núm. 1-2, 1967, pp. 119-126.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar: «Juan Ramón Jiménez y la percepción de la realidad invisible». En Pilar Gómez Bedate (ed.): *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Puerto Rico: Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, pp. 155-160.
- : «Juan Ramón Jiménez y el Simbolismo». En VV. AA.: *Juan Ramón Jiménez. Premio Nobel 1956*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 201-216.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

- GÓMEZ TRUEBA, María Teresa: *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
- : «El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo». En *Hispanic Review*, vol. 71, núm. 3, verano de 2003, pp. 393-413.
- : «Introducción» a *Estío (A punta de espina)*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen 1. Obra en verso. Tomo 1. Prosa. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 1385-1398.
- : «Introducción» a *Sonetos espirituales*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 1505-1522.
- : «Introducción» a *Poesía (En verso)*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005c, pp. 565-575.
- : «Introducción» a *Libros de Madrid*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005d, pp. 901-1003.
- y LEÓN LIQUETE, Carlos: «Introducción» a *Recuerdos*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1011-1029.
- : «La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez». En Juan Ramón Jiménez: *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 7-36.
- GONZÁLEZ, Ángel: *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Júcar, 1973.
- GONZÁLEZ, José Ramón: «Introducción» a *Piedra y cielo*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 463-475.

- : «Introducción» a *Ala compasiva*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 731-743.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad: «Juan Ramón Jiménez en sus traducciones de Verlaine: relectura, reinterpretación, reafirmación». En Luis Pegenaute (ed.): *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001, pp. 99-114. Disponible en línea en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd596>> [Última consulta: 01/08/2022].
- : *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca, lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005.
- y YOUNG, Howard T.: «Introducción» a *Platero y yo*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 427-461.
- y YOUNG, Howard T.: «Introducción» a *Josefita Figuraciones*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 669-682.
- GRAFFIEDI, Fabio: *Juan Ramón Jiménez e il modernismo*. Roma: Bulzoni Editore, 1996.
- GRAS BALAGUER, Menene: «Juan Ramón Jiménez: el poeta y la vocación». En *Camp de l'arpa*. Homenaje a Juan Ramón Jiménez, núm. 87, mayo 1981, pp. 16-20.
- GUERRERO RUIZ, Juan: *Juan Ramón de viva voz*. Madrid: Ínsula, 1961.
- GULLÓN, Germán y VAN REE, Heilette: «Introducción» a *Edad de Oro*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 801-814.
- GULLÓN, Ricardo: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- (ed.): *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones de La Torre y Publicaciones de La Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

- : «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Pastorales*. Edición de Antonio Campoamor y Ricardo Gullón. Madrid: Taurus, 1982, pp. 9-43.
- : *El último Juan Ramón Jiménez [Así se fueron los ríos]*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2006 [1968].
- : *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Prefacio de Pedro Lastra. Sevilla: Sibila y Fundación BBVA, 2008.
- GUTIÉRREZ POZO, Antonio: «Poesía y silencio en Juan Ramón Jiménez (Aproximación al decir poético)». En *Fragmentos de filosofía*, núm. 3, 1993, pp. 61-70.
- KLOSINSKA-NACHIN, Agnieszka: «El jardín de los modernistas: entre el simbolismo y la ironía». En *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 6, 2015, pp. 189-204.
- JENSEN, Julio: «Introducción» a *Poemas en prosa II y III*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 277-293
- JULIÁ, Mercedes: «Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez». En Cristóbal Cuevas García (dir.) y Enrique Baena (coord.): *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 367-374.
- : «Introducción» a *Tiempo*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1313-1321.
- LANZ, Juan José: «Introducción» a *Belleza (En verso)*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 675-723.
- : «Introducción» a *Romances de Coral Gables*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 1019-1057.
- : «“El ondear del aire”: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra (1939-1960). Notas de aproximación». En *Bulletin hispanique*, vol. 111, núm. 2, 2009, pp. 473-518. Disponible en línea en

<<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1017>> [Última consulta: 13/10/2020].

—————: *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2017.

LEÓN LIQUETE, Carlos: «Introducción» a *Animal de fondo*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1119-1143.

LIRA, Osvaldo: *Poesía y Mística en Juan Ramón Jiménez*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970 [1969].

LITVAK, Lily: «Simbolismo floral en *Jardines lejanos*». En Lily Litvak: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Prólogo de Giovanni Allegra. Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 21-38. Publicado originalmente en inglés [«Flower Symbolism in *Jardines lejanos*»] en Roland Grass y William R. Risley (eds.): *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Macomb, Illinois: Western Illinois University Press, 1979, pp. 89-102. Traducido por la autora.

LÓPEZ CASTRO, Armando: *El instante azul. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Endymion, 2007.

MARTÍN AIRES, Carlos: «Introducción» a *Laberinto*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1251-1261.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: «Estudio preliminar». En Juan Ramón Jiménez: *La muerte*. Edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón. Barcelona: Seix Barral, 1999a, pp. 7-25.

—————: «Introducción». En Juan Ramón Jiménez: *La realidad invisible*. Edición de Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 1999b, pp. 15-69.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen: «Introducción» a *Arias tristes*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 1. Verso. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba, Espasa Calpe, Madrid, 2005, pp. 135-157.

NEDDERMANN, Emmy: *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*. Hamburg: Seminar für Romanische Sprachen und Kultur, 1935.

- NICOLÁS, César: «Algunas claves de la obra poética de Juan Ramón Jiménez». En Ricardo Senabre (ed.): *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, pp. 73-99.
- OLIVÉ RÀFOLS, Laia: «El misterio en las *Rimas* de Juan Ramón desde Bécquer», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 4, diciembre 2020, pp. 547-570. Disponible en línea en <<https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.023>> [Última consulta: 06/09/2021].
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del: «*La estación total*» de Juan Ramón Jiménez. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1994.
- : *En torno a «Espacio» de Juan Ramón Jiménez*. Palma de Mallorca: Monograma, 1995.
- : «Introducción» a *La estación total con las canciones de la nueva luz*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a, pp. 879-903.
- : «Introducción» a *Espacio*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 1247-1264.
- y DÍAZ DE CASTRO, Francisco José: «Introducción» a *Eternidades*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen I. Obra en verso. Tomo 2. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 361-372.
- : «La conciencia extrañada en la poesía de Juan Ramón Jiménez». En Almudena del Olmo Iturriarte: *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Renacimiento, 2009, pp. 233-264. Publicado originalmente en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.): *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2007, 1957, pp. 125-149.
- : «“Yo soy un gran visual”. Juan Ramón Jiménez y la pintura». En *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 74, núm. 2, 2020, pp. 76-89. Disponible en línea en <<https://doi.org/10.1080/00397709.2020.1745452>> [Última consulta: 19-11-2022].

- PALAU DE NEMES, Graciela: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1957.
- : *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. 2 volúmenes. Madrid: Gredos, 1974.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- PÉREZ BENITO, Enrique: «Introducción» a *Vida y muerte de Mamá Pura*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 1097-1106.
- PÉREZ ROMERO, Carmen: «La concepción de “silencio” de E. A. Poe y su eco en la poesía de Juan Ramón Jiménez». En *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. 3, núm. 1, 1981, pp. 69-77.
- PHILLIPS, Allen Whitwarsh: «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *Sonetos espirituales*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 9-51.
- PIEDRA, Antonio: «Introducción» a *Cuentos largos*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 857-870.
- PRAT, Ignacio: *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*. Madrid: Taurus, 1986.
- PREDMORE, Michael P.: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1975.
- PREVITALI, Giovanni: «Lo inefable en la poesía de Juan Ramón Jiménez». En *Atenea*, año I, núm. 3, 1960, pp. 39-53.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David: «Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta. Apuntes para una poética». En *Epos: Revista de filología*, núm. 6, 1990, pp. 263-278.
- REYES CANO, Rogelio: «Introducción» a *Sevilla*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 277-293.
- ROMERO, Armando: «Prólogo». En Jiménez, Juan Ramón: *Alerta*. Prólogo de Armando Romero. Madrid: Visor, 2010, pp. 7-16.

- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*. Madrid y Buenos Aires: Gredos y José Ferrer, S. A., 1962.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: «Introducción» a *Primeras prosas*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 3. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 3-10.
- SANZ MANZANO, M.^a Ángeles: «De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela». En *Revista de Literatura*, vol. 65, núm. 130, 2003, pp. 471-500. Disponible en línea en <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2003.v65.i130.156>> [Última consulta: 24-11-2022].
- : «Introducción» a *Isla de la simpatía*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 417-427.
- SENABRE, Ricardo: *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: poetas del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1991.
- SEGOVIA, Tomás: «Juan Ramón Jiménez ayer y hoy». En *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año V, núms. 19-20, julio-diciembre 1957, pp. 341-362.
- ULIBARRI, Sabine Reyes: *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*. Madrid: Edighar, 1962.
- URBINA, Pedro Antonio: *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1994.
- URRUTIA, Jorge: *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del modernismo*. Madrid: Cincel, 1981.
- : «Prólogo». En Juan Ramón Jiménez: *El niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, 1982, p. 5.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva y Servicio de Publicaciones, 2005a.
- : «Introducción» a *Olvidos de Granada*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005b, pp. 321-358.

- VEGA, José de Jesús: *La afinidad ontológica entre San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén*. Tesis doctoral. Arizona: Universidad de Arizona, 1962.
- VITIER, Cintio: «Homenaje a Juan Ramón Jiménez». Leído en el Lyceum de La Habana, la tarde del 15 de enero de 1957. En Aurora de Albornoz (ed.): *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 55-75. Publicado originalmente en *Asomante*, año XIII, núm. 2. San Juan de Puerto Rico, abril-junio 1957, pp. 51-53.
- WILCOX, John C.: «Introducción» a *Crímenes naturales (Prosas tardías: 1936-1954)*. En Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volumen II. Obra en prosa. Tomo 4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, pp. 939-948.
- YOUNG, Howard T.: «Génesis y forma de «Espacio» de Juan Ramón Jiménez». En *Revista Hispánica Moderna*, vol. 34, núm. 1-2, 1 de enero de 1968, pp. 462-470.
- : «Juan Ramón, Traductor Alerta». En *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 69, núm. 2, abril 1992, pp. 141-151.

Sobre la literatura fantástica y la literatura extraña

- ABATE, Sandro: «A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas». En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, núm. 1, 1997, pp. 145-159.
- AGUINAGA, Luis Vicente de: «¿Existe la poesía fantástica?». En Luis Vicente de Aguinaga (ed. y dir.): *Lámpara de mano: sobre poemas y poetas*. Guadalajara, Jalisco: Ediciones Arlequín y Universidad de Guadalajara, 2004.
- ALAZRAKI, Jaime: «¿Qué es lo neofantástico?». En *Mester*, vol. XIX, núm. 2, 1990, pp. 21-33.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia: «Presentación». En *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI, vol. 1, núm. 2, otoño 2013, pp. 195-200.
- ANDRADE, Pilar; GIMBER, Arno y GOICOCHEA DE JORGE, María: *Espacios y tiempo de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Bern, Berlín, Fráncfort del Meno y Viena: Lang, 2010.
- APTER, Terri E.: *Fantasy Literature. An Approach to Reality*. Londres y Basingstoke: Macmillan, 1982.
- ARÁN, Pampa Olga: *El fantástico literario: Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.

- ARMITT, Lucie: *Fantasy Fiction. An Introduction*. Nueva York: Continuum, 2005.
- ATTEBERY, Brian: «Fantasy as Mode, Genre, Formula». En David Sandner (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004 [1992], pp. 293-309.
- BALLESTEROS González, Antonio: *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- BARGALLÓ, Juan: «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis». En Juan Bargalló (ed.): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1999, pp. 11-26.
- BARONIAN, Jean-Baptiste: *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. París: Stock, 1978.
- BARRENECHEA, Ana María: «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)». En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, 1972, pp. 391-403.
- : «El género fantástico entre los códigos y los contextos». En Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991, pp. 75-81.
- : «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso». Leído en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Pittsburgh en 1979. En Saúl Sosnowski (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo 1. Inventarios, invenciones y revisiones*. Selección, estudio preliminar y notas de Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 30-39.
- BELEVAN, Harry: *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- BELLEMIN-NOËL, Jean: «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques». En *Littérature*, núm. 2, 1971, pp. 103-118.
- BESSIÈRE, Irene: *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse, 1974.
- BIOY CASARES, Adolfo: «Prólogo». En Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2018 [1977].
- BORGES, Jorge Luis: «Adolfo Bioy Casares: “La estatua casera”». En *Sur*, año VI, núm. 18, 1936, pp. 85-86.

- BOTTON BURLÁ, Flora: *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1983.
- BOZZETTO, Roger: «Le pourquoi d'un pluriel». En *Europe. Les Fantastiques*, núm. 611 1980, pp. 3-5.
- y HUFTIER, Arnaud: *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- CAILLOIS: Roger: «De la féerie à la science-fiction», en *Obliques. Précédé de Images, images...* París: Stock, 1975 [1967].
- CALVINO, Italo: *Racconti fantastici dell'ottocento*. 1. Il fantastico visionario. Milán: Mondadori, 1984.
- CAMPRA, Rosalba: «Los silencios del texto en la literatura fantástica». En Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991, pp. 49-73.
- : «Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión». En David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001, pp. 153-191.
- CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- CARRERA GARRIDO, Miguel: «Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico». En *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 45, núm. 2, 2018, pp. 5-20.
- CASAS, Ana: «El cuento modernista español y lo fantástico». En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, Madrid, enero de 2008*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 358-378.
- CASTEX, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: José Corti, 1971 [1951].
- CESERANI, Remo: *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: A. Machado Libros, S. L., 2005 [1996].
- : «Notas. De nuevo sobre lo fantástico», en *ConNotas: Revista de crítica y teoría literarias*, vol. 6, núm. 11, 2008, pp. 155-166.

- CHIAMPI, Irlemar: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1983.
- CLUTE, John: «Fantastika; or, The Sacred Grove». En *Fantastika Journal*, vol. 1, núm. 1, 2017, pp. 13-20.
- CONDE, Ana C.: «Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 33, 2006. Disponible en línea en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>> [Última consulta: 10-11-2020].
- CORTÁZAR, Julio: «Del sentimiento de no estar del todo». En Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Buenos Aires: Siglo XXI, 1967, pp. 21-26.
- : «El sentimiento de lo fantástico». Conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1982. Disponible en línea en <<https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>> [Última consulta: 12-12-2020].
- : *Obra crítica*. 2. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994 [1963].
- DÍAZ CUYÁS, José: «Notas sobre la fantasmagoría». En *Archivos de la Filmoteca*, núm. 39, 2001, pp. 103-121.
- EMA-LLORENTE, María: «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo». En *Hipertexto*, núm. 11, 2010, pp. 3-24.
- ERDAL JORDAN, Mary: *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt del Meno y Madrid: Vervuert, 1998.
- FABRE, Jean: «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature». En VV. AA.: *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy. Tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1989*. París: Albin Michel, 1991.
- : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. París: José Corti, 1992.
- FAIVRE, Antoine: «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)». En VV. AA.: *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy. Tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1989*. París: Albin Michel, 1991.
- FERSTL, Paul y WALACH, Thomas: «Fantasy. Eine Einleitung». En Paul Ferstl, Thomas Walach y Stefan Zahlmann (eds.): *Fantasy Studies*. Viena: Ferstl & Perz Verlag, 2016.

- FINNÉ, Jacques: *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- GOLOVACHEVA, Irina: «Is the Fantastic Really Fantastic?». En Ina Batzke, Eric C. Erbacher, Linda M. Hess y Corinna Lenhardt (eds.): *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe: «Notas sobre algunos valores de lo fantástico en la poética». En Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 31-48.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: «Autour du concept de fantastique en littérature». En *Anuario de estudios filológicos*, núm. 3, 1980, pp. 77-88.
- : «De lo fantástico y de la literatura fantástica». En *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, 1984, pp. 207-226.
- GRIVEL, Charles: *Le Fantastique. 3 essais sur les simulacres littéraires*. Mannheim: Universität Mannheim, 1983.
- : *Fantastique-fiction*. París: Presses Universitaires de France, 1992.
- GUIOMAR, Michel: *Principes d'une esthétique de la mort: Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. París: José Corti, 1967.
- GUSTAFSSON, Lars: *Utopien*. Frankfurt del Meno, Berlín y Viena: Ullstein, 1985 [1970].
- HAHN, Óscar: «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano». En *Mester*, vol. 19, núm. 2, 1990, pp. 35-46.
- HERRERO CECILIA, Juan: «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas». En *Çedille. Revista de estudios franceses*. Monografías, núm. 2, 2011, pp. 17-48.
- : «Sobre los aspectos fundamentales del género fantástico y su evolución desde lo fantástico “romántico” a lo fantástico “posmoderno”». En *Çedille. Revista de estudios franceses*. Monografías, núm. 6, 2016, pp. 15-51.
- HUME, Kathryn: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Methuen: New York and London, 1984.
- IRWIN, William Robert: *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1976.
- JACKSON, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.

- JAMES, Edward y MENDLESOHN, Farah: «Introduction». En Edward James y Farah Mendlesohn (eds.): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 1-4.
- JEHMLICH, Reimer: «Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung». En Christian W. Thomsen y Jens Malte Fischer (eds.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- JUIN, Hubert: «Préface». En Georges Jacquemin: *Littérature fantastique*. Préface de Hubert Juin. Paris-Virton: Nathan, 1974.
- LACHMANN, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 2002.
- LE GUIN, Ursula: «From Elfland to Poughkeepsie». En David Sandner (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004 [1973], pp. 144-155.
- LEM, Stanisław: *Phantastik und Futurologie*. 1. Teil. Frankfurt del Meno: Insel Verlag, 1977.
- LIPMAN Brown, Joan: «“El balneario” by Carmen Martín Gaité: Conceptual Aesthetics and “l’étrange pur”». En *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 6, núm. 3, 1978, pp. 163-174.
- LLOPIS, Rafael: *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos*. Nueva edición reducida y mejorada precedida del ensayo *El cuento de terror y el instinto de la muerte*. Puesta al día por José Luis Fernández Arellano. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2013.
- LOVECRAFT, H. P.: *Supernatural Horror in Literature*. Annotated, edited, and with a foreword by Alex Kurtagic. Abergele: Wermod & Wermod, 2013 [1927].
- LUGNANI, Lucio: «Per una delimitazione del genere». En Remo Ceserani (ed.): *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-74.
- MACDONALD, George: «The Fantastic Imagination». En Glenn Edward Sadler (ed.): *Gifts of the Child Christ: Fairy Tales and Stories for the Childlike*. Publicado de nuevo en Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1973 [1893].
- MALRIEU, Jean: *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MANLOVE, Colin: «Introduction to Modern Fantasy». En David Sandner (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004 [1987], pp. 156-166.

- MARCO, Joaquín: «Cuatro notas sobre elementos fantásticos en la literatura popular narrativa del siglo XIX». En Jaume Pont (ed.): *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lérida: Milenio, 1997, pp. 9-18.
- MATHEWS, Richard: *The Liberation of Imagination*. Oxfordshire, Inglaterra: Taylor & Francis Group, 2002.
- MENA, Lucila Inés: «Hacia una formulación teórica del realismo mágico». En *Bulletin Hispanique*, tomo 77, núms. 3-4, 1975, pp. 395-407.
- MENDLESOHN, Farah: *The Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.
- MERINO, José María: «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España». En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, Madrid, enero de 2008*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 55-64.
- MOLINA PORRAS, Juan: «Introducción». En Juan Molina Porras (ed.): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- MOLINO, Jean: «Trois modèles d'analyse du fantastique». En *Europe*, núm. 611, 1980, pp. 12-26.
- MORALES, Ana María: «Teoría y práctica de lo fantástico: Modelos y rupturas». En *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, 2000a, pp. 23-36.
- : «Las fronteras de lo fantástico». En *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. 2, núm. 2, 2000b, pp. 47-61.
- : «Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)». En Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.): *Odiseas de lo fantástico. Trabajos presentados en el III Coloquio de Literatura Fantástica: 2001: Odisea de lo fantástico, Austin, septiembre de 2001*. México: CILF, 2004, pp. 25-36.
- MURPHY, Patrick D. y HYLES, Vernon Ross (eds.): *The Poetic Fantastic: Studies in an Evolving Genre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989.
- NANDORFY, Martha J.: «Fantastic Literature and the Representation of Reality». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 16, núm. 1, otoño 1991, pp. 99-112.
- NIETO, Omar: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

- OLIVÉ RÀFOLS, Laia: «Entre lo fantástico y lo místico: lo misterioso». En *Letras (Lima)*, vol. 93, núm. 137, junio 2022, pp. 117-129. Disponible en línea en <<https://doi.org/10.30920/letras.93.137.9>> [Última consulta: 04-07-2022].
- OLSEN, Lance: «Prelude: Nameless Things and Thingless Names». En David Sandner (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004 [1992], pp. 274-292. Publicado originalmente en 1987.
- PENNING, Dieter: «Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik». En Christian W. Thomsen y Jens Malte Fischer (eds.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- PENZOLDT, Peter: *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.
- PEREDA, Rosa María: «Julio Cortázar: “Si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos”. El novelista argentino explica su obra». En *El País*, edición en línea del 2005. Publicado originalmente el 5 de noviembre de 1977. Disponible en línea en <https://elpais.com/diario/1977/11/05/cultura/247532401_850215.html> [Última consulta: 11-12-2020].
- PÉREZ, Violeta: «Lo fantástico como categoría estética». En *Anthropos*. Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación, núms. 154-155, 1994, pp. 21-24.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores: «Introducción». En Dolores Phillipps-López (ed.): *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 9-49.
- : «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo». En Marco Kunz y José Miguel Sardiñas (eds.): *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*, 139-155. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2015.
- POZUELO YVANCOS, José M.^a: «Lírica y ficción». En Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- PLAZA, José María: «Cuentos fantásticos en verso. Óscar Hahn publica “Los espejos comunicantes”, último Premio Loewe de Poesía». En *El Mundo*, 4 de abril de 2015. Disponible en línea en <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/04/551ee270e2704e8c308b457b.html>> [Última consulta: 06-07-2021].
- RABKIN, Eric S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton, Nueva York: Princeton University Press, 1976.

- REISZ, Susana: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- : «En compañía de dinosaurios». En *Quimera: Revista de literatura*. Lo fantástico, núms. 218-219, julio-agosto 2002, pp. 41-50.
- : «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable». En Flavio García, Maria Cristina Batalha y Regina Michelli (org.): *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Río de Janeiro: Dialogarts, 2014.
- RISCO, Antonio: *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.
- ROAS, David: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 2000.
- : «La amenaza de lo fantástico». En David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001, pp. 7-44.
- : «Introducción». En David Roas (ed.): *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Selección y edición de David Roas. Madrid: Mare Nostrum, 2003, pp. 7-36.
- : *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vigo: Mirabel, 2006a.
- : «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico». En *Semiosis*, vol. 2, núm. 3, enero-junio 2006b, pp. 95-116.
- : «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, Madrid, enero de 2008*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.
- : «La risa grotesca y lo fantástico». En Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 17-30.
- : *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- y CASAS, Ana: «Introducción». En *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*. Lo fantástico en España (1980-2010), núm. 765, septiembre 2010, p. 2.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier: «Referencia fantástica y literatura de transgresión». En *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 2, 1991, pp. 145-156.
- RUDMAN, Sandra: «Vom Diesseits zum Jenseits: Grenzüberschreitungen in der französischen Phantastik des 19. Jahrhunderts». En Christine Lötscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak y Aleta-Amiré von Holzen (eds.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Viena-Zúrich-Berlín-Münster: Lit, 2014.
- SANDNER, David (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004.
- : *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*. Fullerton, EE.UU.: California State University, 2012.
- SCHNEIDER, Marcel: *Le littérature fantastique en France*. París: Fayard, 1964.
- : *Histoire de la littérature fantastique en France*. París: Fayard, 1985.
- SCOTT, Walter: «On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particularly in the Works of Ernest Theodore William Hoffmann». En *The Foreign Quarterly Review*, vol. 1, núm. 1, julio 1827, pp. 60-98.
- : «Belief, Potentiality, and the Supernatural: Mapping the Fantastic». En Ina Batzke, Eric C. Erbacher, Linda M. Hess y Corinna Lenhardt (eds.): *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- SOSNOWSKI, Saúl: «Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas». En Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991, pp. 83-92.
- ŠRÁMEK, Jiří: «La vraisemblance dans le récit fantastique». En *Études Romanes de Brno*, núm. 14, 1983, pp. 71-83.
- STABLEFOLD, Brian: *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005.
- SWINFEN, Ann: *In Defense of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil, 2001a [1970].
- : «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001b, pp. 47-64.
- : «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001c, pp. 65-81.

- TRANCÓN LAGUNAS, M.^a Montserrat: «El cuento fantástico en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)». En Jaume Pont (ed.): *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lérida: Milenio, 1997, pp. 19-30.
- : *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- VAX, Louis: *L'Art et la littérature fantastiques*. París: Presses Universitaires de France, 1960.
- : *La séduction de l'étrange*. París: Presses Universitaires de France, 1965.
- : *Les chefs-d'oeuvre de la lit. fantastique*. París: Presses Universitaires de France, 1979.
- VIEGNES, Michel: *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- ZAVALA, Lauro: «Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico». En Nieto, Omar: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, pp. 13-20.
- ZIOLKOWSKI, Theodore: *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1977.
- ZGORZELSKI, Andrzej: «On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature». En *Poetics Today. The Construction of Reality in Fiction*, vol. 5, núm. 2, 1984, pp. 299-307.

Sobre el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo hispánico

- ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952.
- ARETA MARIGÓ, Gema: «El modernismo, poesía de cámara». En Trinidad Barrera (ed.): *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida, del 18 al 20 de septiembre de 1996*. Sevilla y Madrid: Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de La Rábida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, pp. 9-17.
- ARNALDO, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

- AZORÍN: *La generación del 1898*. En Azorín: *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959, pp. 197-211.
- BÉGUIN, Albert: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*. París: José Corti, 1946.
- BERLIN, Isaiah: *The Roots of Romanticism*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. The National Gallery of Art, Washington, D. C. Edited by Henry Hardy. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.
- BORCHMEYER, Dieter: «Zur Typologie des Klassischen und Romantischen». En Walter Hinderer (ed.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, pp. 19-30.
- BOWRA, Cecil Maurice: *The Heritage of Symbolism*. Londres: Macmillan & Co. Ltd, 1943.
- : «Poetry in Europe 1900–1950». En *Diogenes*, vol. 1, núm. 1, 1 enero 1953, pp. 8-24. Disponible en línea en <10.1177/039219215300100102> [Última consulta: 01/04/2022].
- BRODSKAÏA, Nathalia: *El Simbolismo*. Traducción de Millán González Díaz. Ho Chi Minh City: Parkstone International, 2012.
- CACHO VIU, Vicente: «Ortega y el espíritu del 98». En *Revista de Occidente*, núm. 48-49, 1985, pp. 9-54.
- CALDERA, Ermanno; CARNERO, Guillermo; GARCÍA BARRÓN, Carlos; GIES, David T. y SEBOLD, Russell P.: «El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica». En Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.): *Historia de la literatura española*. Tomo 8. *Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- CHAVARRI, Eduardo L.: «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?». En Lily Litvak (ed.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981 [1975], pp. 21-27. Publicado originalmente en 1902.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde: «El debate Modernismo-Generación del 98». En *Reflexiones*, vol. 88, núm. 2, 2009, pp. 101-112.
- DELEITE Y PIÑUELA, José: «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?». En Lily Litvak (ed.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981 [1975], pp. 383-389. Publicado originalmente en 1902.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: «El Modernismo, Cuestión Disputada». En *Hispania*, vol. 48, núm. 3, septiembre 1965, pp. 407-412.
- : *El Modernismo frente a noventa y ocho*. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- ESTEBAN, Ángel: *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*. Granada: Impredisur, 1992.
- FERRERES, Rafael: *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- GICOVATE, Bernardo: «El Modernismo: movimiento y época». En Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general de Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel: «Bécquer, precedente de la modernidad». En *Epos*, núm. 14, 1998, pp. 227-238.
- GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.
- : *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.
- : «Simbolismo y modernismo». En José Olivio Jiménez (ed.): *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979, pp. 21-44.
- : *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- JESCHKE, Hans: *Die Generation von 1898 in Spanien. Versuch einer Wesensbestimmung*. Berlín: De Gruyter, 1934.
- KACHLER, Oscar: *Poétiques de l'inconnaisable. Essai sur les symbolismes en France et en Russie*. París: Classiques Garnier, 2020.
- HOFSTÄTTER, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Colonia: Verlag M. Du Mont Schauberg, 1965.
- LITVAK, Lily: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- : «El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura». En *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, H.^a del Arte, tomo 13, 2000, pp. 485-507.
- MACHADO, Manuel: «Los poetas de hoy». En Lily Litvak (ed.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981 [1975], pp. 17-38. Publicado originalmente en 1913.
- MILLARES, Selena: «El modernismo visionario». En Trinidad Barrera (ed.): *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, celebrado en la*

- Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida, del 18 al 20 de septiembre de 1996.* Sevilla y Madrid: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, pp. 19-26.
- PRAT, Ignacio: *Poesía modernista española*. Madrid: Cupsa, 1978.
- PRAZ, Mario: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florencia: Sansoni, 1966.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: «La disgregación romántica: caminos difusos de la poesía española de la modernidad». En Miguel Ángel Lozano Marco (ed.): *El Simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 35-64.
- SABIDO, Vicente y ESTEBAN, Ángel: *Antología del modernismo literario hispánico*. Granada: Comares, 2009 [2001].
- SALINAS, Pedro: «El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus». En Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general de Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968.
- SCHULMAN, Ivan A.: *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: Colegio de México, 1968a [1967].
- : «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo». En Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general de Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968b, pp. 325-357.
- y PICON GARFIELD, Evelyn: *Poesía modernista hispanoamericana y española*. Madrid: Taurus, 1986.
- SILVA CASTRO, Raúl: «¿Es posible definir el Modernismo?». En *Cuadernos Americanos*, núm. CXLI, 1965, pp. 172-179.
- SILVER, Philip W.: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid: Cátedra, 1996.
- URRUTIA, Jorge: «Introducción». En Juan Ramón Jiménez: *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*. Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros, 1999, pp. VII-XXXIII.
- : *Las luces del crepúsculo: el origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.

—————: «La creatividad poética. La práctica simbolista». En *Atenea*, núm. 515, 1 Sem. 2017, pp. 13-27.

Otros títulos citados

ARISTÓTELES: *De Anima*. Recognovit brevique adnotatione instruxit William David Ross. Oxford: Oxford University Press, 1956.

—————: *On the Soul. Parva naturalia. On Breath*. Translated by W. S. Hett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957.

—————: *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1998 [1970].

—————: *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2008 [1978].

—————: *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2017 [1974].

AZORÍN: *La voluntad*. Edición de E. Inman Fox. Madrid: Castalia, 1989.

BACHELARD, Gaston: *L'Air et les Songes*. París: José Corti, 1978 [1943].

BALLART, Pere: *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado, 2005.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Revista de Filología Española, 1949.

BAUDELAIRE, Charles: *Les fleurs du mal*. París: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

—————: «Notes nouvelles sur Edgar Poe». En Edgar Allan Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduites par Charles Baudelaire. París: A. Quantin, 1884, pp. I-XIX.

—————: «L'Art philosophique». En Charles Baudelaire: *L'Art romantique. Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III. París: Calmann Lévy, 1885a, pp. 127-137.

—————: «Victor Hugo». En Charles Baudelaire: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporaines. L'Art romantique. Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III. París: Calmann Lévy, 1885b, pp. 311-330.

—————: *Le Spleen de Paris*. París: Librairie Generale Française, 1964.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*. Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten. Hildesheim, Alemania: Olms, 1961.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras completas*. Edición especial del centenario a cargo de los catedráticos D.^a Ángeles Cardona de Gibert y D. Juan Alcina Franch. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970.
- BLOOM, Harold: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Nueva York: Oxford University Press, 1982.
- BÖCKLIN, Arnold: «Kentaur und Nympe» [Óleo sobre lienzo]. Berlín: Nationalgalerie, 1855.
- : «Villa am Meer». Version III [Óleo sobre lienzo]. Fráncfort del Meno: Städel Museum, 1871-1874.
- BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos, 1981.
- : *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1985.
- BOWRA, Cecil Maurice: *Inspiration and Poetry*. Londres: Macmillan & Co. Ltd., 1955.
- BREMOND, Henri: *Prière et Poésie*. París: Grasset, 1926. Disponible en línea en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5835753v/f10.item>> [Última consulta: 03-12-2020].
- CADALSO, José: *Cartas marruecas*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de: «A poesia da mística e a mística da poesia». En *Horizonte: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, vol. 10, núm. 25, 2012, pp. 53-74. Disponible en línea en <10.5752/P.2175-5841.2012v10n25p53> [Última consulta: 22/05/2022].
- CASALDUERO, Joaquín: «Las “Rimas” de Bécquer». En *Cruz y raya*, núm. 32, 1935, pp. 91-112.
- CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea. 1898-1950*. Edición de Javier Pérez Bazo. Madrid: Verbum, 2001.
- CHEVALIER, Jean (dir.) *Diccionario de los símbolos*. Con la colaboración de Alain Gheerbrant. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona. Herder, 1999.
- CERNUDA, Luis: *La realidad y el deseo*. México: Tezontle, 1964.
- : *Obra completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. 3 volúmenes. Volumen II. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014 [1997].
- COHEN, Jean: *Structure du langage poétique*. París: Flammarion, 1966.

- COLERIDGE, Samuel Taylor: «Letter (1797) and *Biographia Literaria* (1817)». En David Sandner (ed.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Connecticut: Praeger, 2004 [1992], pp. 37-40.
- COMBE, Dominique: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». En Fernando Cabo Aseginolanza (ed.): *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 127-153.
- CORIANDO, Paola-Ludovika: *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 2002.
- CORTÁZAR, Julio: «El perseguidor». En Julio Cortázar: *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid: Cátedra, 1986 [1959], pp. 141-205.
- : *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- CULLER, Jonathan: «Extending the Theory of the Lyric». En *Diacritics*, vol. 45, núm. 4, 2017, pp. 6-14.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: A. Francke AG Verlag, 1948.
- : *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Dos tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1981 [1955].
- DARÍO, Rubén: *Los raros*. Madrid: Cátedra, 2020.
- DOLEŽEL, Lubomír: «Una semántica para la temática: el caso del doble». En Lubomír Doležel: *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Prólogo de Thomas Pavel. Traducción de Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 159-174.
- EAST, Rowland: *The Two Dangerous Diseases of England, Consumption & Apoplexy, Their Nature, Causes and Cure*. Londres: John Lee, 1842.
- ELIADE, Mircea: *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Translated from the French by Willard R. Trask. Orlando: Harcourt, 1987 [1957].
- ELIOT, T. S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1920.
- : «The Music of Poetry». En T. S. Eliot: *On Poetry and Poets*. Nueva York: Farrar, 1957, pp. 17-33.
- «fancy». En *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, 2020. Disponible en línea en <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fancy>> [Última consulta: 19/10/2020].

- FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel: «La vida en los ojos (I). Los ojos en la historia y en la mitología de las antiguas civilizaciones». En *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 83, núm. 147, 2004, pp. 269-280.
- FERRÁN, Augusto: *La Soledad. Colección de cantares populares y originales*. Prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer y edición de Francisco Robles. Sevilla: Signatura Ediciones, 1998.
- FRENZEL, Elisabeth: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Versión española de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.
- FREUD, Sigmund: «Das Unheimliche». En *Imago*, vol. 5-6, 1919, pp. 297-324. Disponible en línea en <<https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17>> [Última consulta: 27-09-2020].
- FRENZEL, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart: Springer-Verlag, 1966 [1963].
- FUMET, Stanislas: *Ernest Hello, le drame de la lumière*. París: Egloff, 1945.
- GARCÍA, Eduardo: *Una poética del límite*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Impresiones y paisajes*. Edición de Rafael Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994.
- GEMELLI MARCIANO, M. Laura (ed.): *Die Vorsokratiker. Band I. Thales, Anaximander, Anaximenes, Pythagoras und die Pythagoreer, Xenophanes und Heraklit. Griechisch-Lateinisch-Deutsch. Auswahl der Fragmente und Zeugnisse, Übersetzung und Erläuterungen von M. Laura Gemelli Maricano*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007.
- GEORGE, Stefan: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. Düsseldorf y Múnich: Verlag Helmut Küpper [antes Georg Blondi], 1968.
- GIBERT, Ángeles Cardona de y FRANCH, Juan Alcina: «Estudio preliminar». En Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas*. Edición especial del centenario a cargo de los catedráticos D.^a Ángeles Cardona de Gibert y D. Juan Alcina Franch. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970, pp. 15-63.
- GÓMEZ TRUEBA, María Teresa: «Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: “santa, bruja o infeliz ser abandonado”». En *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 6, 2002, 18 pp. Disponible en línea en <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45241>> [Última consulta: 22-11-2022].

- GOURMONT, Remy de: *Le Livre des masques*. XXIII portraits dessinés par F. Vallotton. Paris: Mercure de France, 1921, pp. 7-16.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke in 14 Bänden*. 12. Band. *Schriften zur Kunst. Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. Hamburger Ausgabe. Mit Anmerkungen versehen von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. Textkritisch durchgesehen von Werner Weber und Hans Joachim Schrimpf. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963a, pp. 67-72.
- : *Goethes Werke in 14 Bänden*. 12. Band. *Schriften zur Literatur. Literarischer Sansculottismus*. Hamburger Ausgabe. Mit Anmerkungen versehen von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. Textkritisch durchgesehen von Werner Weber und Hans Joachim Schrimpf. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963b, pp. 239-243.
- : *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 8. Romane und Novellen. Herausgegeben von Erich Trunz. München: C. H. Beck, 1976.
- : *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 13. Naturwissenschaftliche Schriften I. Herausgegeben von Erich Trunz. München: C. H. Beck, 1981.
- : *Sämtliche Werke*. 19. Band. *Eckermanns Gespräche mit Goethe*. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München: Lizenzausgabe mit Genehmigung des Carl Hanser Verlages, 1986.
- : *El juego de las nubes*. Madrid: Nórdica Libros: 2011.
- GONZÁLEZ GIL, Isabel: «Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica». En *Signa*, núm. 29, 2020, pp. 495-521.
- GREIMAS, Algirdas Julius: *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- HAMANN, Johann Georg: «Aesthetica in Nuce». En Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in Nuce*. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart: Reclam, 1998, pp. 77-147.
- HATZFELD, Helmut: *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1955.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, Martin: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Band 4. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt del Meno: Vittorio Klostermann, 1981.

- : *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 12. Unterwegs zur Sprache*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1985.
- HESÍODO: *Obras y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1978.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels*. Stuttgart: Reclam, 2021.
- HOMERO: *The Odyssey*. With an English translation by Augustus Taber Murray, Ph. D., in two volumes. Cambridge, Massachussets y Londres: Harvard University Press y William Heinemann, Ltd., 1919.
- : *La Odisea*. Madrid: Gredos, 1993.
- HORACIO: *The Works of Horace*. Edited by Christopher Smart. Filadelfia: Joseph Whetham, 1836.
- JOURDE, Pierre y TORTONESE, Paolo: *Visages du double, un thème littéraire*. París: Éditions Nathan, 1996.
- JUNG, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. En Carl Gustav Jung: *Gesammelte Werke*. Neunter Band. Erster Halbband. Olten y Friburgo de Brisgovia: Walter-Verlag, 1976.
- KRAUSS, Wilhelmine: *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*. Berlín: Ebering, 1930.
- LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- LANGBAUM, Robert: *The Poetry of Experience*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1957.
- LEÓN, Fray Luis de: *Poesías*. Edición, introducción y notas del Padre Ángel Custodio Vega, O.S.A. Barcelona: Planeta, 1984 [1980].
- LETRÁN, Javier: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- LEWIS, Charlton Thomas y SHORT, Charles: *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponible en línea en <<https://logeion.uchicago.edu/>> [Última consulta: 25-01-2021].
- LEWIS, Mathew: *The Monk*. Nueva York: Penguin, 1999.
- LICHTENBERG, Georg Christoph: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und eingeleitet von Adolf Hilbrandt. Stuttgart: Verlag der J. G. Cott'schen Buchhandlung, 1893.
- : *Schriften und Briefe*. 4. Bände und 2 Kommentarbände. Erster Band. *Sudelbücher* 1. Herausgegeben von Weolfgang Promies. Múnich: Carl Hanser Verlag, 1968.

- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9th edition with revised supplement, Oxford, Clarendon Press, 1996. Disponible en línea en <<https://logeion.uchicago.edu/>> [Última consulta: 23-08-2022].
- LOEFFLER-DELACHAUX, Marguerite: *Le Symbolisme des contes de Fées*. París: Arche, 1949.
- LORENZO GARCÍA, Esther: «Manifestaciones del doble mítico en las voces poéticas de Fernando Pessoa, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez». En *Amaltea. Revista de microcrítica*, vol. 3, 2011, pp. 23-46. Disponible en línea en <[dx.doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37532](https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37532)> [Última consulta: 22/11/2021].
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición de Russel P. Sebold. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1977.
- MACHADO, Antonio: *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 1988 [1975].
- MALLARMÉ, Stéphane: *Œuvres complètes*. Édition établie par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry. París: Gallimard, 1945.
- : *Prosas*. Traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid: Alfaguara, 1987.
- MANRIQUE, Jorge: *Coplas a la muerte de su padre*. Edición de Carmen Díaz Castañón. Madrid: Castalia, 1983.
- MAPES, Erwin K.: *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. S.l.: Libros Nicaragua y Amazon Digital Services LLC – Kdp Print Us, 2018.
- MARITAIN, Jacques y Raïssa: *Situation de la poésie*. París: Desclée de Brouwer, 1938.
- MARTÍ, José: *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: «Saltimbanquis». En Gregorio Martínez Sierra: *Teatro de ensueño*. Madrid: Saturnino Calleja, S. A., 1927, pp. 91-217.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *El balneario*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1955.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca: *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- MAUPASSANT, Guy de: *Oeuvres complètes de Guy de Maupassant: La petite Roque. La peur. Les caresses*. París: Éditions Louis Conard, 1925.
- MIGNOLO, Walter: *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- «modernista». En *Diccionario de la lengua española*. 23.^a edición, 2014. [versión 23.4 en línea]. Real Academia Española. Disponible en línea en <<https://dle.rae.es/modernismo?m=form>> [Última consulta: 01/07/2021].
- MORÉAS, Jean: «Manifeste du Symbolisme». En *Le Figaro*. Supplément littéraire, núm. 18, sábado 18 septiembre 1886, pp. 1-2. Disponible en línea en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_>> [Última consulta: 25/08/2022].
- MUSSET, Alfred de: *Poésies*. París: France Loisirs, 1984.
- NOVALIS: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2. Das philosophisch-theoretische Werk*. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- : *Blüthenstaub. Glauben und Liebe. Die Christenheit oder Europa*. Berlin: Hoffenberg, 2016.
- ONÍS, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de estudios hispánicos, 1934.
- : *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas. Tomo IX (1960-1962)*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- : *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- OTTO, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C. H. Beck, 2014 [1917].
- : *Mysticism East and West: A Comparative Analysis of the Nature of Mysticism*. Translated by Bertha L. Bracey and Richenda C. Payne. Eugene, Oregón: Wipf & Stock, 2016.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *Obras completas. Tomo I. Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sáinz de Robles*. Madrid: Aguilar, 1973.
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PETERSEN, Julius: *Die literarischen Generationen*. Berlín: Junker und Dünnhaupt, 1930.
- PFEIFFER, Johannes: *Zwischen Dichtung und Philosophie*. Bremen: Johs. Storm Verlag, 1947.

- : *Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*. Hamburgo: Verlag von Richard Meiner, 1954.
- PLATÓN: *Platonis Opera*. Tomus I. *Tetralogia I (Evthyphro, Apologia Socratis, Crito, Phaedo), Tetralogia II (Cratylvs, Thaetetvs, Sophista, Politicvs)*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903a.
- : *Platonis Opera*. Tomus II. *Tetralogia III (Parmenides, Philebus, Symposivm, Phaedrvs), Tetralogia IV (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchvs, Amatores), Tetralogia VII (Hippias maior, Hippias minor, Io, Menexenvs)*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903b.
- : *Platonis Opera*. Tomus III. *Tetralogia V (Theages, Charmides, Laches, Lysis), Tetralogia VI (Evthydemvs, Protagoras, Gorgias, Meno), Tetralogia VII (Hippias maior, Hippias minor, Io, Menexenvs)*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903c.
- : *Platonis Opera*. Tomus IV. *Tetralogia VIII (Clitopho, Respvblica, Timaevs, Critias)*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903d.
- : *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Introducción general por Emilio Lledó Íñigo y traducción y notas por Julio Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1985 [1981].
- : *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988a [1986].
- : *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducciones, introducciones y notas por M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos, 1988b.
- : *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas por M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992.
- POE, Edgar Allan: «Review of *Twice-Told Tales*». En *Graham's Magazine*, mayo 1842, pp. 298-300. Disponible en línea en <<http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/hawthorne.html>> [Última consulta: 01-12-2020].

- : *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra: Penguin, 1984 [1965].
- : *Tales of Mystery and Imagination*. Londres: Phoenix (an Imprint of The Orion Publishing Group Ltd.), 1990.
- POUND, Ezra: *Make it New: Essays*. Londres: Faber and Faber, 1934.
- : *ABC of Reading*. Nueva York: New Directions, 1960 [1934].
- PROPP, Vladimir: *Morphologie du conte*. París: Seuil, 1970.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Obras completas*. Tomo II. Obras en verso. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1967 [1966].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: «4.2.4.8.5 Movimientos y estilos artísticos o culturales», en *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2010. Disponible en línea en <<http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/v.cgi?i=huaTsaqzglvdpwzH>> [Última consulta: 24/06/2021].
- REINA, Manuel: *Andantes y alegros*. Madrid: Imprenta de A. Florez y Compañía, 1877.
- RICHTER, Johann Paul Friedrich: *Blumen, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, en Johann Paul Friedrich Richter: *Werke*. Band 2. Herausgegeben von Norbert Miller und Gustav Lohmann. Múnich: Hanser, 1963 [1796].
- RIMBAUD, Arthur: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. París: Gallimard, 1999 [1965].
- RILKE, Rainer Maria: *Briefe 1. Briefe aus den Jahren 1897-1914*. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950.
- RODRIGUEZ, Antonio: *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont, Bélgica: Mardaga, 2003.
- ROLLAND DE RENÉVILLE, André: *L'expérience poétique ou le feu sacré du langage*. Coulonges-sur-Sarthe: Le Grand Souffle, 2004.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Les Rêveries du promeneur solitaire*. París, Flammarion, 2012.
- RUSIÑOL, Santiago: *Jardins d'Espanya*. Barcelona: Museu del Modernisme de Barcelona, 2020.
- RUSIÑOL PAUTAS, M.^a Carmen: *Pitágoras. Número, armonía y esferas*. Sevilla: Punto Rojo Libros, S.L., 2017.

- SAN JUAN DE LA CRUZ: *Subida del Monte Carmelo*. Introducción, revisión textual y notas al texto de José Vicente Rodríguez. Introducción y notas doctrinales de Federico Ruiz Salvador. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1983.
- : *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid, Cátedra, 2015 [1983].
- SANTA TERESA DE JESÚS: *Libro de la vida*. Edición de Dámaso Chicharro. Madrid: Cátedra, 1993.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO: *The Summa Theologiae of St. Thomas Aquinas*. Second and Revised Edition. Literally Translated by Fathers of the English Dominican Province. Londres: Burns & Oates, 1920.
- : *Sancti Thomae Aquinatis Opera omnia*. Iussu edita Leonis XIII P. M. Tomus decimus quartus, *Summa contra gentiles*. Liber tertius. Cum commentaris Francisci de Sylvestris Ferrariensis. Cura et studio Fratrum Praedicatorum. Roma: Typis Riccardi Garroni, 1926.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von: *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Erster Teil (1801–1902). *Die Kunstlehre*. Heilbronn: Henninger, 1884.
- SCHLEGEL, Friedrich von: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Mit Einleitung und Kommentar. Herausgegeben von Hans Eichner. Erste Abteilung: *Kritische Neuauflage*. Fünfter Band: *Dichtungen*. Múnich, Paderborn y Viena: Schöningh, 1962.
- : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler. Erste Abteilung: *Kritische Neuauflage*. Zweiter Band: *Friedrich Schlegens Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Múnich, Paderborn y Viena: Schöningh, 1967.
- SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*. Traducción castellana de María Pardo de Santayana. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Edited, introduced and annotated by Cedric Watts. Ware, Hertfordshire, Inglaterra: Wordsworth Editions, 1997.
- SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid: Taurus, 1996.
- STAIGER, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zúrich: Atlantis Verlag AG, 1961 [1946].
- STOKER, Bram: *Dracula*. Nueva York: Penguin, 2015.
- TOLKIEN, J. R. R.: *Tree and Leaf*. Nueva York: Harper Collins, 2009.

- TORQUEMADA, Antonio de: *Jardín de flores curiosas*. Edición de Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, núm. 16, 2012, pp. 605-834.
- TORRES, Carlos Arturo (ed.): *Poemas fantásticos*. París: R. Roger et Chernoviz Éditeurs, s.f.
- TROUBETZKOY, Wladimir: *L'ombre et la difference. Le Double en Europe*. París: Presses Universitaires de Fax, 1996.
- TYMMS, Ralph: *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.
- UNAMUNO, Miguel de: *Poesías*. Madrid: Librerías de Fernando Fe y Victoriano Suárez o Imprenta José Rojas, 1907.
- : *Ensayos*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1945.
- : *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Editorial Verbum, 2019.
- VALÉRY, Paul: *Œuvres*. París: Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960.
- VERLAINE, Paul: *Jadis et naguère*. París: León Vanier, 1891.
- : *Les poètes maudits*. París: Sedes, 1982.
- : *Sagesse*. En Paul Verlaine: *Œuvres complètes*. Volume I. París: Vanier, 1902.
- VIRCONDELET, Alain: *La poésie fantastique française*. París: Seghers, 1973.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich y TIECK, Ludwig: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- WAIN, Marianne: «The Double in Romantic Narrative: A Preliminary Study». En *Germanic Review*, tomo 36, núm. 4, 1961, pp. 257-268.
- WALPOLE, Horace: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Berlín: Himborg, 1794 [1764].
- WEBER, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Múnich; Duncker & Humblot, 1919.
- WEST-SETTLE, Cecile: «Personalized and Depersonalized Discourses: Irony and Self-Consciousness in Bécquer's *Rimas*». En *Studies in 20th Century Literature*, vol. 29, núm. 1, 2005, pp. 151-167.
- WHITMAN, Walt: *Leaves of Grass*. Londres: The Orion Publishing Group Ltd., 1996.
- YEATS, William Butler: «The Symbolism in Poetry». En *The Dome*, abril 1900. Reimpreso en *Ideas of Good and Evil*, 1903. Disponible en línea en <http://www.ricorso.net/rx/library/authors/classic/Yeats_WB/prose/Essays_Intros/Symbolism.htm> [Última consulta: 01/08/2022].
- ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1939.

Apéndice I. Cronología de las obras de Juan Ramón Jiménez

El presente anexo expone las obras artísticas de Jiménez compiladas en los cuatro tomos citados en este trabajo, editados por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba y publicados el año 2005 bajo el sello de Espasa Calpe⁶³⁸. La ordenación que ofrecemos es cronológica y sigue las tres épocas de la poesía de Juan Ramón (la sensitiva, de 1898 a 1916; la intelectual, de 1916 a 1936; y la suficiente o verdadera, de 1937 a 1958 [véase Jiménez, 2005b: 1197-1198; de Albornoz, 1972: 21-2]) y las subetapas —de las cuales hemos mencionado algunas en el capítulo seis—. Con tal de poner luz en la difícil fijación de los años de composición y edición de los libros del de Moguer, este apéndice se propone dar una visión general, ordenada y fechada de ellos. Al lado de cada título, entre paréntesis, indicamos las fechas de su escritura y publicación, siempre que las hayamos podido encontrar, junto con las referencias que justifican tales dataciones. Si aparecen dos fechas separadas por punto y coma, la primera corresponde a la composición y la segunda, a la edición. En caso de haber solo una, se indica si se trata de la escritura («e.») o la publicación («p.»). Algunas veces, también se explicita su anunciación («a.»). Para aquellas obras que hayan sido redactadas o hayan visto la luz en distintas formas o de manera fragmentada, añadimos una explicación.

⁶³⁸ Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volúmenes I y II. Obra en verso y prosa. Tomos 1-4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a-d.

Obra en verso

Etapa sensitiva (1898-1916)

Sevilla, Moguer y Madrid (Modernismo) (1898-1900)

- *Ninfeas y Almas de violeta* (p. 1900 [Palau de Nemes, 1957: 67; Blasco, 2005a: 3])

Sanatorios de Francia y Madrid (La desunión de cuerpo y alma) (1902-1905)

- *Rimas* (1900-1902; 1902 [véase Palau de Nemes, 1957: 78 y 87])
- *Arias tristes* (1902-1903; 1903 [véase Palau de Nemes, 1957: 99])
- *Jardines lejanos* (1903-1904; 1904 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301])
- *Pastorales* (1903-1905; 1911 [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Cardwell, 2005b: 869])

Moguer (1906-1913)

a) La alegría en lo popular y del cuerpo (1906-1907)

- *Las hojas verdes* (parte de *Olvidanzas*) (1906; 1909 [véase Blasco, 2005c: 587])
- *Baladas de primavera* (1907; 1910 [véase Palau de Nemes, 1957: 144; Blasco, 2005d: 661])

b) El retraimiento hacia el alma (1908-1913):

- *La soledad sonora* (1908; 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729])
- *Elegías* (1905-1908; primera parte 1908, segunda parte 1909 y tercera parte 1910 [Cardwell, 2005a: 484])
- *Poemas mágicos y dolientes* (1909; 1911 [Carvajal, 2005: 1018; Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252])
- *Melancolía* (1909-1911; 1912 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1252])
- *Laberinto* (1909-1911; 1913 [Blasco, 2005e: 1129; Martín Aires, 2005: 1251-1252])

Residencia de Estudiantes en Madrid (El intento de unión de cuerpo y alma) (1913-1916)

- *Estío (A punta de espina)* (1913-1915; 1916 [Gómez Trueba, 2005a: 1386])
- *Sonetos espirituales* (1913-1915; 1917 [Gómez Trueba, 2005b: 1506])

Segunda etapa (1916-1936)

Nueva York (1916)

- *Diario de un poeta recién casado* (1916; 1917 [Blasco, 2005f: 3])

Madrid (1916-1936)

a) «Poesía pura» o «desnuda» (1916-1917)

- *Eternidades* (1916-1917; 1918 [del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2005: 361; véase Palau de Nemes, 1957: 206])
- *Piedra y cielo* (1917-1918; 1919 [González, 2005a: 464; véase Palau de Nemes, 1957: 206])

b) Metapoesía (antologías; 1917-1923)

- *Poesía (En verso)* (1917-1923; 1923 [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206])
- *Belleza (En verso)* (1917-1923; 1923 [Gómez Trueba, 2005c: 565 y 575; Lanz, 2005: 676; véase Palau de Nemes, 1957: 206])

c) Hacia la unidad (1923-1936)

- *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923⁶³⁹-1936; 1946 [del Olmo Iturriarte, 2005a: 879; 2005b: 1255; Palau de Nemes, 1957: 369])

Tercera etapa (1937-1958)

La unión encontrada (1939-1948)

- *Romances de Coral Gables* (1939-1942; algunos poemas 1939, 1940, 1941, 1944 y 1946 y completa 1948 [Palau de Nemes, 1957: 369; Lanz, 2005b: 1056])

La unión celebrada (1948-1949)

- *Animal de fondo* (1948-1949; 1949 [León Liqueste, 2005: 1120 y 1136; véase Palau de Nemes, 1957: 369])

⁶³⁹ En una carta del 22 de abril de 1945, sin embargo, Jiménez asegura a Pablo Bilbao Aristegui que esta obra comprende «todos [su]s versos, desde 1924 a 1936» (1962: 365; 1992: 199).

Obra en prosa

Etapa sensitiva (1898-1916)

Primeras prosas (Modernismo y desunión de cuerpo y alma) (1898-1907)

- *Hojas doloridas* (e. 1898-1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 7])
- *Glosario de Helios* (e. 1903-1904 [Sánchez Trigueros, 2005: 8])
- *Palabras románticas* (e. 1904-1906 [Sánchez Trigueros, 2005: 9])
- *Paisajes líricos* (e. 1907-1908 [Sánchez Trigueros, 2005: 9])

Poemas en prosa I (1901-1913)

- *Baladas para después* (1901-1913; algunos textos 1909 y algunos textos versificados en *Baladas de primavera* 1910 [García Lara, 2005: 155 y 157])

Residencia de Estudiantes en Madrid (El intento de unión de cuerpo y alma) (1913-1916)

- *Ausencia* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Odas libres* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920; a. 1913 y 1914 [Jensen, 2005: 278 y 279])
- *Amor y dolor* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Elejías* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *El pastor herido* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Ascensión* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Oasis ciudadano* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Ayeres para después* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *Fechas de mi voz* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- *K. Q. X. en prosa* (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])
- Poemas en prosa sin clasificar (¿e. 1913-1916?, corrección 1920 [Jensen, 2005: 279])

Segunda etapa (1916-1936)

Libros de Moguer (1906-1958)

- *Platero y yo* (1906-1914; menor 1914 y completa 1916 [Palau de Nemes, 1957: 206; González Ródenas y Young, 2005a: 432])

- *Josefito Figuraciones* (1908-1933; fragmentada 1932, 1933, 1936 y 1950; a. 1929, 1931 y 1933 [González Ródenas y Young, 2005b: 669, 670 y 675])
- *Entes y sombras de mi infancia* (e. 1927-1958 [Celma Valero, 2005: 729])
- *Piedras, flores y bestias de Moguer* (1906-1915; parcial 1961; a. 1916 [Cardwell, 2005c: 819 y 820])

Libros de Madrid (1916-1936)

- *Madrid Primero* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Sanatorio del Retraído* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Un león andaluz* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Un vasco universal* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Cerro del viento* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Colina del alto chopo* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Soledades madrileñas* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])
- *Madrid posible e imposible* (¿1915-1936?; 1963, 1965, 1969 y 1973 [Gómez Trueba, 2005d: 901, 903 y 911])

Españoles de tres mundos (1914-1940)

- *Libro de retratos* (1914-1940; 1942 [Blasco y Díaz de Castro, 2005: 3])

Libros de Andalucía (1915-1924)

- *Sevilla* (e. junto con *Diario de un poeta recién casado*; a. 1915 y 1916 [Reyes Cano, 2005: 292 y 279])
- *Olvidos de Granada* (¿1924?; fragmentada 1925, 1932, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958 [Vázquez Medel, 2005b: 321-333 y 332-333])

Puerto Rico (1936-1954)

- *Isla de la simpatía* (¿1936-1954?; suelta 1937, 1941, 1953 y 1954 y completa 1981 [Sanz Manzano, 2005: 423, 418 y 419])

Viajes, sueños y recuerdos (1903-1949)

- *Viajes y sueños* (e. 1899-1949 [Domínguez Sío, 2005: 586])

Libros compasivos (1906-1944)

- *Ala compasiva* (¿e. 1916-1935?; como *Hombro compasivo* 1994 y con modificaciones 2000; a. 1916 y 1917 [González, 2005b: 733, 732 y 734])
- *Edad de Oro* (¿1913-1920?; fragmentada 1920, 1932, 1933, 1948, 1994 y 1999 [Gullón y Van Ree, 2005: 801-802])
- *Cuentos largos* (1906, 1913-1949 [Piedra, 2005: 858, 865 y 868])

Tercera etapa (1937-1958)

Viajes, sueños y recuerdos (1903-1949)

- *Crímenes naturales (prosas tardías 1936-1954)* (1936-1954; fragmentada 1961 y 1973 [Wilcox, 2005: 939])
- *Recuerdos* (¿e. 1897-1924?; a. 1901, 1903 y 1912 [Gómez Trueba y León Liquete, 2005: 1012-1013])

Homenaje recopilatorio (1912-1927)

- *Vida y muerte de Mamá Pura* (recopilación poemas e. 1912-1927; a. 1931 [Pérez Benito, 2005: 1097 y 1102])

La unión encontrada, celebrada y perdida (1941-1954)

- *Espacio* (1941-1954; dos primeros fragmentos versificados 1943 y 1944 y completa y en prosa 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968])
- *Tiempo* (1941; 1986 [Juliá, 2005: 1313])

Apéndice II. Corpus de textos de Juan Ramón Jiménez sobre el misterio ordenado por símbolos

Este corpus está basado en la edición de la obra juanramoniana de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba del año 2005 publicado por Espasa Calpe⁶⁴⁰. Además de la minuciosa ordenación llevada a cabo por los diferentes académicos editores y estudiosos de los libros del andaluz colaboradores en estos volúmenes, la elección de esta edición para nuestro trabajo radica principalmente en su notable extensión, la cual permite obtener una visión muy amplia de la poesía de Jiménez gracias a la inclusión de casi todos los textos publicados en vida del autor y también de un buen número de escritos póstumos. No obstante, cabe remarcar que los cuatro tomos que abrazan la obra poética de Jiménez bajo el sello de Espasa Calpe, ni ningún otro libro por el momento, ofrece la totalidad de los escritos del de Moguer, pues muchos siguen aún hoy inéditos. Somos conscientes, así, de que nuestro trabajo brinda una aproximación al conocimiento del misterio en Juan Ramón sin llegar a la exhaustividad.

Los textos que conforman este corpus han sido elegidos por su acercamiento al misterio y son mencionados a lo largo de nuestra investigación, principalmente en los capítulos cuatro y cinco, los cuales versan sobre lo secreto en la obra artística del moguerense. Puesto que en el quinto capítulo se ha tratado esta cuestión a través de distintos símbolos divididos, a su vez, en motivos y personajes o voces, hemos aplicado esta misma agrupación en el presente corpus, añadiendo los motivos del misterio (desarrollado en la sección sobre la realidad invisible en el capítulo cuatro), el sueño y la muerte (analizados estos dos últimos en el apartado sobre las realidades intermedias dentro del cuarto capítulo). Se incluyen los escritos cuyo contenido se vincula a la Obra y al yo poético únicamente en el apartado sobre el doble, puesto que todos giran alrededor de un mismo motivo. A pesar de que, por su contenido, un buen número de textos puede tener cabida en más de una sección, hemos optado por cobijar cada uno de ellos bajo el símbolo que, a nuestro modo de ver, más peso tenga en su contenido con tal de no repetir los pasajes ni alargar en demasía este corpus. Por ello, nuestra recopilación funciona solo a modo de propuesta.

⁶⁴⁰ Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*. Volúmenes I y II. Obra en verso y prosa. Tomos 1-4. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005a-d.

Dentro de cada apartado, aparecen en primer lugar los textos en verso y secundamente los escritos en prosa, dispuestos los unos y los otros en el orden cronológico que establece la edición de Blasco y Gómez Trueba según las fechas de publicación y/o composición de los libros de los que forman parte. Dos excepciones, empero, se oponen a esta regla. La primera es el poemario *Pastorales*, cuyas fechas de composición (1903-1905) lo sitúan entre *Jardines lejanos* (redactados entre 1903 y 1904 y publicados este último año [véase Palau de Nemes, 1957: 124; Blasco, 2005b: 301]) y *Elegías* (compuestas entre 1905 y 1908 y publicadas por partes de 1908 a 1910 [Cardwell, 2005a: 484]), si bien lo posicionamos, al igual que la edición que citamos, después de *La soledad sonora* (escrita en 1908 y editada en 1911 [Alarcón Sierra, 2005: 729]) debido a su año de publicación (también 1911 [para la datación de *Pastorales*, véase Palau de Nemes, 1957: 124; Cardwell, 2005b: 869]). La segunda excepción la conforma *Diario de un poeta recién casado* (compuesto en 1916 y editado en 1917 [Blasco, 2005f: 3]), ya que, a pesar de estar incluido en el volumen de verso de Espasa Calpe, abarca tanto esta forma como la prosa.

Aunque disponemos las prosas de este libro junto con los textos en verso, a la hora de contar la cantidad de escritos totales según su forma los encuadramos dentro de la prosa. Se ha tratado de ofrecer una cantidad proporcional de composiciones teniendo en cuenta su escritura en verso y en prosa y su pertenencia a las tres etapas juanramonianas (la sensitiva, de 1898 a 1916; la intelectual, de 1916 a 1936; y la suficiente o verdadera, de 1937 a 1958 [véase Jiménez, 2005b: 1197-1198; de Albornoz, 1972: 21-2]) para conseguir una visión omniabarcante del misterio en la obra del de Moguer, si bien hay una clara predominancia del verso en el apartado de los motivos que se contraponen a la inclinación por la prosa en los seres. El corpus está formado por 212 textos (128 en verso y 84 en prosa). Las fechas entre paréntesis corresponden a los años de escritura, reelaboración, publicación y/o anunciación, según se indica⁶⁴¹. En el caso de algunas obras en prosa, la datación es imprecisa o muy prolongada en el tiempo, por lo que su ordenación exacta (sobre todo entre la segunda y la tercera época) se hace imposible. Una vez más, hemos seguido los criterios de disposición de los volúmenes de Espasa Calpe de 2005. Junto a los títulos de los libros, se indica el tomo al que pertenecen en la edición citada («Jiménez, 2005a-d»). Al lado de los números y/o títulos de los textos, entre

⁶⁴¹ Para las referencias de las fechas, véase el primer apéndice.

paréntesis, se proporcionan las páginas donde se encuentran dichos escritos dentro del tomo explicitado en el título de su obra correspondiente.

En afán de presentar los textos como unidades en sí mismas, se incluyen solamente escritos completos en cuanto a su forma y sentido, lo cual ha hecho prescindir de *Espacio* (redactado entre 1941 y 1954, con publicación de los dos primeros fragmentos versificados en 1943 y 1944 y completa y en prosa en 1954 [del Olmo Iturriarte, 2005b: 1247, 1254 y 1255; véase Young, 1968]) y *Tiempo* (compuesto en 1941 y editado en 1986 [Juliá, 2005: 1313]) debido a su extensión. Se han omitido, también, aquellos textos no rigurosamente artísticos como son, por ejemplo, los aforismos. Sin embargo, se hace mención en la tesis de otros pasajes con tal de reforzar las hipótesis y la comprensión de estas y de los escritos.

Motivos

El misterio

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXXIV. (746)

¡Quién fuera como tú, secreto,
grande siempre
por pequeño que seas; joya única!

LXXIII. «Ello» (767)

Existe; ¡yo lo he visto
—y ello a mí!—

Su esbeltez negra y honda
surjía y resurjía
en la verdura blanca del relámpago,
como un árbol nocturno de ojos bellos,
fondo tras fondo de los fondos mágicos.

Lo sentí en mí, lo mismo, vez tras vez,
que si el rayo me helara los sentidos
con su instantaneidad.

¡Lo he visto, lo he tenido;
—me ha tenido, me ha visto!—

LXXVIII. «Ellos» (769-770)

¡Necio yo! ¿Cómo
podrá nunca llegar esta palabra mía,
al no dicho misterio de sus almas?
¿Cómo sonreirán mis explosiones vanas
sus cielos interiores,

de un oro blanco que ninguna aurora
reflejada podrá alcanzar?

¡Necio yo, sí; y felices ellos
en su mudez, en su sordera pura!

Animal de fondo (escritura 1948-1949, publicación 1949) (Jiménez, 2005b)

XXI. «El todo interno» (1161-1162)

He llegado a una tierra de llegada.
Me esperaban los tuyos, deseado dios;
me esperaban los míos
que, en mi anhelar de tantos años tuyos,
me esperaron contigo,
conmigo te esperaron.

¡Y qué luz entre ellos:
en un sol cenital imprevisto y sonllorante,
sobre una aurora con sus torres contra rojo,
en una noche de encantado desear,
en una tarde de crepúsculo alargado,
entre un mediodía de plomo abrigador,
por una madrugada con nublado y una estrella!

¡Qué luz entre ojos, labios, manos;
qué primavera del latir;
qué tú entre ellos, en nosotros tú;
qué luz, qué perspectivas
de pecho y frente (joven, mayor, niño);
qué cantar, qué decir,
qué abrazar, qué besar;
qué elevación de ti en nosotros
hasta llegar a ti,

a este tú que te pones sobre ti
para que todos lleguen por la escala
de carne y alma
a la conciencia desvelada que es el astro
que acumula y completa, en unificación,
todos los astros en el todo eterno!

El todo eterno que es el todo interno.

Glosario de Helios (escritura 1903-1904) (Jiménez, 2005c)

XIV. (60-61)

Desde esta ventana por donde rimo el valle con mi alma, he pensado hoy en la poesía de contornos limpios que han escrito nuestros poetas gloriosos del siglo de oro. Y no puedo menos de declarar que comprendo cómo ante esta naturaleza fuerte y bella, la poesía sea precisa y hasta correcta. Pero yo no la siento así; si el que ha soñado en esta ventana antes que yo ha mirado a la montaña, yo miro detrás de la montaña. Y mi poesía ha de ser poesía de lo no visto. Las copias de una quimera jamás serán precisas; en ellas sólo pueden existir las diversas entonaciones de color. Cuando estamos en un instante de adormecimiento, con los ojos ni abiertos ni cerrados del todo —estado análogo al del ensueño poético: la realidad confusa, espiritualizada, equivale al fantasma, a la aparición: idealidad materializada—, sólo apreciamos un boceto de la vida, sin contornos limpios, sin profusión de verdades, sin detalles ciertos: boceto simple. Así, las poesías ideales no pueden ser más que bocetos, y en boceto, precisamente, son superiores. Y, gracias a las musas más jóvenes, hoy se sueña más que nunca.

Con esto no quiero herir a los consistentes, a los concretos tamborileros del verso final, a los del endecasílabo blanco, a los albañiles de tapias para odas; todo está bien cuando hay belleza; la cuestión es ser flor; lo de menos es que la flor abra hacia arriba o hacia abajo, o que sea perfecta o imperfecta, o que sus pétalos rompan el cáliz con más o menos regularidad; lo de menos en la flor es la libertad de forma, la libertad de color y la libertad de aroma; la cuestión es ser flor.

Paisajes líricos (escritura 1907-1908) (Jiménez, 2005c)

IX. «Desvelado» (117) (También XXIV de *Odas libres*; Jiménez, 2005c: 313)

Era tan radiante el reflejo de la luna, en el rincón de la pared encalada y azul del patio cerrado, que casi tenía su secreto.

En ella crecía, crecía, mirándola, todo lo que debe ser ella, y yo miraba por la ventana entreabierta de mi cuarto, miraba ávido, encogido, tembloroso y exaltado.

Ni la desnudez ni el frío de la madrugada importaban. Me parecía estar viendo desnudarse lo sobrenatural y la confusión de su centro en una niña atónita me agudizaba todo, como de niño la sorpresa de una mujer que se desnudara sin ser vista de uno o haciéndose la desentendida.

La luna descansaba, en la madrugada, su vagar en la luz aquella, creyendo no ser vista o desentendida, como concentrada, aguda, toda su belleza errante.

*Colina del alto chopo (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)*

LXXIII. «Se oyen más en el agua» (1167-1168)

Aquí y allá, por los altos del Hipódromo, más cerca, con las vueltas segundas del Canalillo retorcido; en parejas o en ternas (fantasmas de apartadas amistades), solos (sombras de amigos solitarios), los tiemblos sin hojas, grises, delgados, recojidos, melancólicos.

Apenas si son tiemblos. Casi no entreabren color ni luz, para que la nada no los vea. Si un pajarillo los siente y vuela a ellos, se ve más el pájaro que ellos. Un poco más y su forma se desvanece, de miedo a no ser, temblando como un humo ascendente, en el opaco secreto de la bruma.

(¡Qué soledad, amigos secretos!) No se atreven a su temblar siquiera, los invisibles, no se quejan ni en sueños, ni aún suspiran. Mudos, a ver si la nada no los oye. Si un agua los refleja en una onda posible, se oyen más en el agua que en ellos. (¡Qué silencio, amistad callada, qué silencio!)

Viajes y sueños (escritura 1899-1949) (Jiménez, 2005d)

XI. (611)

A veces, en la cima sonámbula de la vida en que vivimos, hay de pronto una sacudida brusca, una iluminación fujitiva, en la que casi entrevemos la verdad de la existencia. Es como un momentáneo despertar en medio de una pesadilla, o como un instante de sueño en el curso del día. Es como una sacudida brusca, rápida, fugaz, de la cual no queda la más leve estela en el agua de nuestra memoria. Se diría una joya caída en el mar, que se alborota un momento, pero que luego la oculta para siempre en la noche sin fondo de sus aguas. Parece como un instante sentido ya otras veces, vivido en otras vidas, pero del que el recuerdo no conserva forma ni color. Parece como si fuera a repetirse un acto, a superponerse o a ponerse en su sitio y en su hora un paisaje, como si la amenaza de una enorme realidad fuera a consumarse... Es como una clave difusa, como un aviso, como una realidad que alguien pasa delante de nuestros ojos rápidamente con aire de ilusión.

Muerte, ¿qué días nos guardas en el fondo de tus aguas negras?

Cuentos largos (escritura 1906 y 1913-1949) (Jiménez, 2005d)

LVI. «La cara secreta» (926) (También IV de *Crímenes naturales*; Jiménez, 2005d: 959)

Ello, lo de las trece mil rápidas caras raras y evidentes, se me ha quedado mirando, hoy, con una lenta, límpida cara estraña. ¡Qué cara! ¿Le ha subido de su insondado fondo, como un májico monstruo del mar de lo imposible, o ha sido sólo que la luz inverosímil y la demente sombra se le han compuesto en su superficie?

Fue una cara cuya belleza yo supe desde luego que no podría nunca comprender. Yo sabía pensar en otras trece mil de lo virjíneo, todas al punto conocidas; pero no en esta extrema cara alerta que se ha encarado, fija y fastidiada, con la mía, como un brillante ser salido, por una equivocación de dioses o elementos, a una playa ajena.

Y... pensar en el misterio de esta sola, incomprensible cara viva, no es lo más triste; sino en el de las infinitas, negativas caras muertas que haya de ello en algún sitio, descompuestas ya en esencias inconcientes, inútiles para el bien o el mal del desnudo acaso, con un secreto, cristal de un día, desvanecido ya en la nada, que yo nunca podré entrever ni indescifrar.

Recuerdos (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912) (Jiménez, 2005d)

XIII. «Lo universal» (1036-1037)

Como yo apenas salía de mi casa —altos de la calle Nueva— semidesconocía los límites de mi pueblo y era éste una combinación de fines y sinfines maravillosos con un vago suburbio casi verdadero, donde lo real cobraba de pronto —y despertado por la ignorancia— un encanto universal e inverosímil de líneas y luces y colores.

Vivía yo, como en un castillo blanco, en medio de naciones mágicas, a las que les daba una universalidad tan igual como la del cielo azul.

LXXIX. «El secreto» (1057)

Mi afán de levantar en la bodega los tacos de madera, los ladrillos, la tierra húmeda y yerbosa, a ver qué había debajo.

Las culebrillas largas, grises, rosas que estaban medio dentro, medio fuera, que yo creía interminables. Nuevo secreto y nuevo afán. Las sacaba del todo.

La muerte

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

LVI. «En la aurora» (85)

En la aurora mi ensueño se esfuma:
¡estoy muerto de tanto llorar!
He soñado en las almas de bruma
que en la vida no pueden amar.

He vivido en la azul lejanía
en que anhela mi vida vivir,
y una tarde de triste armonía
ha endulzado mi eterno sufrir.

Con sus cantos de suave consuelo
las errantes visiones se van...
¡Se han perdido en el fondo del cielo
y a mi lado jamás volverán!

La mañana me ofrece sus rosas
empapadas de mágico olor,
sus orgías de lumbres gloriosas
y sus brisas de dulce frescor.

Ni perfumes, ni brisas, ni flores,
calmarán mi fatal padecer:
mis amores son vagos amores
que no encuentran aquí su placer.

¡Ah, las tardes! Mi ensueño se esfuma...
¡Quién pudiera dormir y soñar!
He soñado en las almas de bruma
que en la vida no pueden amar.

IX. (174-176)

Vendrá un carro por mi cuerpo
—¿en dónde estará mi alma?—
y se parará a la puerta
del jardín. Sobre mi caja

negra y con moscas, el sol
de la tarde sonrosada
dejará un rayo flotante,
lleno de música y lágrimas.

Mi casa quedará triste,
y en el jardín las acacias
que quise tanto, mis pobres
acacias finas y lánguidas,

esperarán que mi mano
se alce para acariciarlas,
y mi mano estará fría
bajo la tierra; y el agua

de la fuente, en el silencio
de la fronda abandonada,
llorará, llorará muerta
de tristeza y de nostalgia.

Y ya no volveré nunca
a dar al jardín mis lágrimas
cuando tiña la penumbra
la dulce luna dorada.

Vendrá a mi cuarto la tarde
por la entreabierta ventana

y acariciará mis libros
y mi mesa; y la fragancia

fresca y triste del crepúsculo
y la brisa y la sonata
del piano, todo, todo,
preguntará por mi alma.

Y si a la adorada, triste,
vestida de negro y pálida,
dejan que venga a llorar
a la estancia solitaria,

una voz dulce y amiga,
quizás la voz de mi hermana,
le dirá: ése es el sitio
en donde él se sentaba.

XXVI. (203)

Yo me moriré, y la noche
triste, serena y callada,
dormirá el mundo a los rayos
de su luna solitaria.

Mi cuerpo estará amarillo,
y por la abierta ventana
entrará a una brisa fresca
preguntando por mi alma.

No sé si habrá quien solloce
cerca de mi negra caja,
o quien me dé un largo beso
entre caricias y lágrimas.

Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y fragancias,
y amor en las avenidas
a la sombra de las ramas.

Y sonará ese piano
como en esta noche plácida,
y no tendrá quien lo escuche
sollozando en la ventana.

XLIX. (225-227) (También VI de *Vida y muerte de Mamá Pura*; Jiménez, 2005d: 1118-1120)

Los gusanos de la muerte
harán su nido en mi pecho,
donde el corazón un día
alzó fragancia de ensueños,

y mis ojos que miraron
tantas veces a los cielos,
se pudrirán en la tierra
del cerrado cementerio.

¿Por qué, si vuelan las almas,
no vuelan también los cuerpos
a la lumbre pura y triste
de un dulcísimo lucero?

¿por qué no se irán las fuentes
detrás de sus pensamientos,
los ojos tras de sus lágrimas
y los labios con sus besos?

Corazón, corazón mío

que en la sombra estás latiendo,
un día con sol y flores
quedarás parado y yerto.

Corazón, corazón mío,
cáliz de amor y de arpegios,
nunca irás a tus estrellas
ni a tus palacios espléndidos.

La tierra será tu gloria,
y allá en las noches de enero,
cuando se cubran de nieve
las cruces del cementerio,

y la luna amarillenta
alumbra el dormido pueblo
y llore el aullido largo
de los desvelados perros,

tú, triste corazón mío,
flotarás solo en el sueño,
de mi madre, que llorando
se incorporará en su lecho;

pero tu sangre, tu aroma,
tus lágrimas y tus besos,
estarán ya para siempre
en el campo de los muertos.

Y no volverás al mundo...
pero ¿qué importa, si el cuerpo
no ha de tener nunca alas
para volar de su invierno?

Corazón, ¿para qué sirve
tener los ojos abiertos,
si ha de estar siempre distante
la primavera del cielo?

Eternidades (escritura 1916-1917, publicación 1918) (Jiménez, 2005b)

CXII. (413)

Nos asusta en lo vivo
lo muerto.
Nos asusta en lo muerto
lo vivo.
Tú que te asustas de mí, dime,
¿te asustas de mi vida o de mi muerte?

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

LXI. (610)

Morir es sólo
mirar adentro; abrir la vida solamente
adentro; ser castillo inespugnable
para los vivos de la vida.

CXXIX. (642-643)

No me mirarán diciendo:
«¿Qué eres?»;
sino sin curiosidad
y dulcemente.

Porque yo seré también de
los quietos;

y ya no tendré difíciles
los pensamientos.

Mis ojos serán, serenos,
los suyos;
los miraré sin preguntas,
uno en lo uno.

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

CXVIII. «Cenit» (789-790)

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;
hasta que mi mitad de luz se cierre
con mi mitad de sombra,
—y sea yo equilibrio eterno
en la mente del mundo:
unas veces, mi medio yo, radiante;
otras, mi otro medio yo, en olvido.—

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú, en tu turno, vistas
de huesos pálidos mi alma.

La estación total con las canciones de la nueva luz (escritura 1923-1936, publicación 1946) (Jiménez, 2005b)

XXX. «III. Vida, gracias, muerte» (935-936)

Gracias, vida, porque he sabido
entrar en el secreto del espíritu.

(Gracias porque he querido
llegar a lo infinito.)

Gracias, muerte, porque he podido
sostenerme en el mar del idealismo.

Un león andaluz (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

LIII. «Ideal de vida y muerte y a la muerte de un hombre» (1089)

Todo el horror a la muerte es por su fealdad.

Y la muerte podría llegar a ser bella, a hacerse amada y deseable. Está en nuestra mano. Hacer de ella algo tan bello como la mujer desnuda, que, como la muerte tendría su hermosura, tiene, como la muerte, su sucia fealdad, que no importa.

Vida y muerte de Mamá Pura ([recopilación], escritura 1912-1927, anunciación 1931) (Jiménez, 2005d)

II. «La niña muerta. 8» (1209)

Señor, dos cosas me hicieron dudar siempre de ti; una cosa negra y una cosa blanca: que nacieran seres monstruosos y que se mueran los niños.

¡Que se mueran los niños! El hombre puede soportar, con su pensamiento, dolor y pesar, pero el niño enfermo es sólo dolor, todo dolor, una llaga blanca sin orillas.

El sueño

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

XXXIV. (1173)

Un no rompido sueño...

FRAY LUIS DE LEÓN.

¡Oh! que torna el encanto fugitivo del sueño,
cual la resurrección de una luz apagada...
brilla... ríe... va a ser verdad... mas, ¡vano empeño
de la ilusión que anhela seguir siempre dorada!

Los sueños que se fueron no vuelven... ¿Quién convoca
esos jardines idos, de rosas y laureles,
que dejan hueca el alma, y en la marchita boca
un amargor profuso de inacabables hieles?

¡Amanecer maldito, que me arrancas la estrella
de la mano! ¡Ah! ¡un sueño jamás interrumpido,
que engañe al corazón, ya que la verdad bella
nunca lo ha de envolver con su manto encendido!

Laberinto (escritura 1909-1911, publicación 1913) (Jiménez, 2005a)

LXVI. (1333-1334)

Los sueños... ¡Cómo endulzan la sombra!
Hay en ellos
algo divino y triste que no es de nuestra vida...

... Son sienes de doncellas
muertas, que vagamente se iluminan...

Son voces de lejanas bocas hechas ya rosas,

son brazos melancólicos de niñas
casi mujeres... malvas lánguidos
de lirios en ruinas...

¡Oh, no!, ¡la vida, no! Nimbos de estrellas
mates, lunas descoloridas,
voces veladas, pasos silenciosos,
cabezas que se inclinan...

Manos inmaculadas, que en un gesto supremo,
celestes, nos invitan
a yo no sé qué glorias de crepúsculo
de las que no se viera la salida...

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

LXXVI. «Orillas del sueño» (112)

New York,
26 de marzo.

Cada noche, antes de dormirme, pueblo de aspectos deleitosos, tomados de la mejor realidad, las orillas del río de mi imaginación, para que su encauzado sueño las refleje, las complique y se las lleve al infinito, como un agua corriente. Sí, ¡qué anhelo de no derramar en la aurora torvas aguas luctuosas de pesadillas de la ciudad comercial, de la octava avenida, del barrio chino, del elevado o del subterráneo; de aclarar, como a un viento puro de otras partes, su carmín humoso y seco, con la brillante transparencia de su corazón puro, libre y fuerte! ¡Qué ganas de sonreír en sueños, de ir, alegremente, por estos trozos negros de camino oscuro de la noche, que van alternando con los de luz, del día, a la muerte —ensayos breves de ella—; de tener blanca, azul y rosa la vida que no está bajo la luz y el poder de la conciencia; de no ir por el subsuelo de la noche en tren una vez más, ni tan aprisa, sino en veneros de diamante, ¡y lentamente!

XCII. (121)

Cuando, dormida tú, me echo en tu alma,
y escucho, con mi oído
en tu pecho desnudo,
tu corazón tranquilo, me parece
que, en su latir hondo, sorprendo
el secreto del centro
del mundo.

Me parece
que legiones de ángeles,
en caballos celestes
—como cuando en la alta
noche escuchamos, sin aliento
y el oído en la tierra,
trotos distantes que no llegan nunca—,
que legiones de ángeles
vienen por ti, de lejos
—como los Reyes Magos
al nacimiento eterno
de nuestro amor—,
vienen por ti, de lejos,
a traerme, en tu ensueño,
el secreto del centro
del cielo.

CX. «Desvelo» (130)

Amor, no me acompañas; me amedrenta
el cercano secreto
de tu sueño encendido y dilatado
a mi lado, en la sombra.

Sí; a veces veo luz de espaldas en el cielo
de tu soñar,

como en una tormenta de desvelo, y me oigo
gritar en él, desde mi susto,
mientras tú te sonríes, preparando
mi muerte en lo lejano de tu sueño.
Sí, sí; me coges en el círculo
de tu soñar, y no lo sé...

Y aunque te tengo y eres toda mía,
con tu soñar en ti, y pudiera
matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo
que a un veneno en su flor, le tengo miedo
a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo!

Eternidades (escritura 1916-1917, publicación 1918) (Jiménez, 2005b)

XV. «Rocío. I» (381)

¡Flor brillante del sueño,
dentro de la flor mía;
rosa pura del cielo, malllevada
a derramarte entera
sobre el baldío de la aurora!

XVII. (382)

El dormir es como un puente
que va del hoy al mañana.
Por debajo, como un sueño,
pasa el agua.

XLI. (390-391)

¡Este afán, esta pena
infantil en mí, hombre,

como esa congoja inconsolable
que un sueño malo deja en la mañana!
—¡Qué abrazo a la verdad, a lo que es de uno,
porque en el sueño fue a no serlo!—

Se oía uno sollozar dormido,
sobredesperto en el espanto
de la verdad hecha mentira—esa
mentira de los sueños,
más verdadera que la verdad misma.—
... Y al fin nos despertaron mis sollozos...

—¡Qué tristeza, qué ansia
en mí del mí del sueño; tristeza bella y triste,
más bellamente triste que esta otra mía!

LII. (393-394)

¡Alegría del sueño,
a la que nunca dicha alguna cierta
ha llegado!

—¡Y qué triste alegría
diaria, esta
con que nos conformamos, olvidando
la otra, la otra, la otra;
que sabe, cada día, que no es más que
semilla vana de la flor del sueño!—

CII. (410)

Sueña, sueña mientras duermes;
lo olvidarás con el día.

—¡Día, alegre aprendizaje
de la infinita sofía!—

Aprende, aprende despierto,
que lo olvidarás dormido.

—¡Sueño, dulce aprendizaje
del definitivo olvido!—

CXV. (414)

Era tan bello como en sueños.

La gloria, descendida,
por escalas de luz,
al ocaso de oro,
jugaba en un jardín sobre la mar.
Y, trocada en amor,
se daba a la poesía.

... ¡Pero era la verdad!

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XXII. «El nuevo día» (491)

¡Ignota mina de los sueños
—sólo un aroma vago, un
color desvanecido,
un acento sin nombre—,
a cuyo oro nunca llegan
los pozos de la aurora!

¡Sueños de otro hemisferio

de lo infinito!

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXII. (591-592)

¡Cómo aprendemos a morir
en ti, sueño!
¡Con qué belleza magistral
nos vas llevando—por jardines,
que nos parecen cada vez más nuestros—
al gran conocimiento de la sombra!

LXXXII. «Los tres» (621)

¡Sueño, muerte,
hermanos míos invisibles,
hermanos en lo más profundo,
hermanos en la nada!

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXXV. «El sueño» (746-747)

—¡Adiós!

—¡Adiós!

Cierras tus ojos.
Cierro mis ojos.

—Ya somos mundos
independientes,
con cuerpo dentro

=hueso del fruto=
y alma en lo ignoto.
En medio, el no
de entre dos astros.—

¡Ya no sabemos
comunicarnos!
¡Oh!, ¿no eres mía?
¡Ay, no soy tuyo!

La estación total con las canciones de la nueva luz (escritura 1923-1936, publicación 1946) (Jiménez, 2005b)

XXXVI. III. «Mi reino» (938-939)

Sólo en lo eterno podría
yo realizar esta ansia
de la belleza completa.

En lo eterno, donde no
hubiese un son ni una luz
ni un sabor que le dijeran
«¡basta!» al ala de mi vida.

(Donde el doble río mío
del vivir y del soñar
cambiara azul y oro.)

Baladas para después (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera* 1910) (Jiménez, 2005c)

XV. «Balada de la duda» (176)

Ni en sueños podemos alcanzar la felicidad. Cada vez que hemos llegado al umbral del Paraíso, la mano avara de la realidad nos ha devuelto a la vida.

¿Es que la vida, celosa de la muerte, no quiere que veamos que el palacio está vacío?

¿Es que la imaginación, delirante del sueño, tan rica en raras arquitecturas, no tiene ya que decorar el infinito? Ah, si el alma fuese un soplo de Dios, ¿no tendría el recuerdo divino de su mansión celeste?

Pero... ¡pobre ideal! ¡Como los niños, cuando juegan a hacer campitos, con frondas, con arroyos, con cielos —suelos de cielos— nos contentamos reproduciendo en otra parte la misma triste vida!

XCIII. «Balada de la mujer de ensueño» (215-216)

¿Dónde estás, quién eres, mujer, con quien he soñado esta noche?, pues que eres una forma de mi pensamiento, en alguna parte tienes que existir. Preséntate una vez de día, deja ya los caminos de sombra de la noche.

Tu dulzura ha sido tanta que durante toda la mañana, a pesar del campo, a pesar del sol, has estado dentro de mí, más fuerte que la aurora, como mi alma que se hubiera hecho mujer, y no quisiera abandonarme.

¿Quién separa a la fuerza estos amores inefables? Sentí vanamente como si lloraras, como si te desesperaras en un mundo interior cuando bruscamente te separaron de mí. Y aún flota en mi vida la tristeza redonda de tus grandes ojos, la sonrisa sin nombre de tus labios.

¡Oh, qué haría yo, mujer blanca, para que tu imagen no se borre de mi alma! Quisiera cerrar los ojos para siempre y que un éstasis eterno me tuviera eternamente suspendido ante ti. ¡Ay! Pero te vas desvaneciendo.

¿Volverás, mujer? Todas las noches voy al sueño con la alegría del que va a una resurrección. La noche es mi aurora y cuando inclino sobre la almohada mi cabeza, siento la vida y cierro los ojos, una ilusión celeste me duerme dulcemente...

Tú, que pareces como el recuerdo de una muerta, como la aparición de algo que ha existido ya, eres una mujer de otro tiempo o eres el presentimiento de un amor que ha de venir... ¡quizás cuando yo esté muerto!

¡Oh, ven, ven pronto, azucena de carne, alma mía, amor de mis amores! Tu ensueño me inunda de una inefable idealidad, eres bella como nadie, buena como ninguna, amante, madre, hermana en una carne, como santa, como si la luna se hubiera hecho una mujer.

El pastor herido (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

LVII. «Madrugada abajo» (337) (También XXIII de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 616)

Toda la noche he vagado, en mi sueño, por caminos contrarios de los de la realidad, ¡por los caminos por donde yo andaría si lo que es fuese lo que debe ser!

Al despertar, me he preguntado tristísimamente: «¿Dónde está el país en que el hombre sea el hombre de sus sueños? ¿Cuándo será el tiempo en que se juzgue al hombre por las acciones de sus pensamientos?».

Ayeres para después (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

LXXX. «Debajo y encima de nuestra muerte» (357) (También XV de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 613)

Los sueños que soñamos se van depositando en el fondo de nuestro ser como en capas sucesivas de una mina. La primera capa podemos encontrarla fácilmente al despertar; son sueños lijeros, manta de espuma, lijera de tristeza o alegría. La segunda nos cuesta ya trabajo encontrarla entre su crecida piel. La tercera tal vez la sorprendemos todavía. La cuarta, par de la segunda, tiene capa doble o cuádruple... Y hay de pronto una capa sin número de orden que no podemos atisbar, que es ya una tapa en su guarida sin relación humana.

Vivimos y morimos en uno, dos, tres metros para debajo de «nuestra tierra». En esa «tierra nuestra» ocurre todo lo «nuestro» hasta «nuestros sueños». Alguien o algo ha puesto en un nivel suyo esa capa, esa tapa que no podemos, que no podremos levantar, que queda siempre debajo de nuestra vida y quedará encima de nuestra muerte.

[Poemas en prosa sin clasificar] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

CX. «Río y sueño» (380) (También XXXI de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 620)

Cuando me acerco a quien duerme, me parece que me asomo a un río nocturno, entre olvidadas orillas, que corre reflejando la eternidad.

¡Qué tan huidora, tan remota y tan de uno, quien duerme! Como el agua de un río, agua en nuestra mano y agua en lo infinito.

Escalofríos. Me parece que voy a caerme en quien duerme (y quisiera caerme) que la corriente y el sueño pueden, vivos, llevarme a lo ignorado o a lo muerto.

Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958) (Jiménez, 2005c)

XI. «Fernandillo» (761-762)

Fernandillo venía al oscurecer, cuando a mí me iba entrando el sueño; entonces, al menos, me decían que venía. «¡Ahí viene Fernandillo!» Y yo abría inmensamente los ojos y miraba absorto, estático, asombrado, ya casi sin ver, a la lámpara del comedor, es decir, al florón hueco de rosas de yeso que tenía el cielo raso en el sostén de la lámpara, en cuyos agujeritos negros, no he sabido nunca por qué, situaba yo a Fernandillo.

Como era un ser que venía cuando yo me estaba durmiendo, lo veía más en el sueño que en la realidad, lo veía en su propio reino, y verdaderamente. Y como el panadero de casa se llamaba Fernando, y era raro, desgarrado, borrachín, negruzco, sordo, clavado para soñar en él y trastornarlo, yo veía a Fernandillo en los sueños de mi sueño como un Fernando el panadero visto en la bola de cristal azul de la escalera, pequeño y deformado, y a propósito para escurrirse por el adorno vano del sostén de la lámpara del comedor y entrárame por el rabillo del ojo.

Fernandillo era un ente casi de la familia, con existencia, para mí, como la de la gata, el perro, la tortuga o el verdón, pero fea y odiada, algo parecida a la de los ratones. Y aunque yo, después de comer, para no dormirme pegaba la cara contra los cristales de la cancela del jardín y me ponía a mirar las estrellas, las campanillas azules, la fuente de ladrillo, la morera, y hacía cuanto estaba en mi pobre poder de niño, a ver si Fernandillo no venía, mi cabeza se rendía, y me dormía, me dormía, y él venía todas las noches, y él venía como un murciélago que se entrara del cielo negro al comedor con su carita de panadero y su risita mala.

Viajes y sueños (escritura 1899-1949) (Jiménez, 2005d)

V. (609)

... Se han confundido en mí cosas de la realidad y cosas del sueño, del tal modo, que yo no podría decir qué era sueño y qué verdad. Pero puesto que unas y otras han estado en mí, y por lo tanto, en el mundo, ¿qué más realidad pueden tener unas que otras? O todo ha sido, o no fue nada. Y en ambos casos, todo está en el mismo plano.

VIII. (610)

Los sueños son como peces en el mar. Unos se ven completamente fuera del agua de la noche, al amanecer, como delfines en la aurora, otros como al pasar un barco por la noche, semi se ven, en fosforescencias o vislumbres rápidos, y se pierden luego... Otros, se sabe que están allí abajo, en día y noche superpuestos, en el fondo de lo dormido, pero nada se ve ya de ellos...

X. (610-611)

... ¡Qué tristeza! Esta noche he sabido el origen de las cosas, he estado en el centro del secreto universal; he sido dueño de la más elevada razón de la existencia; y, ahora, ¡pesadilla encendida de la «vida», sol trágico y feo de los pregones nasales y de las alfombras golpeadas!

¡Qué cansancio todo mi cuerpo, de haber tenido que quedarse sin la conciencia real que albergó tan noblemente; qué tardanza angustiada en resignarse ¡el pobre! a la tensión ¿natural? para caminar a las cosas falsas —esa que los médicos despiertos llaman «normal» y que se nota en el pulso, en los reflejos—, evidentes señales del hombre vil arrojado del sueño sin horario a la Consulta profusa de las tres!...

Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954) (escritura 1936-1954, publicación fragmentada 1961 y 1973) (Jiménez, 2005d)

XLI. «La quinta capa» (991)

Está bien. La primera capa es cosa ya dijera, acabada, conocida. Puede volar si quiere o, si quiere, anidarse. No importa ya ni estorba.

La segunda. ¿Qué imprecisión de amor o luz conseguidos a medias? Secreto adivinado que nos gustaba por lo sensual y nos hacía daño por el fracaso de nuestra ilusión limpia.

La supimos y se fue la tercera. Pero sabemos que quizás vuelve. ¡Que quizás vuelva!

Y la quinta, la quinta capa. ¿Fondo? Estos cadáveres de sueños, pedazos oscuros y terrosos de nuestra vida, carne y alma rebujados con yeso; fragmentos de nuestra muerte, que nos envenenan con su metamorfoseado misterio eterno. Y de los que sólo sabremos el cada después de la metamorfosis.

La soledad y el silencio

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

XXXV. (210-212)

Estoy solo, paseando
por el jardín; las acacias
filtran la luz de una luna
dolorosamente pálida,

y por las lejanas frondas
yerra una quimera blanca,
allá al lado de la fuente
donde llora y llora el agua.

Por la avenida, a la lumbre
de esa luna triste y pálida,
va conmigo entre las flores
sin color, mi sombra larga,

y el silencio es tan profundo
y la soledad es tanta,
que esa sombra me consuela
con el amor de una hermana.

Y parece que se anima,
y que sonrío y que habla
sin sonido, preguntándome
por las penas de mi alma.

Yo le digo dulcemente:
son tan grandes mis nostalgias
que quisiera que mi vida
esta noche se apagara.

La noche es dulce y serena,

hay una boca que canta
no sé dónde, hay una música
melancólica y lejana;

hay visiones en la fuente,
hay suspiros, hay fragancias,
y por todas partes tiemblan
lumbres, estelas y lágrimas.

Allá lejos, por el mundo,
sé que hay brazos que me aguardan,
sé que el sol dora a las tardes
una florida montaña;

pero mis ojos no quieren
ver más la vida, y mi alma
quisiera volar al cielo
esta noche perfumada.

Mi sombra inclina la frente,
gesticula, piensa y habla
sin voz; y miro a las flores
¡y nadie me dice nada!

Yo les digo dulcemente:
sombra y flores; mis nostalgias
son tan grandes, que quisiera
que mi vida se apagara.

Mi sombra extiende los brazos
y sonrío, y se levanta...
y yo he pensado: esta sombra...
¿será esta sombra mi alma?

Porque el alma llora y ríe
y mira cosas lejanas
y consuela la tristeza,
pero nunca dice nada.

Alguien ha hablado... en la noche,
y siento miedo, y el agua
llora en la fuente, y la luna
está cada vez más alta.

He oído mi nombre; siento
frío; no hay nadie; es el agua;
y le pregunto a mi sombra,
pero no me dice nada.

Poemas mágicos y dolientes (escritura 1909, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)
XXVI. (1045)

Se sueña bien... La paz, en un hogar tranquilo
que dé sobre un jardín..., el otoño..., el poniente...,
el fluir de los versos constantes, en un hilo
puro, claro, irisado, como un hilo de fuente...

Nadie..., ni voz, ni voto... La soledad sonora,
plena de ritmos de oro y de muda elocuencia;
escuchar lo ignorado, lo nuevo, hora tras hora,
en una dulce y perfumada negligencia...

Pero caerá la noche vaga y entristecida,
llena de rostros con miradas de amargura...
Entonces, soledad, ¿qué me dará la vida
hueca con el hastío de la literatura?

XLVI. (1055)

¡Tanto ladrido, tanta acritud, tanto cieno!
—¡oh silencio de oro!, ¡oh soledad de oro!—.
Mientras todos se embriagan con gritos de veneno,
yo, flor y ruiseñor, deshojándome, lloro.

Mi fragancia y mi canto son de la paz secreta
donde la voz no llega del diario tumulto;
medroso de la vida, como una violeta,
bajo las dulces ramas de mi alma me oculto...

¡Rosa blanca inmortal, estrella refulgente,
noche sin algazara, día sin oratoria!
¡Camino immaculado que vas desde mi frente
a las praderas claras y puras de la gloria!

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

LXXXIX. (1217-1218)

Estas horas oscuras, sin fe, con viento, tienen
algo de fosa... Y erran no sé qué rondas húmedas...
y los que, entre la sombra, se acercan en silencio,
semejan personajes de un teatro de ultratumba...

Fuera, contra los últimos resplandores de ocaso,
se recortan los muros; y las frondas profusas
redondean monstruosas pesadillas de luto
sobre los espejos de la reciente lluvia...

Se llegan... —¿Sois amigos? ¿Estáis vivos? ¿Sois almas?
... la distancia parece la muerte... Y es absurda
la vida, cual si fuese una vaga memoria
... a la que no quisiéramos que nos volvieran nunca...

Estío (A punta de espina) (escritura 1913-1915, publicación 1916) (Jiménez, 2005a)

CVI. «¡Silencio!» (1463)

No, no digáis lo que no he dicho.
Tu luna llena me lo tape, cielo inmenso,
en la noche solemne;
tú, río que lo sabes, sigue hablando
como quien no lo sabe, paralelo
en tu huir infinito
a mi secreto pensamiento yerto;
aunque lo cantes, pájaro,
yo solo sepa desde dentro
que lo cantas cual yo en abril te lo cantaba;
tú, rosa última, guárdalo en tus pétalos
como en mi corazón; llévalo tú
y déjate, viento...

¡No, no, no lo digáis!
Siga todo secreto
eternamente, mientras gira el mundo
soñando, nunca dicho ya por nadie,
con mi silencio eterno.

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

CVIII. «¿...?» (128-129)

New York,
20 de abril.

Vive entre el corazón
y la puesta del sol o las estrellas.
—En el silencio inmenso
que deja el breve canto

de un pájaro; en la inmensa
sombra que deja el oro último
de una hojita encendida
por la yerba.—

Vive dentro
de un algo grande que está fuera
y es portador secreto a lo infinito
de las llorosas pérdidas
que huyen, al sol y por el sueño,
igual que almas en pena,
en una desesperación que no se oye,
de fuera a dentro a fuera.

Alguien pregunta, sin saberlo,
con su carne asomada a la ventana
primaveral. ¿Qué era?

Las voces y la música

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

XXXV. (379)

¿Quién anda por el camino
esta noche, jardinero?

—No hay nadie por el camino...

—Será un pájaro agorero.

Un mochuelo, una corneja,
dos ojos de campanario...

—Es el agua, que se aleja
por el campo solitario...

—No es el agua, jardinero,
no es el agua... —Por mi suerte,
que es el agua, caballero.
—Será el agua de la muerte.

Jardinero, ¿no has oído
cómo llaman al balcón?
—Caballero, es el latido
que da vuestro corazón.

—¡Cuándo abrirá la mañana
sus rosadas alegrías!,
¡cuándo dirá la campana
buenos días, buenos días!

... Es un arrastrar de hierros,
es una voz hueca, es una...
—Caballero, son los perros
que están ladrando a la luna...

Jardines lejanos (escritura 1903-1904, publicación 1904) (Jiménez, 2005a)

LXXX. (442-443)

Aunque el dulce sol de otoño
sueña por el cielo, el cuarto
se va quedando dormido,
azul de sombra y de llanto...

La casa está silenciosa...
arriba, llora un piano...
el sol, la pena, la música,
todo es suave y fantástico.

Y se adivinan los parques
llenos de niños, los prados
llenos de flores... ¡la dulce
tarde de otoño!

Son largos
y dolientes los ensueños;
el verde y el amaranto
de las telas se me entran
en el corazón; mis manos

que estaban tibias, se van
lánguidamente enfriando;
y se me duerme la carne...
y arriba llora el piano...

¿Una quimera? ¿un volar
de sol? Me voy alejando...
y me encuentro en un espejo...
...pero... ¿yo estaba en el cuarto?

Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

VII. (896-897)

No es así, no es de este mundo
vuestro son... Y las llorosas
nieblas que suben del valle
quitan el campo y me borran...

¡La luna blanca de enero
es buena para vosotras,
campanas! La noche está
fría, despierta y medrosa.

Y si sonáis, son los vivos
los que se mueren, y ahora
son los muertos que despiertan,
puertas que se cierran, losas

que se abren. ¡Oh, la luna
de enero sobre vosotras!
¡campanas bajo la luna
de enero! Silencio... Lloran...

Lo que llora en el ocaso,
llora en el oriente, llora
en una ciudad dormida
de farolas melancólicas;

llora más allá, en el mar,
llora más allá, en la aurora
que platea tristemente
el horizonte de sombra.

Campanarios de la noche,
¿de qué pueblo sois? ¿qué hora

es en vosotros? yo no
me acuerdo ya de las cosas...

¡Son transfigurado, son
que yerras, campanas locas
que erráis entre las estrellas
heladas! ¡No!

Y las llorosas
nieblas que suben del valle
quitan el campo y me ahogan
en una ciudad dormida
de farolas melancólicas.

Laberinto (escritura 1909-1911, publicación 1913) (Jiménez, 2005a)

XXXVIII. (1306)

Se nubla; ¿es que la luna se deshace en neblina?
¡Oh, qué tristeza!, todo se queda sin sentido...
¡Qué pequeño es el bosque! ¿Y las sombras? ¿Y aquel
sin fin de sueños de cristal de lo infinito?

Entre las dos orillas de arena sin verdes,
¡cuán pobremente se ilumina de oro el río!,
es un oro que surge de un borde gris de nube,
que casi no es luciente, ni dulce, ni amarillo...

¿Ha habido un cielo con estrellas, una tarde
morada y verde de comienzos del estío?,
¿subió una luna alegre, desnuda y encendida,
por una transparente atmósfera de lirios?

... La voz que surge da, sin eco, sobre el cielo,

y cae, ruiseñor muerto; ¡pobre suspiro!,
te creíste mariposa de ilusión y de oro
y eras tierra, eras plomo, eras... nada...

¡Qué frío!...

Se ve donde se esconden los pájaros... ¿Secretos?,
¡ya no hay secretos!, ¡ha concluido lo divino!,
¡estamos aquí todos, entre cuatro paredes,
sin saber qué hacer, ni para qué hemos venido!

Cruda es la vida y seca... ¡Invierno sin salida,
viejo ciego y cobarde!

... ¡Qué pequeño es el río!,
¡el río aquel de las tardes de primavera,
suntuosamente plateado y amarillo!

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XXVII. (493)

¡La música!
... Se clava en-
medio del corazón, la rosa abierta
de las voces todas que no hablan.

El mundo grande es mundo breve,
en donde es —¡oh azul, oh alas!—
todo lo que jamás será en nosotros,
con la nostalgia, reencentrada,
de los vuelos distantes e infinitos
que no pueden llegar, en esta vida,
a nuestra alma...

Luego, el mundo breve se parte —el grande—

en un escalofrío nuestro, sombra
—luz— y lágrimas...

LV. (507)

Sirena de la medianoche,
vajido de una cosa muda,
grande como el misterio...

—¿Es que, en la sombra,
está quejándose el misterio,
con luz? ¿Es que se ve
su voz, inmensa como
el mundo?—

... Relámpago sin fin de voz
—en la nada única y total—
de la nostalgia abstracta, herida
de afán, a lo increado...

Sirena de la medianoche...

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

CXIII. (636-637)

Tras la pared ha sonado
su voz.

Sólo una pared
separa el cielo del mundo;
pero ¡qué terrible es!
Todos están ahí al lado,
¡y no nos podemos ver!

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XLVIII. «La música» (755)

De pronto, surtidor
de un pecho que se parte,
el chorro apasionado rompe
la sombra, —como una mujer
que abriera los balcones sollozando,
desnuda, a las estrellas, con afán
de un morir sin causa,
que fuera loca vida inmensa.—

Y ya no vuelve nunca más,
—mujer o agua—,
aunque queda en nosotros, estallando
real e inexistente,
sin poderse parar.

CXIX. (790)

¡La música;
—mujer desnuda,
corriendo loca por la noche pura!—

Animal de fondo (escritura 1948-1949, publicación 1949) (Jiménez, 2005b)

XXVI. «En país de países» (1166-1167)

En estas perspectivas ciudadales
que la vida suceden, como prismas,
con su sangre de tiempo en el cojido espacio,
tú, conciencia de dios, eres presente fijo,
esencia tesorera de dios mío,
con todas las edades
de colores, de músicas, de voces,

en país de países.

Y en ellas, simultánea
creencia de fijados paraísos terrenales de fondo,
te sucedes también, conciencia, dios
intercalado de verdores nuevos,
y niñas de color solar,
y cobre retenido de adiós largo,
que componen tu sólita estación total,
tu intemporalidad tan realizada en mí.

Armonía suprema, ciudad rica
de arquitecturas graduadas que descifro yo
desde arriba, con ojos reposantes,
música de la cúbica visión de blancos sucedidos,
donde coloca el cuerpiálma
su contrastado oasis del volver,
con vida melodiosa en cada corte.
¡Las arpas de la óptica alegría,
dios; los concientes planos de las glorias
posibles a este pie de amor establecido!

¡Qué abrirse de la boca de las rosas,
las rosas de la boca, en estas hojas
practicables al ojo enamorado
que encuentra su descanso repetible
de los dos infinitos; tan posible
existir, existir mío
en suficiente estar aquí la vida entera!

Un corazón de rosa construida
entre tú, dios deseante de mi vida,
y, deseante de tu vida, yo.

Los olores

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

LXXVI. «Amor» (768-769)

El olor de una flor nos hace dueños,
por un instante, del destino;
el sol del cielo azul que, por la tarde,
la puerta que se entreabre deja entrar;
el presentir una alegría justa;
un pájaro que viene a la ventana;
un momento del algo inesperado...

No hay en la soledad y en el silencio
más que nosotros tres:
—visita, hombre, misterio—.

El tiempo y los recuerdos
no son nudos de atajos,
sino de luz y aire. Andamos sonriendo
sobre el tranquilo mar. La casa es dulce,
bellas sus vistas...

Y, un instante,
reinamos ¡pobres! sobre nuestra vida.

La estación total con las canciones de la nueva luz (escritura 1923-1936, publicación 1946) (Jiménez, 2005b)

LXXXVII. 23. «¡Y alerta!» (962)

Tesoro de mi conciencia
¿dónde estás, cómo encontrarte?

Destellos, vetas, olores,
tu mina por todas partes.

Cada mañana, el anuncio

(defraudado) del «¡quién sabe!»

Cada noche, el «¡si será
mi sueño hondo el diamante!»

Pero el secreto aquí siempre
y ¡alerta! sin revelarse.

Baladas para después (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera* 1910) (Jiménez, 2005c)

XCIX. «Balada del sueño» (219-220)

Al despertar hoy se ha ido de mí aquel perfume de tu cuerpo. No sé si es verdad que nos amamos ayer; que fuiste mía con toda tu voluntad de mujer. ¿Es que he vivido durante el sueño y ahora vuelvo a soñar?

Como el viento de la noche limpia y enfría los campos, el sueño limpia y enfría el alma; los pensamientos que obsesionaban por la noche, se han serenado. Todo es de otra manera, y la alondra ha hecho huir los fantasmas de la Luna.

Y sin embargo, esta rosa apretada, estos labios un poco hinchados de tus mordiscos, este corazón satisfecho, me dicen que sí; pero hay, por dentro, una onda oscura de dudas, que pasa como un río triste que se lo llevara todo.

Así como en el día no pueden recordarse las pesadillas de la noche, la noche borra y cierra el encanto mágico del día. Y en esta correspondencia de olvidos, no se sabe si la vida de los sueños es la vida, o si la verdad del sol ahuyenta los sueños. También hay huellas del paso de los sueños, esta sonrisa amarga, aquel grito de que nos hablan, señales y estelas de placer y de dolor...

Pero yo no tengo el perfume de tu carne. Aspiro, ávidamente, para traerlo de donde está. ¿Y tú estarás pensando en mí? ¿La aurora te habrá entristecido el recuerdo del amor o te habrá abierto la esperanza? Y yo... ¿es que he vivido durante el sueño y ahora torno a soñar?

Crímenes naturales (prosas tardías: 1936-1954) (escritura 1936-1954, publicación fragmentada 1961 y 1973) (Jiménez, 2005d)

XIV. «Un ojo no visto del mundo» (967-968)

Allí estaba el secreto guardado en sí, recojido en sí mismo hasta lo último.

Yo podía cojerlo, abrirlo, descifrarlo, hacerlo mío; hacer que no fuera secreto. Hacer de él un diamante evidente para todos; un ojo visto del mundo.

Pero no quise. Lo prendí en la llama del hogar y lo vi arder. El soporte del secreto, su cuerpo ya conocido de mí, se fue quemando en oro, en rojo, en azul, violeta, negro; todos los colores del espectro del secreto y algunos más. Entonces, el secreto mismo incolor, se fue arriba con el tiro del aire de la campana de la chimenea.

Me dejó, sin embargo, ¡secreto mío!, en prenda de agradecimiento, de amor, de fe, quizás de esperanza, un aliento suyo, una esencia. El aroma indecible de lo secreto total, total secreto; la esencia verdadera del secreto, que yo no puedo decir, porque las palabras no podrían traducirlo ni aun esa música sin notas que yo a veces invento; una esencia que tiene que ser sola para mí solo.

Y, ahora, por él soy yo el secreto quemable, inquisidores; soy yo el ojo no visto del mundo.

La luz

El día

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

LX. (1195-1196)

Elegía.

En una proyección doliente y visionaria,
desde un sin fin de ensueño, el sol poniente manda
no sé qué sucesiones de estampas incendiadas.

Todo lo que está siempre más allá, viene para
un más acá que casi se pierde en la nostalgia...
¡Y qué tristeza flota en la historia fantástica!

... Campos de tarde, con sus huertas alegradas
por la noria y el pájaro, por la rosa y el aura...
cementerios de oro con mariposas candidas...

pozos de valle, secos bajo higueras soleadas...
verdines amarillos... casas limpias y blancas,
en calles solitarias que se abren a otras áureas

claridades de ocaso...

vísperas de campanas
andaluzas... y trenes que, torvamente, pasan
entre un leve estupor de florecillas malvas...

mujeres en la fuente... encendidas murallas
de Niebla... ríos sesgos con sombras alargadas
de fresnos y de chopos que cantan y que cantan...

No se sabe en qué cosas se ha derramado el alma...
y se muerde la risa y se saltan las lágrimas...

¡Y qué tristeza flota en la historia fantástica!

Paisajes líricos (escritura 1907-1908) (Jiménez, 2005c)

XXVIII. «Descubierto a la inmensidad» (131) (También con modificaciones III de *Hojas doloridas*; Jiménez, 2005c: 20-21)

En la monotonía de esta tarde gris, el sol, poco antes de ponerse, ha mandado un insólito rayo de oro al jardín; y las acacias plenas, finas, desbordadas, se han teñido todas de un verde dorado, suavemente melancólico, de la calidad de un claro y rico terciopelo oriverde. Desde mi ventana, más alta que las acacias, he acariciado con los ojos del cuerpo y las manos del alma esa calidad de tan infinita melodía de acento silencioso de sus copas como olas, pensando, por este sol palpable que viene de ese sol millonariamente lejano, en ese inocente pensamiento de que estoy descubierto a la inmensidad desconocida en una estrella del sol, como tantas de esas, en que, olvidado de la verdad, sueño como si fuera el paraíso destinado.

Este pensamiento obsesionante me amarga más por las tardes de entretiem po como ésta, cuando veo volver los rebaños lentos al rayo de la acercada luna enorme de oro o de rosa, y los hombrecillos como yo, puntos oscuros en la claridad de lo polvoriento de los caminos.

Yo pienso y pienso en ese sol distante que me mantiene, sin saber de mí, con su luz, y en este jardín provisional en que estoy y al que ese sol dora con tanta dulzura. He sacado del todo mi brazo y también el sol me lo ha teñido todo de oro. Y me dan ganas de ser todo brazo, de irme en brazo y mano a donde sea; de ver si lo otro es parecido a mi sueño; de acabar con esta horrible impotencia de cuerpo sin ala o alma con lastre anclados en esta tierra que es mi fondo; con este vértigo de que sufro tanto y que algún paseo por ninguna cornisa, Goethe, ningún vuelo en ningún globo podrían dominar.

La noche

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XX. «Nocturno» (39-41)

A G. Martínez Sierra.

Aun soñaba en las dulzuras de esta tarde.
Estoy solo; mis amores están lejos;
y mi alma que se muere de tristeza,
de nostalgia y de recuerdos,
se sumía fatigada
en la bruma de los sueños.

Esta tarde han florecido
los vergeles de los cielos;
los crepúsculos pasados fueron grises
cual monótonos crepúsculos de invierno.
Esta tarde renació la primavera:
los velados horizontales descubrieron
sus aldeas indecisas;
hubo rosas y violetas en lo azul del firmamento,
hubo magia fabulosa de colores y de esencias;
fue un crepúsculo de aquellos
de las dulces primaveras que mi alma
ve vagar en sus recuerdos.
En la nada flotó un algo de profundas transparencias
y los giros de las brisas, un momento
dibujáronse temblando;
una onda ensombrecía los misterios
de la tarde...
En el cielo religioso
las estrellas del crepúsculo entreabieron;
y mi alma se perdió en la vaga bruma
de los últimos jardines melancólicos y quietos...

Aun soñaba en las dulzuras de esta tarde.
Estoy solo; mis amores están lejos.

He entreabierto mi balcón:
por oriente ya la luna va naciendo;
las fragantes madre selvas
dan al aire de la noche las unciones de sus frescos
y balsámicos perfumes;
están tristes los luceros.
En mi oído vibra el ritmo de las voces que se aman.
Me da horror de estar a solas con mi cuerpo...
El silencio me contagia;
estoy mudo..., en mis labios no hay acentos...
Me parece que no hay nadie sobre el mundo,
me parece que mi cuerpo
se agiganta; siento frío, tengo fiebre,
en la sombra me amenazan mil espectros...

He sentido que la vida se ha apagado:
solo viven los latidos de mi pecho:
es que el mundo está en mi alma;
las ciudades son ensueños...

Solo turba la quietud solemne y honda
el temblor de los diamantes de los cielos.
Estoy solo con mi alma
que se muere de tristeza, de nostalgia y de recuerdos.

¿A quién cuento mis pesares?
Me da miedo de turbar este silencio
con sollozos. ¡Si escuchara algún suspiro!
¡Mis amores están lejos!

Por los árboles henchidos de negruras

hay terrores de unos monstruos soñolientos,
de culebras colosales arrolladas
y alacranes gigantescos;
y parece que del fondo de las sendas
unos hombres enlutados van saliendo...
Los jardines están llenos de visiones;
hay visiones en mi alma..., siento frío,
estoy solo, tengo sueño...
Los recuerdos se amontonan en mi mente,
los suavísimos recuerdos
de las tardes que me dieron sus colores,
sus esencias y sus besos.
¡Son tan dulces esas tardes de la tierra!
(¡ah, las tardes de los cielos!).

Ya la luna amarillenta
va subiendo.
Mis pupilas, anegadas por el llanto,
se han cuajado de luceros.
Siento frío... ¡Quién pudiera
dormitar eternamente en un ensueño,
olvidarse de la tierra
y perderse en lo infinito de los cielos!
Llega un aire perfumado, caen mis lágrimas;
estoy solo; mis amores están lejos...

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

XXIX. (205-206)

¿Quién pasará mientras duermo,
por mi jardín? A mi alma
llegan en rayos de luna
voces henchidas de lágrimas.

Muchas noches he mirado
desde el balcón, y las ramas
se han movido, y por la fuente
he visto quimeras blancas.

Y he bajado silencioso...
y por las finas acacias
he oído una risa, un nombre
lleno de amor y nostalgia.

Y después, calma, silencio,
estrellas, brisa, fragancias...
la luna pálida y triste
dejando luz en el agua...

XXXIV. (210)

Los perros están aullando;
yo tengo miedo a los perros
cuando lloran a la luna
en estas noches de invierno.

No sé si verán fantasmas
por el jardín, y yo pienso
en blancas apariciones
y en lejanos cementerios.

Algunas noches de luna,
mirando hacia atrás, he abierto
un poco el balcón; y he visto
que alguien se ha escondido. Y tiemblo,

y detrás de las maderas,
sin atreverme a abrir, veo

ese siniestro fantasma
que me hace ronda en silencio.

Elegías (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910) (Jiménez, 2005a)

LXXXVIII. (554)

¡El cielo iluminado sobre el campo sombrío!
¡Oh, qué amarga nostalgia de incomprensibles cosas!
¡Arriba, tibio todo; abajo, todo frío;
qué claras las estrellas y qué opacas las rosas!

¡Y, en la penumbra, tú y yo, como dos vanas
sombras, por el mojado crepúsculo de invierno,
queriendo hacer inmensas dos pasiones malsanas
tan distantes de todo lo divino y lo eterno!

Dormía el mundo..., perduraba en el poniente
una cárdena herida... Y era la noche una
confusión misteriosa, sensual y doliente,
idealizada por el oro de la luna...

Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

XLIX. (945)

Naciente celeste, ornado
de nubes rosas. La luna
está de oro, la dulce,
la bella luna... Hay dulzuras

ignoradas en los verdes
de los pinos... y, una a una,

van entrando las ternezas
de la fábula nocturna.

El que tiene el corazón
bien rimado con la luna,
sabe llorar estas penas
recónditas, estas últimas

nostalgias del campo... cosas
lejanas, hondas y mustias,
cosas que vienen y van
envueltas en tenues músicas.

Si los árboles han dicho
algo, el alma, que está muda,
lo ha oído; si las esquilas
lloran, si el cielo preludia

sus estrellas, sabe el alma
llorar y temblar... La luna
está de oro... Ya vienen
las tristes brisas nocturnas.

Poemas mágicos y dolientes (escritura 1909, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

III. «La luna velada» (1025-1026)

¿Eres una mujer desnuda, o eres
una sombra en el agua?
Tus velos verdes, malvas, rosas, grises,
¿velan un sexo, velan
un rostro o una espalda?
¡Reina loca, magnolia mustia, diosa
triste, doncella muda y pálida!

¿Se te derraman, entre sueños,
divinas rosas castas?
¿Es leche de tus pechos?
¿Son cabellos?, ¿nostalgias?,
¿el esplendor, acaso, de una tumba
donde yace tu carne fría y plata?

¿Eres ceniza?, ¿anhelo
mío? ¿Tú estás por mí creada
y alumbras solo el mundo
de mi frente romántica,
o eres alguna isla de dementes,
o alguna mariposa malva?

Sobre tu claridad marchita
las dulces nubes pasan...
¿Es que sobre el jardín,
como una virgen lujuriosa, danzas?,
¿te cubres?, ¿te desnudas?,
¿me desdeñas?, ¿me llamas?
¿Es que te velas de muda inocencia?
¿Es que me muestras tus delicias cándidas?

¡No sé si tienes boca,
pero a mí tú me hablas;
no sé si tienes ojos,
pero llevo en mi alma tus miradas;
no sé si tienes manos,
pero yo siento tus caricias blancas!

¿Eres una mujer desnuda, o eres
una sombra en el agua?

Laberinto (escritura 1909-1911, publicación 1913) (Jiménez, 2005a)

LV. (1315-1316)

Barrio.

¡Uf!, ¡qué frío! La luna de cobre va de prisa,
harapienta de nubes... Pasa, veloz, el viento...
Parece que la vida huye a un sinfín de luto,
mientras huimos nosotros, torvamente, a lo nuestro.

Todo toma un aspecto extraño y de deshora,
como si el mundo se invirtiera en un momento,
y las cosas dijérase que nunca han sido de
otro modo, que nunca han tenido más que esto.

¡Callejas solitarias, enormes nubes sobre
fachadas espectrales; árboles gigantescos,
por entre cuyas ramas, que el vendaval trastorna,
surgen, de pronto, tristes vidrios amarillentos...!

¡La carne que no quiere detenerse a ver nada...!,
... ¡silencio de los seres, que deja oír el tétrico
mar del corto crepúsculo, surcado de traiciones...!,
¡las hojas secas que ruedan al cementerio...!

Mas la mujer que se ha asomado a la ventana
el que cruzó en un torbellino duro y negro,
guardan un corazón radiante de paisajes,
¡más largo que la vida, más grande que el invierno!

XXXIII. «¡Estrellas!» (80-81)

Azores,
2 de febrero.

Las estrellas parecen en el mar,
tierra, tierra divina,
islotos de la gloria,
la única tierra y toda
la tierra,
la verdadera tierra única:
¡Estrellas!

¡En el mar sí que lucen
las estrellas!
—*Son más estrellas que en aquella
tierra que yo creía la tierra,
y atraen más al alma
con su imán blanco,
porque son aquí ella y ellas, ¡todo!
tierra y estrellas.*—

(A otro.)

¡Estrellas!
¡Ahora voy, ahora voy!
—*¡El mar aquí sí que es camino!*—
Se me abren los ojos, y no ven,
deslumbrados de luz cercana,
estallido infinito de pureza...

(A otro.)

Cien voces gritan: ¡Tierra!
Yo, ciego: ¡Estrellas!

Eternidades (escritura 1916-1917, publicación 1918) (Jiménez, 2005b)

CXX. «Sueño» (416)

La luna, que nacía, grande y oro,
nos durmió plenamente
en el paisaje de la primavera.

—El mundo era aquel sueño.
Estaba todo lo demás
abierto y vano—.

¡Qué respetuosos
miraban los despiertos que pasaban!
Se quedaban estáticos
—sin poder irse hacia lo suyo—
en nuestro dormir hondo, que la luna
bordeó de oro y perla.

Mirándonos dormidos,
veían en las cosas
lo que nunca antes vieron.
Se les tornaban dulces
los labios, y se hacían
sus ojos infinitos.

—Las estrellas cogidas por nosotros,
en cuyo seno claro
dormíamos,
temblaban en sus almas deslumbradas
por la luna—.

Soñábamos, soñábamos
para que ellos vieran.

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XVI. (488-489)

Riqueza de la noche,
¡cuántos secretos arrancados
de ti, cuántos por arrancarte;
—ninguno el tuyo, el nuestro, noche!—

¡Oh, goce inenarrable,
hundir la mano en tus entrañas,
remover tus estrellas!

Y... ¡luminosos roces
de otras manos que buscan sus tesoros!

XXXVII. «Orillas» (497)

¡Con qué deleite, sombra, cada noche,
entramos en tu cueva
—igual que en una muerte
gustosa—,
hartos de pensar, tristes,
en lo que no podemos cada día!

—Los ojos esos que nos miran nuestros ojos,
mas que otros ojos,
que nuestros ojos miran más que a otros ojos,
= estas nostalgias encendidas,
como carbones, del cariño =,
también se cierran en nosotros,
casi como en su sombra—.

Silencio. Y quedan
los cuerpos muertos, fardos negros,
a lo largo del muelle abandonado,

unidos sólo, bajo las estrellas,
por su espantoso vencimiento.

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXXIII. «Ante la sombra virjen» (599)

¡Siempre yo penetrándote,
pero tú siempre virjen,
sombra; como aquel día
en que primero vine
llamando a tu secreto,
cargado de afán libre!

¡Virjen oscura y plena,
pasada de hondos iris
que apenas se ven; negra
toda, con las sublimes
estrellas, que no llegan
—arriba— a descubrirse!

XCVIII. (631)

No se ve el agua.
—Pero en su presencia oscura
se baña
la desnudez eterna,
para la que el hombre es ciego.—

Y este no verla que yo siento, fijo
en la noche que ya va verdeando
—¿noche interior, noche del mundo?—
es más que verla, es no saber
si se baña en el mundo o en mi alma

la desnudez eterna—la mujer
sola—,
para la que el hombre es ciego.

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

LI. «Sombra» (756-757)

Toda la noche interna navegando,
—¡los buques negros de mis sueños;
horas grandes por dentro, eterno reló rápido!—,
hacia esa playa grana de la aurora.

¡Qué libre mar tan infinito
el tuyo, limitada noche breve;
y qué distancia tan inmensa
de esta tierra de ayer
a esta misma de hoy!

XC. (778)

¡Noche; lago tranquilo,
donde miente mi vida
su eternidad, copiando
su día fujitivo inmensamente; donde
mi corazón está, entre las estrellas,
copiado, como entre la copia
—cercana e imposible—
de un almendral en flor en un remanso!

—¡Perpetua amiga, sin los celos ni la envidia
de nadie de los días; noche!—

¡Noche; divino espejo,

en que el cuerpo se ve su alma; igual,
profunda redención de todo el hombre; eterna
engañadora, nunca, nunca
infiel a tu mentira
de justicia y belleza!

Paisajes líricos (escritura 1907-1908) (Jiménez, 2005c)

XIX. «Insomnio» (125-126)

Paso las noches despierto y nadie ni nada de lo que suele venir en sueño viene a mi estancia. ¡Los sueños son, entonces, mentira!

Insomnio, monstruo negro y cerrado. ¿Es que quieres que yo sorprenda, despierto, las mentiras del sueño? ¡Oh, déjame engañarme entre las alas de las quimeras; déjame creer que la vida no es la vida, que el sueño no es el sueño, que el cielo es el cielo!

¡No hay en ti, noche dura, esa indecisión que hay cuando, en el umbral del sueño, viendo ya lo que hay dentro, aún oímos sonidos de la vida cotidiana. Todo sigue igual que es, sin más cambio que la oscuridad. Es como una vida igual, pero más triste y más larga!

Antes, las noches eran mis jardines. Yo iba por el laberinto de la sombra alcanzando flores y pájaros que a la mañana habían de deshojarse o perder sus alas. Pero dejaban en mí una fragancia eterna y un anhelo de volar. Ahora, ¿qué normas nos darán las noches? ¿Tan vacías y tan verdaderas como los días?

El amanecer y el anochecer

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XIII. «Primavera y sentimiento» (30-32)

Estos crepúsculos tibios
son tan azules, que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
tinta inefable que el cielo

por los espacios derrama,
fundiéndola en las esencias
que todas las flores alzan
para perfumar las frentes
de las estrellas tempranas.

Los pétalos melancólicos
de la rosa de mi alma,
tiemblan, y su dulce aroma
(recuerdos, amor, nostalgia),
se eleva al azul tranquilo,
a desleirse en su mágica
suavidad, cual se deslíe
en su sonreír la lágrima
del que sufriendo acaricia
una remota esperanza.

Está desierto el jardín;
las avenidas se alargan
entre la incierta penumbra
de la arboleda lejana.
Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata,
y de las fuentes del cielo
(fuentes de fresca fragancia),
las brisas de los países
del sueño, a la tierra bajan
un olor de flores nuevas
y un frescor de tenues ráfagas...
Los árboles no se mueven,
y es tan medrosa su calma,
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas;
y en la onda transparente

del cielo verdoso, vagan
misticismos de suspiros
y perfumes de plegarias.

¡Qué triste es amarlo todo
sin saber lo que se ama!
Parece que las estrellas
compadecidas me hablan;
pero como están tan lejos,
no comprendo sus palabras.
¡Qué triste es tener sin flores
el santo jardín del alma,
soñar con almas floridas,
soñar con sonrisas plácidas,
con ojos dulces, con tardes
de primaveras fantásticas!...
¡Qué triste es llorar, sin ojos
que contesten nuestras lágrimas!
Ha entrado la noche; el aire
trae un perfume de acacias
y de rosas; el jardín
duerme sus flores... Mañana,
cuando la luna se esconda
y la serena alborada
dé al mundo el beso tranquilo
de sus lirios y sus auras,
se inundarán de alegría
estas sendas solitarias;
vendrán los novios por rosas
para sus enamoradas;
y los niños y los pájaros
jugarán dichosos... ¡Almas
de oro que no ven la vida
tras las nubes de las lágrimas!

¡Quién pudiera desleirse
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas!
¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma!

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

V. (170-172)

El cielo gris y violeta
de la tarde fría, daba
no sé qué ensueño al jardín
sin amor y sin fragancia.

Yo miré por los cristales,
y las sendas solitarias
y la fuente seca, todo
era más triste que el alma.

Por el cortinaje antiguo
el crepúsculo filtraba
una luz de niebla y sueño,
acariciadora y lánguida;

y entre la tristeza que
la tarde daba a la estancia,
bruma, encanto, ronda suave
de cadencias y nostalgias,

penumbra que no quisimos

iluminar con la lámpara,
tristeza que no quisimos
quitar del aire y del alma;

entre la tristeza que
la tarde daba a la estancia,
ella tenía mis manos
sobre su falda, su falda

donde un ramo de heliotropos
de fino aroma, embriagaba
la penumbra dulce y llena
de visiones encantadas.

Iba muriendo la lumbre,
y ella, enamorada y pálida,
me miraba largamente
a través de las pestañas;

y en traje blanco, sus
manos divinas y blancas,
lo adivinado, más blanco
que sus manos, se esfumaban

entre la sombra amorosa
llena de tenue fragancia,
y entre la niebla sin luces
de las tristezas lejanas.

Y allí, bajo el traje blanco,
allí, entre la sombra, estaba
su cuerpo, su dulce cuerpo,
defendido por su alma;

todo su encanto, el secreto
de su carne inmaculada,
todo su encanto, escondido
sólo bajo seda blanca...

La luna nueva de otoño
acarició la ventana
y reflejó los cristales
en la alfombra de la estancia.

Elegías (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910) (Jiménez, 2005a)

LXX. (545)

*... como una ciudad de grana
coronada de cristales...*

ZORRILLA.

Sobre el silencio y la miseria del hombre,
se levanta el crepúsculo lleno de idealidades...
lleva florecimientos y nostalgias sin nombre
de todos los países y todas las edades.

Ventanas de cien siglos se abren frente a su ensueño,
antiguas carnes le alzan su extático tesoro,
y rueda, sobre el tedio de la angustia y del sueño,
el enorme rumor de su silencio de oro.

Las ciudades parecen —de púrpura y cristales—
jardines momentáneos, ¡y eternos!, de otros mundos
donde reina la diosa de los ojos fatales
que hace a los hombres, con su olor, meditabundos...

La soledad sonora (escritura 1908, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

LXXIII. (822)

Era en un jardín verde, blanco de margaritas...
Estaba tierno, estaba lleno de formas bellas,
como si todo en él fueran cosas benditas,
o como si lo hubiesen florido las estrellas...

De pronto, un brillo alegre, entre todos los brillos
de plata del crepúsculo... ¿el sueño? ¿la ilusión?
¿la fiebre? No lo sé... Mis dedos amarillos
llamaban sobre el tibio cristal de mi balcón...

Tal vez fue un busto rosa... la cabellera negra...
el oro de una risa... una mirada... acaso
fue un rapto de ese amor que, cuando pasa, alegra
todo lo melancólico que se encuentra a su paso...

La tarde era de un rosa romántico... las flores
estaban preparando sus tonos a la luna,
esa quietud celeste de líneas y colores
que el jardín tiene luego... a las doce, a la una...

Y... silencio... En el agua tranquila de la fuente
los ecos de la luna y de las margaritas
eran de un esplendor musical y doliente
como si fueran flores y lágrimas benditas...

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

XXXVII. (1180)

Estas aguas violetas del crepúsculo anegan,
como entre bendiciones, los pensamientos malos;
oleadas de lágrimas ahogan los rencores,

y nos hacemos puros y nos hacemos blancos...

A nuestras playas solas llegan, entre sollozos,
restos descoloridos de todos los naufragios,
las mareas nostálgicas del recuerdo nos traen
sonrisas y miradas de países lejanos...

¡Cómo se ablandan todas las espinas! ¡ah! ¡cómo
los besos más fragantes se vienen a los labios!
... en la sombra, diríase que manos de otras veces
buscan, ávidamente, nuestras caídas manos...

Los muertos se aparecen... Y las frentes se pueblan
de propósitos buenos, de sentimientos cándidos,
mientras la luna llena, cual un arcángel rosa,
inunda nuestra paz de músicas y cánticos...

Laberinto (escritura 1909-1911, publicación 1913) (Jiménez, 2005a)

XLVI. (1310-1311)

¡Jardines inmortales tras el jardín morado!,
¡profundidad sin fin del crepúsculo lírico!,
¡tarde de todas partes... y de ninguna parte...
cerrada de lujurias, abierta de idealismos!...

¡Doliente exaltación de desnudeces regias,
entre púrpuras, más allá de lo sabido,
éxtasis angustiosos, sobre lechos de rosas,
con la nostalgia estática de países ambiguos...!

¡Miedo, bajo las nubes redondas de la noche
que entra, al monstruo verde y gris de lo imprevisto,
sueños, como bandadas de pájaros exóticos

por el mar inflamado, de un trópico sombrío...!

¡Ojos de estrellas, campanarios contra nubes,
avenidas de gloria entre vagos castillos,
unión de todo, de las almas y las cosas,
de la tierra y el cielo...!

¡Profuso laberinto
con silencios y voces, con falsía y verdades
—¡qué costas alegóricas, qué cercanos navíos!—
fantasía sin forma... y con todas las formas...
que sale hacia una noche humana y sin sentido...!

Estío (A punta de espina) (escritura 1913-1915, publicación 1916) (Jiménez, 2005a)

XCVI. «Crepúsculo» (1458)

¡Qué ardor en el rostro, qué hondo
resplandor —¿de dónde?— vivo!
Mi mejilla toda es fuego
de no sé qué astro encendido.

Se agranda el rojo hasta hacerme
igual que un enorme instinto,
o se queda del tamaño
de un corazón desvaído.

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

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

XVI. «Amanecer» (68)

De Moguer al tren, en coche,
27 de enero.

... ¡Qué malestar, qué sed, qué estupor duro,
entre esta confusión de sol y nube,
de azul y luna, de la aurora
retardada!
Escalofrío. Pena aguda...

Parece que la aurora me da a luz,
que estoy ahora naciendo,
delicado, ignorante, temeroso
como un niño.

Un momento volvemos a lo otro
—vuelvo a lo otro—, al sueño, al no nacer —¡qué lejos!—
y tornamos —y torno— a esto,
solos —solo...—

Escalofríos...

CXXII. «Prolongación de paisaje» (138)

New York,
29 de abril.

¡Qué bienestar material! Parece que la sangre del cuerpo es el agua aquella que reflejaba el crepúsculo, que es él mismo el paraje que ha sentido el alma, con sus árboles, con su agua, con sus pájaros. Es el cuerpo como una carne gloriosa que está esperando,

en su centro, la resurrección de su alma muerta en el reino de la realidad, es decir, de la fantasía. O que el cuerpo es el paisaje de tierra y el alma es el cielo crepuscular...

La ciudad nocturna intenta despertarnos al entrar en ella por la Quinta iluminada toda violentamente, como la aurora de los gallos, de un cielo dulce. Pero es un duermevela en el que vence siempre el sueño de la carne, es decir, la verdad.

Eternidades (escritura 1916-1917, publicación 1918) (Jiménez, 2005b)

LXV. «Rocío. y II» (397)

¡No importa! Cada aurora
yo guardo una gotita de mi sueño
—diamante de mi rosa de rocío—
en una estrella que se oculta.

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XXXV. (496)

Amanecer dichoso,
con luz en tus serenas ilusiones
para dorar las cumbres y las simas
de los males;
¡cuánto más grato al cuerpo y al espíritu
el claro aroma de tu flor visible,
que el aroma inefable, que ha quedado
—igual que el de un ungüento que se ha ido—
de la flor de la noche, aroma
con toda la pasión de lo invisible!

¡Momentánea dulzura de la vida,
en que la realidad—¡y aun mal despierta!—
supera al sueño!

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

LXXVIII. «Auroras de Moguer» (619-620)

El rocío —¡alba pura!— y las estrellas
tienen desnudo al mundo
de los hombres dormidos;
y el mar, saliéndose, le arrulla
una alborada
inmensamente nueva y blanca.

Todo es flor —nardo, estrella—,
como una dulce nieve de abril, grata
—como si fuese realidad el mito
de la luna que se ha hecho nieve—,
sin la huella
de un solo ojo.

Y yo escondido
—el mar y yo—,
lo estoy mirando —y viendo—.

El cielo, a ratos, se abandona
bajo, caído
de espaldas. —¡Qué frescura
de espaldas en las flores = nardo, nieve, estrella!

Y a lo invisible que yo veo encima
—el mar y yo—,
al pecho, al rostro no mirado,
derecho de los astros frescos,
virjen en su infinita desnudez,
el mar, alto, le arrulla
una alborada
inmensamente pura y nueva.

Romances de Coral Gables (escritura 1939-1942, publicación algunos poemas 1939, 1941, 1944 y 1946 y completa 1948) (Jiménez, 2005b)

VII. «Más allá que yo» (1067)

Ese ocaso que se apaga
¿qué es lo que tiene detrás?
¿lo que yo perdí en el cielo,
lo que yo perdí en el mar,
lo que yo perdí en la tierra?

¿Más allá, más allá,
allá que toda la tierra,
todo el cielo y todo el mar?

¿Más allá que lo pasado
y más que lo que vendrá,
más que el principio y el fin
y más que la eternidad?

¿Más allá que yo, que acabo
todo con mi imaginar,
que estoy antes y después
de todo, más allá, más?

¿Más allá que yo en la nada,
más que yo en mi nada, más
que la nada y más que el todo
ya sin mí, más, más allá?

La naturaleza

El cielo

Estío (A punta de espina) (escritura 1913-1915, publicación 1916) (Jiménez, 2005a)

XCVIII. (1459)

El viento lo trueca todo
—las alegrías, las penas—
entre el coro leve y triste
de las nuevas hojas secas.
Lo afila todo... ¿hacia dónde?
¿para qué?

Yerran por fuera

no sé qué cosas que deben
realizarse bajo tierra;
y, como en cuentos, las cosas
de afuera, libres, se sueñan.
Lo que ha de ser se diría
que no ha de ser. Se dijera
que lo que no va a ser aún
va a ser ya...

Y una demencia

sin razón, confunde, loca,
realidades y apariencias,
en un carnaval romántico
fuera de lugar y de época.

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XXVIII. «Nube» (493)

Lo que yo te veo, cielo,
eso es el misterio;
lo que está de tu otro lado,

soy yo aquí, soñando.

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

VIII. «Ponientes» (586)

¡Cielo en ti, cristal; más cielo
que el cielo porque no puedo
cojerte en tu verde eco,
lo incojible verdadero!

XXXVIII. (601)

(William Blake.)

De día, el extraño es el cielo;
de noche, es la tierra la extraña.
Iguales me buscan,
¡oh cuerpo, oh alma!

De día, la tierra es la en flor;
de noche, el en flor es el cielo.
Iguales me encuentran,
¡oh alma, oh cuerpo!

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXII. «Invierno» (741)

Vamos, callados, por el campo frío,
que la niebla hace ignoto, inmenso, extraño.
¡Qué solo todo ¡ay! y nosotros dos!

—Silencio. Ceguedad. Silencio.—

De pronto, el sol difuso
—¡en dónde estaba el sol!—
de un rajón instantáneo de ocaso,
nos da a todo —¡qué ardiente confusión!—
la espectral compañía de la sombra.

Animal de fondo (escritura 1948-1949, publicación 1949) (Jiménez, 2005b)

XXXVI. «En orden de hermosura» (1178-1179)

Los monstruos del crepúsculo nocturno
se salen (...) de un crepúsculo más alto
pululan por el cielo nuestro, y bajan
con todos los reflejos del sol morado y grana
en sus ojos de abismo.

Entre ellos estamos,
dios, y tu mano con la mía
acarician sus lomos
que redondea el tiempo del espacio.

Esa es también nuestra familia,
en nuestra casa tienen su guarida,
y cuando salen por la tarde,
ya encerrados los de las horas claras
esparcen la grandeza
que el misterio acumula en sus entrañas.

Son los entendedores del misterio;
misterio son quizás para los otros
mas no para nosotros que sabemos
que están en un dominio

que podemos abrir y entrar los dos en él
y amar en él a lo que en él se acoge.

Que podemos amar
monstruos amados
estos seres de nuestra semejanza
entre los cuales va nuestra conciencia,
dios, como el más pastor,
igualándolos
a nosotros en orden de hermosura.

[Poemas en prosa sin clasificar] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

XCIII. «Humo» (373)

Subía, dulce, el humo, y el sol poniente lo coloreaba, de través, con tonos que melodiosamente se morían. Y el humo se moría también.

Yo en un enamorado panteísmo avasallador, era humo que me huía, y despedida de luz y metamorfosis de color que iba bajando. —Sol y humo y yo éramos, también, una nostálgica columna fatal de silenciosa desesperanza.—

De pronto, el sol se puso, se limpió el humo, y yo desaparecí. Todo el mundo se había muerto. El fin total había venido con el fin de una cosa.

Olvidos de Granada (¿escritura 1924?, publicación fragmentada 1925, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958) (Jiménez, 2005d)

II. «El cielo bajo» (369)

Parece, primero, desde el arriba de contemplativos esfumados a la medialuna, un barrio inmerso de Granada, del que aún quedasen, en la quieta agua azul verde, halos vagos, suaves timbres, ascensiones fatuas, temblores encendidos, lentas voces de acostumbrados al fondo. Pasan sombras como peces verticales, entran y salen por su dominio de huecos

de encanto... Luego parece que el barrio ingrave está suspenso del cielo con colgantes hilados de estrellas.

(Acaso no es más que un colocado sueño permanente, un episodio sostenido de la nostalgia mayor, el resultado palpitante que dejó la música oscura y plata de una guitarra total: barrio de paredes, miradores, barandas, torres de prima sobre fundamentos de bordón, por cuyas calles corre la melodía de suspiro entre farolas de ojo estático, luz quieta de ojo verde, de ojo negro, ojo azul, oro, malva; con plazas pozos de maciza vibración, donde la melodía profunda se ha remansado en una redonda falseta eterna.)

Late el hondo reino, sube y baja, entresueña, va a cantar, se calla...

El olvido del cielo bajo y el alto es, un instante, inmenso, distanciado por un yerto abismo sin vallados, en el que no hay existencia posible; pero ahora el cielo bajo sube más y el cielo alto baja y se unicelan en maravilloso fundimiento blanco. Y los que miran y ven, bultos contra el Balcón de los suicidios, se van quedando prendidos entre los dos barrios, entre los dos cielos, habitantes ya irretirables de la dejada y perene telaraña del decisivo ensimismamiento.

El mar

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

LIX. «Golfo» (100-101)

New York,
29 de febrero.

La nube —blanco cúmulo— recoge
el sol que no se ve, blanca.

Abajo, en sombra, acariciando
el pie desnudo de las rocas,
el mar, remanso añil.

Y yo.

Es el fin visto,

y es el nada de antes.
Estoy en todo, y nada es todavía
sino el puerto del sueño.

La nube —blanco cúmulo— recoge
el sol que no se ve, rosa.

A donde quiera
que llegue, desde aquí, será a aquí mismo.

Estoy ya en el centro
en donde lo que viene y lo que va
unen desilusiones
de llegada y partida.

La nube —blanco cúmulo— recoge
el sol que no se ve, roja...

CLXXIX. «Iris de la tarde» (180)

16 de junio.

A José M.^a López Picó.

Finalmente, cada cima de ola, al congregarse su espuma, exalta, como una plumilla de colores, un breve arco iris. El mar entero está lleno de arco iris, que le sueñan una música ideal a su dilatado rumor de hierro, como una junta de liras espirituales que, en levantamiento igual de aspiraciones, exaltarán, en las olas aspirantes, las musas marinas. Son estas gráciles luces coloridas lo mismo que un pensamiento de cada ola, concertados por la unanimidad de su armonía.

Algo que no es agua sale del mar con tales iris, algo que nos conduce, de rosa en pájaro, a esa estrella naciente de la tarde. Nuestros ojos quieren adivinar qué misterio es éste, que así persuade al alma, pero no lo consiguen, y se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza. Surge por vez primera en mí, y en su puesto, el mito de la sirena,

como una realidad perfecta. No sabe el cuerpo qué es ello; sólo sabe que el atractivo de la ola engalanada es cosa infantil que va para mujer y que se concierta maravillosamente con la delgadez, la ternura y la finura de la hora delicada.

Por dentro, al reflejarse estos iris multiformes en el alma, triste por nada y por siempre, el corazón recoge su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imagen de lo externo, en la que la ola tiene una correspondencia entrañable, y la espuma y el iris una adoración imitativa de caricias y suspiros.

IX. «Elegía alegre» (230-231) (También XXXV de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 625)

6 de febrero.

Mirar, a veces, es pensar. En su infinito movimiento alegre, el mar me piensa y me da, hecha, una hermosura maravillosa como mi pensamiento en su mejor hora. Se dijera, el mar, un pensamiento mío sobre el mar.

Nada mejor que este mirar lo cercano y lo lejano y lo lejano a norte, a este, a sur, a oeste, sentirse el alma colgada de los cuatro innumerables espectáculos. Un punto surgen en mi mente, con su mala costumbre, las ideas, pero es borrada cada una por una y nueva ola en la mar, en mis ojos, que las sepultan, para siempre en luces, en colores, en sonidos. ¡Siempre vence el inmenso olvido del mirar!

¡Mirar, mirar, sólo mirar, y ver mi pensamiento como un muerto que, cayendo en el mar, se pierde al punto de caer, cuyo recuerdo es sólo una limpia y llena alegría superficial, más bella, mil veces, para mí mismo que mi fantasía, a pesar de tanto verso en contra! Elegía: El pensamiento de los ojos.

(1916)

El campo

Sonetos espirituales (escritura 1913-1915, publicación 1917) (Jiménez, 2005a)

XLVIII. «Hombre solo» (1562)

¡Alegre y milagroso vencimiento
que das la libertad!... Me fui, cantando,
al campo verde. Estaba el cielo blando,
saltona el agua y jugador el viento.

Niño puro otra vez, el pensamiento
se me iba en lo más íntimo ocultando,
del ignorado corazón. Y andando,
andando, se me abría el sentimiento...

¡Con qué encanto seguí las mariposas,
cómo cogí la malva del vallado,
y paré el agua con mi mano abierta!

Perdido en la alborada de las cosas,
el universo fui, resucitado
del corazón de la varona muerta.

Platero y yo (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917) (Jiménez, 2005c)

XXIII. «La verja cerrada» (482)

Siempre que íbamos a la bodega del Diezmo, yo daba la vuelta por la pared de la calle de San Antonio y me venía a la verja cerrada que da al campo. Ponía mi cara contra los hierros y miraba a derecha e izquierda, sacando los ojos ansiosamente, cuanto mi vista podía alcanzar. De su mismo umbral gastado y perdido entre ortigas y malvas, una vereda sale y se borra, bajando, en las Angustias. Y, vallado suyo abajo, va un camino ancho y hondo por el que nunca pasé...

¡Qué mágico embeleso ver, tras el cuadro de hierros de la verja, el paisaje y el cielo mismos que fuera de ella se veían! Era como si una techumbre y una pared de ilusión

quitaran de lo demás el espectáculo, para dejarlo solo a través de la verja cerrada... Y se veía la carretera, con su puente y sus álamos de humo, y el horno de ladrillos, y las lomas de Palos, y los vapores de Huelva, y, al anochecer, las luces del muelle de Riotinto, y el eucalipto grande y solo de los Arroyos sobre el morado ocaso último...

Los bodegueros me decían, riendo, que la verja no tenía llave... En mis sueños, con las equivocaciones del pensamiento sin cauce, la verja daba a los más prodigiosos jardines, a los campos más maravillosos... Y así como una vez intenté, fiado en mi pesadilla, bajar volando la escalera de mármol, fui, mil veces, con la mañana, a la verja, seguro de hallar tras ella lo que mi fantasía mezclaba, no sé si queriendo o sin querer, a la realidad...

El bosque

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

XCV. (1221)

*Yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba
desierto... para mí!
BÉCQUER.*

El enorme crepúsculo de cobre y de carmín
inflama la ciudad... ¿Qué hago yo aquí... perdido?
... Soy, entre tantos hombres, como un niño en los bosques...
me dan horror los árboles... y me estremezco... y chilló...

Y mi chillar se pierde como en un parpadeo
de estrellitas de diamante, que temblaran de frío...
informes masas negras ocultan torvamente
el reguero de pan que dejé en el camino...

No sé hacia dónde ir... Tengo pena... Estoy solo...
Quisiera que se fueran... que no dieran más gritos...
que se fueran del todo... que no volvieran nunca...

que... mi madre la muerte... me encontrara... dormido.

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXV. «Corazones» (593)

Este bosque por dentro,
¿no es mi alma? Este pálido rocío,
¿no es mi llanto por dentro?

Los árboles y las flores

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

LXXIV. (258-259)

Yo quise que en la avenida
sembraran lilas y acacias,
para que a la primavera
me diesen sombra y fragancia.

Soñaba con un camino
misterioso, donde el alma
pudiera llevar al cuerpo
mientras la vida durara.

Abrieron hoyos; sembraron
las lilas y las acacias,
pero yo me fui muy lejos
sin sol y sin esperanzas.

En las dulces primaveras
la avenida solitaria
se habrá llenado de sombra,
de flores y de fragancia;

y el sol alegre y divino
habrá entrado por las ramas
con su música inefable
y sus lágrimas doradas.

Mas yo no veré ya nunca
aquel jardín, donde el alma
mató al cuerpo para siempre
con ensueños y con lágrimas.

Sonetos espirituales (escritura 1913-1915, publicación 1917) (Jiménez, 2005a)

XII. «Nostalgia» (1534-1535)

Rosa fresca de gracia y de ternura,
en cuyo cáliz mi doliente vida
creyó que iba a encontrar la apetecida
paz, guirnalda de luz de su locura;

¡oh día de verdad, aurora pura
y eterna, sin cansancio y sin salida!
¿a dónde has vuelto, dime, la encendida
y plena majestad de su hermosura?

Igual que el día estoy, cuando, ardiente
y libre, el sol se va, en decoraciones
reales, copia triste de su imperio.

Cuando la sombra, como negra frente,
piensa, larga, en las vastas creaciones
de la aurora que se abre en el misterio.

XXXIX. «Árboles altos» (1557)

¡Abiertas copas de oro deslumbrado
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado;

en vuestro agudo éstasis dorado
derramáis vuestra alma en claras flores,
y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado!

¡Cómo mi corazón os tiene, ramas
últimas, que sois ecos, y sois gritos
de un hastío inmortal de incertidumbres!

¡Él, cual vosotras, se deshace en llamas,
y abre a los horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres!

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

LI. (1188-1189)

Más lejos que la gloria, que la fe, que el amor,
que la belleza... siempre otra cosa más lejos...
guirnalda que abre todas sus flores hacia allá,
volviendo su áureo cáliz al pecho del deseo...

Algo que siempre empieza en donde fina todo,
que, sin saberse cómo, es para nuestro sueño
cual un sueño sin forma... y con todas las formas...
rojo si todo es blanco, débil si todo es férreo...

Música que no acaba jamás de tener sonos,

boca que no ha de hablar, ojos claros y ciegos,
corazón que es lo mismo que un abril que no viene,
¡que, entre rosas en germen, tiene esbozos de besos!

Y las manos no llegan... y las frentes no ven,
abiertas a la luz viva de estos incendios...
y la voz es lo mismo, para el desvío oscuro,
que la voz de un mendigo ahíto... ¡ay! y hambriento...

LXII. (1197)

Patética.

Moría la sonata y las rosas olían...
La tarde era de lluvia... La primavera se iba
desnuda, con la carne violeta estremecida...

Declinaba la hora; moría la sonata,
y las rosas olían, empapadas de agua...
por la ventana abierta, mojado, el aire entraba...

Yo fui palideciendo con las últimas notas...
Un deseo infame de perderme en las rosas,
de morir, embriagaba mi alma melancólica...

¡Y cuando se extinguieron los llantos del piano,
caí, como una hoja marchita, entre sus brazos,
casi sin vida, herido, de niebla, sollozando!

—... ¡Qué tienes! —su voz bella, apagada, me dijo.
—... ¡Tengo... qué sé yo... nada... el corazón partido...
y he visto lo infinito... y he visto lo infinito!

Laberinto (escritura 1909-1911, publicación 1913) (Jiménez, 2005a)

LIV. (1315)

El pinar se diría el sexo de la noche,
unos labios sensuales en la brisa suspiran,
la luna es como un hombro de mármol, las estrellas
ojos azules, líricos de ilusión y sonrisas...

Todo está abierto. Nada falta. Un esplendor
de gloria transparente, tibia y dulce, ilumina
las espaldas de piedra, los brazos inmortales,
los muslos opulentos, la testa de ceniza...

Cada secreto tiene su sorpresa y su encanto,
cual en la carne de una mujer desconocida,
y los besos se prenden en las flores de sombra
innumerables como el placer que las codicia.

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XXXIII. «Rosas» (745-746)

¡Dejad correr la gracia
del agradecimiento a lo invisible,
larga, toda, sin miedo
de que se lleve el día de trabajo!

Ella, como una rosa
magnífica y completa,
no ocupará más cielo, cada día,
que el justo, que es el suyo.

—Del tamaño
del corazón agradecido y puro,
será =tan grande como el universo=
y tan pequeña como

la necesidad.—

¡Si, dejad, dejad al alma
internarse hasta el fondo celestial
de su deleite estático!

—Cual la rosa, también, llegará a un punto
melodioso, armonioso, insuperable,
en que su aroma se termine
en un fin suficiente de infinito.—

LIX. «Posprimavera» (760-761)

¿Qué ser de la creación sabe el misterio;
el pájaro, la flor, el viento, el agua?
¡Todos están queriendo decirme lo infame
—solo verdad en la alegría
del alma con su carne, tan gozosas
del esperar, sin cansancio y sonriendo,
esta promesa múltiple de amor
inmenso e impotente,
alba eterna = y mejor
en su imposible afán= de un ¡pobre! día,
...que no se abrirá nunca!—

Romances de Coral Gables (escritura 1939-1942, publicación algunos poemas 1939,
1941, 1944 y 1946 y completa 1948) (Jiménez, 2005b)

XIV. «Árboles hombres» (1078-1079)

Ayer tarde,
volvía yo con las nubes
que entraban bajos rosales
(grande ternura redonda)

entre los troncos constantes.

La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
y oí hablar a los árboles.

El pájaro solo huía
de tan secreto paraje,
solo yo podía estar
entre las rosas finales.

Yo no quería volver
en mí, por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.

Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

Me retardé hasta la estrella.
En vuelo de luz suave,
fui saliéndome a la orilla,
con la luna ya en el aire.

Cuando yo ya me salía,
vi a los árboles mirarme.
Se daban cuenta de todo
y me apenaba dejarles.

Y yo los oía hablar,
entre el nublado de nácares,

con blando rumor, de mí.
Y ¿cómo desengañarles?

¿Cómo decirles que no,
que yo era sólo el pasante,
que no me hablaran a mí?
No quería traicionarles.

Y ya muy tarde, ayer tarde,
oí hablarme a los árboles.

Soledades madrileñas (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?,
publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

XIX. «La mano en el árbol» (1185-1186)

Para pensar, un punto, en sombra, con asidero y paz, en pie y en medio de la ruidosa plaza madrileña, he puesto mi mano abierta en el tronco del árbol grande. (Es un eucalipto abandonado, lleno de arriba abajo de desgarrones de seca corteza rosada, que enseña por todas partes su duro y lustroso muslo solo, torneado, liso, por donde bajan y suben hormigas gordas, cochinillas, coquitos rojos con redondas pintas negras. En su alargada copa, insubible que el sol de mayo hace armería rica de puñales de oro y alfanjes verdes, traída y llevada con suave dominio por la brisa loca, canta muy alto, casi en el cenit, un pájaro casi irreal.)

He puesto mi mano abierta contra el tronco, y en el acto me he sentido navegante de un piélago interno. Al este, al norte, alzándome inmensamente en la proa, descendiendo del todo a un fondo de mundo que no va a tener término, aprieta mi frente el embate de lo inexplorado resistible. En torno, el total cielo nubarroso que abarco desde mí mismo, azul y blanco, se recama, aquí y allá, en el mediodía de lo ya único, como de hervores tesoreros de olas inmortales.

El mareo del infinito empieza a trastornarme. Despego la palma de mi mano del tronco, cuyo verde, plata y rosa siento en ella sin verlos, y como si desprendiera mi corazón de un poderoso contacto eléctrico que me deslumbrara, me quedo a oscuras, más a oscuras que nunca me quedé. Vuelvo a ponerla, dueño ya de este resorte mágico, que en un eterno

segundo me saca y me entra, me hace mendigo o rey de la belleza total. Sonrío, me despido de mí, sonrío. Y olvidado de todo, tirando lejos de mi día diario, afirmo más la palma contra el tronco; hundo los ojos por las bajas nubes cumulantes, voy feliz en el navío español del globo terráqueo, náufrago voluntario, entre el peatón o el carreado semejante, ajeno, vivo, o muerto, de lo absoluto.

La naturaleza artificial

El jardín

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

XLIII. (219)

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

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

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

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

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

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

Baladas para después (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera* 1910) (Jiménez, 2005c)

CXIII. «Balada del jardín eterno» (226)

Al crepúsculo, por mi jardín eterno, que es como la realización de todos los sueños de la vida, jardín sin más allá, sin nostalgias, sin brisa de ninguna parte, jardín total, yo elegantemente vestido de negro, dulces los ojos azules, me paseo entre las estrellas y sueños...

No hay que pensar en hacer libros: no hay pluma, ni tinta, ni papel, ni imprenta; lo que en él se canta no se olvida, queda para siempre en éstasis, como las rosas perennes, como las estrellas inmortales que nadie rompe ni deshoja...

El agua lo tiene todo sin reflejar nada. No hay nadie, ni nadie falta: nadie se ha ido, nadie ha vencido. No hay más allá y el recuerdo no es difuso: es un recuerdo claro, como las rosas, las estrellas y las fuentes...

Y, sobre todo, no hay cansancio. No hay cansancio, ni hay donde sentarse: es la corrección, la diafanidad, la pureza, el buen tono de lo eterno, en un jardín inmarcesible.

Y yo elegantemente vestido de negro me paseo entre las estrellas...

Colina del alto chopo (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

LXXI. «El otro jardín» (1167)

Las nubecillas blancas, ceniza fina y suave de las nubes que hace un instante fueron rosas y doradas, se van poco a poco desvaneciendo entre los olmos, sobre la fragancia pesada y errante del jardín.

La tarde está toda surcada de alas visibles e invisibles. El ocaso se dilata y se aguza infinitamente. Y un querer el corazón se va por él, en una interminable despedida, como en buques o en trenes que se alejan de un rincón tibio y familiar, a la frialdad enorme de lo no sabido.

Quedan en este atrás de la ilusión, voces de niños que cantan para hoy todavía en la playa oscura, campanas que cantan para el mañana que empiezan a ver en el oscuro recorte de la torre del crepúsculo.

Después se encienden las luces. Las nubes blancas son negras sobre el azul verde del cielo, borrado con ellas lo exterior. Y dilatado lo interior, vamos en él donde queremos desde la quietud de nuestro cuerpo en sombra.

El parque

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XVIII. (37-38)

Me he asomado por la verja
del viejo parque desierto:
todo parece sumido
en un nostálgico sueño.

Sobre la oscura arboleda,
en el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
un diamantino lucero.

Y del fondo de la umbría
llega acompasado el eco
de algún lago que se queja
al darle una gota un beso.

Mis ojos pierdo, soñando,
en la bruma del sendero;
una flor que se moría
ya se ha quedado sin pétalos.

De una rama amarillenta,
al temblar el aire fresco,
una pálida hoja mustia
dando vueltas cae al suelo.

Ramas y hojas se han movido,
un algo turbia el misterio;
de lo espeso de la umbría,
como una nube de incienso,

surge una virgen fantástica
cuyo suavísimo cuerpo
se adivina vagamente
tras blanco y flotante velo;

sus ojos clava en los míos
y entre las sombras huyendo,
se pierde callada y triste
en el fondo del sendero.

Desde el profundo bosqueje
llega monótono el eco
de algún lago que suspira
al darle una gota un beso.

Y allá sobre las magnolias,
en el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
una lágrima-lucero.

El jardín vuelve a sumirse
en melancólico sueño,
y un ruiseñor dulcemente
gime en el hondo silencio.

Jardines lejanos (escritura 1903-1904, publicación 1904) (Jiménez, 2005a)

XXXVI. (380-381)

¡Este claro de la luna
es tan pálido y tan bello!
El jardín no es un jardín
del mundo; yo soy un sueño...

¡Ay! los parques de la luna
no son ya para estos tiempos;
se dijera que son parques
que han caído de los cielos.

Que la luna ha deshojado
su nieve y sus jazmineros,
que ha llorado la tristeza
de sus blancos pensamientos...

Este es un valle doliente
de la luna; es un secreto
de montañas, es un parque
de reales encantamientos.

Hay un palacio y un río,
y un lago y un puente viejo,
y fuentes con musgo y hierba
alta, y silencio... Un silencio

de pesadilla, una pena
de corazón... ¡Claro bello
de la luna, claro triste
de la luna, claro enfermo

de la luna! Se han parado
también los altos luceros...

¿Es un jardín? ¿O es la luna
que está contándome un cuento?

Los árboles no se mueven;
todo está en éxtasis; quietos
están los dulces cristales
de las fuentes; los senderos

parece que no se van;
las flores miran al cielo,
y los árboles contemplan
sus sombras fijas: no hay viento

que traiga aromas de rosas;
huele a luna; si los ecos
viven, jamás han llorado
en este jardín; si hay besos

ocultos en la penumbra,
si hay palabras de misterio,
los besos y las palabras
entre las flores se han muerto...

... Y pienso en ella... ella es blanca
por la misma vida; creo
que si ella fuera a la luna,
en la luna fuera un sueño.

Ella es este jardín, fuera
más de nardo, más de incienso
que las fuentes y los nardos,
ella fuera mía... pero...

yo estoy solo, y el jardín

melancólico y enfermo
es, a la luna, un jardín
de pesadilla o de cuento...

LI. (399-400)

... Tiemblan las tristes estrellas...
¡Qué misterio tiene el claro
de la luna en este parque
mudo, frío y solitario!

Bajo el cielo melancólico
los senderos están blancos;
la luna llueve su lumbre
sobre la paz de los campos.

Mi jardín tiene nostalgia;
junto a la fuente hay un árbol
seco, que sueña con soles
calientes y perfumados;

allá, al fondo, entre el ramaje
del bello bosque de plátanos,
se ven temblores de estrellas
en el azul triste y claro;

y en un rincón de penumbra
y sueño, un hombre enlutado
mira una verde luciérnaga
que en la hiedra está soñando.

Yo he cerrado mi balcón...,
tengo miedo y frío... Acaso,
a la media noche, venga

a verme el hombre enlutado.

Melancolía (escritura 1909-1911, publicación 1912) (Jiménez, 2005a)

XLVIII. (1186-1187)

*Sans avirons,
nous errons
au vague, sur le lac enchanté du Silence.
A. SAMAIN.*

Frente al jardín morado de la tarde de otoño,
la estancia es como un nido de paz y sentimiento;
entra por los cristales una esencia infinita
y dentro de las frentes se iluminan los sueños.

Los ojos dulces tienen estampas de crepúsculo,
vagas sombras se alejan allá por los espejos,
en el ocaso fijo se agudiza la luz
como el adiós sin fin de un despedirse eterno...

... Antiguos parques se abren momentáneamente
en una confusión de llantos y de besos,
hay fuentes que sollozan malvas de rosas mustias
y desesperaciones de olvidos sin consuelo.

¡Hervor fragante y frío de matices marchitos!
—acarician el alma manos de raso lento—,
yerran miradas locas y risas extinguidas
y explosiones sin nombre de dolores secretos.

¡Esos silencios hondos llenos de tantas voces!

El corazón herido navega en el misterio,
dejando en la penumbra una estela de sangre,
mientras que los colores se van desvaneciendo...

Platero y yo (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917) (Jiménez, 2005c)

LII. «El pozo» (503)

¡El pozo!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría.

Mira; la higuera adorna y desbarata el brocal. Dentro, al alcance de la mano, ha abierto, entre los ladrillos con verdín, una flor azul de olor penetrante. Una golondrina tiene, más abajo, el nido. Luego, tras un pórtico de sombra yerta, hay un palacio de esmeralda, y un lago, que, al arrojarle una piedra a su quietud, se enfada, y gruñe. Y el cielo, al fin.

(La noche entra, y la luna se inflama allá en el fondo, adornada de volubles estrellas. ¡Silencio! Por los caminos, se ha ido la vida a lo lejos. Por el pozo se escapa el alma a lo hondo. Se ve por él como el otro lado del crepúsculo. Y parece que va a salir de su boca el gigante de la noche, dueño de todos los secretos del mundo. ¡Oh laberinto quieto y mágico, parque umbrío y fragante, magnético salón encantado!)

—Platero, si algún día me echo a este pozo, no será por matarme, créelo, sino por coger más pronto las estrellas.

Platero rebuzna, sediento y anhelante. Del pozo sale, asustada, revuelta y silenciosa, una golondrina.

Las construcciones antiguas

El cementerio

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

LXI. «Visión» (89)

Va cayendo la tarde con triste misterio;
inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de amores perdidos,
en la bruma diviso fatal cementerio.

Un sol lúgubre vierte morados fulgores,
esfumando entre nieblas la verde espesura;
dulce ritmo armonioso de vaga amargura
me despierta... A mi lado se duermen las flores.

Taciturno prosigo mi senda de abrojos
y mis ojos contemplan la azul lejanía;
allá lejos, muy lejos, está mi alegría,
en los míos clavando sus lívidos ojos.

Como ensueño de bruma, al través de una rama,
una sombra adorada ligera se mueve;
una pálida sombra de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama.

Y se aleja llorando con triste misterio...
Inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de amores perdidos,
tras la sombra camino al fatal cementerio.

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

Apéndice II. II. «Como un detenido incendio» (265)

Otoño ¡ya estás aquí! Otoño ¡qué bien te siento!

¡Cómo tu sol amarillo me ilusiona los recuerdos!

Parece que entre las hojas de tus árboles serenos,
un sinfín de cielos grandes y de horizontes inmensos,
en una ronda infinita, me acarician de sus lejos...

Cosas conocidas que yo creí que habían muerto,
historias, leyendas, vidas que pasasteis un momento
por mi vida, se dijera que volvéis muertas...

No quiero
hablar. Dejadme soñar, dejadme volver al sueño
a ver si se hace verdad otra vez con el ensueño.

Un cuento que sea único, un sueño que sea eterno
con todo el encanto solo de los misterios.

Eternidad de las cosas bellas, ¿de qué oculto centro
volvéis, cosas que un morir cualquiera se llevó? Ungüento
de piedad en hermosura derramáis en mis silencios,
y me convertís en mieles mis amargos pensamientos.

La tarde cae. Una ronda de maravilla en suspenso,
una ilusión indecible, un divino desconcierto
por el pasaje sufrido que desde mi sombra siento,
va a ser una clara música de secreto rendimiento.

Todos los árboles fuljen, estallan mil besos frescos
en jardines del amor de un alegre cementerio.

Otoño ¿será el morir, como tú, un otoño eterno,
permanencia de oro fijo como un detenido incendio?

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

XCIV. «Cementerio en Broadway» (122)

New York,

10 de abril.

A Hannah Crooke.

Está tapiado este breve camposanto abierto de la ciudad comercial, por las cuatro rápidas y constantes concurrencias del elevado, el tranvía, el taxi y el subterráneo, que jamás le faltan a su silencio obstinado y pequeño. Un sin fin [sic] de rayos de fugaces cristales correspondidos, que anuncian con letras de oro y negro todos los *and Co.* de New York, hieren, en la movible alquimia del sol último, recogido interminable y variadamente en sus coincidencias, las espaldas y los hombros de las tumbas viejas, cuya piedra renegrida y polvorienta se tiñe, aquí y allá, de color de corazón.

¡Pobre pozo de muertos, con tu iglesita de juguete, cuyas campanas suenan al lado de las oficinas que sitian tu paz, entre los timbres, las bocinas, los silbatos y los martillos de remache!... Mas lo puro, por pequeño que sea y por guerreado que esté, es infinito; y sólo la escasa yerba agriverde que los muertos de otro tiempo brotan, y una única florecita roja que el sol, cayéndose, exalta sobre una losa, colman de poesía esta hora terrible de las cinco, y hacen del cementerio un único hermano gemelo del ocaso inmenso, trasparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada.

Las ruinas

Elegías (escritura 1905-1908, publicación primera parte 1908, segunda 1909 y tercera 1910) (Jiménez, 2005a)

LXVII. (543)

¡Esta espectral fijeza del sol en los verdores,
este soñar del agua llena de hojas caídas,
el vuelo de estas mariposas de colores
fúnebres, por las solitarias avenidas!

¡El nacer de una hierba enferma, por las piedras
de las ruinas, de las fuentes, de las fosas,
las paredes a norte, verdes de oscuras hiedras,
y la nostalgia perfumada de las rosas!

Un suspirar por algo encantado y distante,
por algo más que no se encuentra y que se ignora,
presentimientos tristes en cielos de diamante,
una mujer que olvida y un poeta que llora...

Madrid posible e imposible (dentro de los Libros de Madrid, ¿escritura 1915-1936?,
publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

XL. «Apunte de invierno en el Retiro» (1211-1212)

El sol frío del día despejado, azul solo en el alma, enciende de gris la tierra parda, en la que los troncos negros y las sombras de los troncos, tejen una red, dura y blanda, de realidad y fantasía.

Al fondo, entre troncos y sombras, la arruinada fuente de granito, que el lugar desapacible aleja, cuyos bloques desbaratados toman eternamente la postura de lo provisional de un día ya antiguo.

Y su chorro sonoro y grueso, nada incitador de lo desnudo, nos dice un momento al pasar, sin rodeos, la triste palabra desnuda que nadie se acerca a oír de su permanente verdad solitaria.

Viajes y sueños (escritura 1899-1949) (Jiménez, 2005d)

XCI. «Sueño de tipo neutro» (659)

Mi obligación de toda la noche, una obligación voluptuosa, jenesica, gratísima fue pasar de aquello a aquello. Artefacto de cristal que a veces, agrandado yo inmensamente, era una pequeña fábrica de probetas, retortas, termómetros, tubos comunicantes, densímetros, vivo todo; o, yo disminudísimo, una hermosa ciudad de diamante, todo vivo: torres, cúpulas, columnas, palacios. (Y en una y otra constitución, un agua rica, femenina,

prestijiosa, desnuda, entraba y salía, subía, bajaba, se nivelaba, goteaba por toda la transparente maravilla.)

De pronto, ya no pude más crecer, bajar, crecer de ciudad mayúscula a laboratorio minúsculo, de fabriquilla a paraíso infinito. Pero no me importaba. Porque el aquello, que quedaba sin mí (y el otro, derretido, licuado, acrisolado, era ya el yo natural), se había quedado caído por el rastrojo del sueño, en un conjunto de fundas ruinas secas, frágiles, quebradizas como la cigarra clave que encontré un día en la arena caliente, comida por dentro de hormigas, sólo túnica de un talco, exactamente inútil, perfectísima muerta, restantemente vacía.

(1925)

El castillo

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XXIV. «El castillo» (44-46)

Fue apagando el magnífico crepúsculo
la fina transparencia de oro viejo
que inundó el horizonte de poniente
en la mágica hora del sol muerto.
Los ángeles serenos de la tarde
entre gasas los valles envolvieron
y empezaron a abrir esas estrellas
que alumbran la agonía de los cielos.
Una luna de gasa, por naciente,
subía entre la niebla de los sueños;
moríase la tarde, resignada,
y la noche nacía sonriendo.

Suaves palpitaciones de penumbra
levemente agitaban los serenos
espacios melancólicos. Las almas
que sueñan con la luz de los luceros,

perdíanse en la sombra de la tierra
con los ojos clavados en el cielo.
Yo estaba entre la sombra; en la lejana
silueta de ocaso los misterios
de la vida se unían con las nubes,
que cual largos puñales gigantescos
hundíanse en el alma taciturna
del misterioso y triste firmamento.

Un antiguo castillo aun elevaba
sus ruinas sin luz entre el inmenso
sopor de lo distante; adivinábanse
fosos sombríos, cárceles de hierro,
hondos salones húmedos, cadenas,
escaleras ocultas, el secreto
lejano de lo envuelto entre las sombras
de la distancia, del terror y el tiempo.
Era el sueño nostálgico: los ojos,
sobre el mundo callado, solo vieron
despojo de murallas y de torres
que iba la noche en sí desvaneciendo.

(Hay almas que no ven, como hay pupilas
para las que los soles son engendros.
Yo amo a los soñadores cuyas almas
tienen sus ojos a la nada abiertos,
esperando que pasen las quimeras
para brindarles vida y sentimiento.)

Cuando cayó la noche, sobre el fondo
transparente y dulcísimo del cielo,
como un sueño fantástico de niebla,
el alma del castillo fue surgiendo.
Era el alma viviente entre la sombra,

como vive la sombra de los cuerpos
sobre el fondo de amor que acá en la tierra
en sus días magníficos tuvieron.

Todo iba lentamente iluminándose
con la luz de los cien soles espléndidos
que reflejaron en sus ojos vivos
aquellos vivos para siempre muertos.

Las auroras uniéronse a las tardes,
noches y melodías se fundieron
y una hora apareció sobre otra hora,
cada una cobijada por su cielo:
hubo miradas de infinita angustia
cuando se despedía el caballero;
hubo traiciones en la sombra, orgías
y rechinar de puentes; hubo incendios
que llenaban la noche de rugidos;
hubo acechanzas, odios y misterios,
instantes deseados, desafíos,
noches serenas, lágrimas y celos;
brillaron trajes blancos en las nupcias,
cruzaron los salones trajes negros;
hubo mañanas áureas, hubo tardes
de frío, de tristeza y de silencio;
en las torres más altas, los ahorcados,
sobre la dulce paz del valle inmenso,
en sus ojos de vidrio reflejaban
la mancha del crepúsculo sangriento,
sus aldeas lejanas, sus amores,
la vaguedad sin luz de los recuerdos,
mientras la luna de las tardes quietas
por el dormido oriente iba naciendo.

Una luna de plata iluminaba
la niebla mortecina de los sueños;

palpitaba la vida entre la sombra,
todo era paz, dulzuras y silencio;
las estrellas tranquilas alumbraban
la noche dolorosa de los cielos.

Sauveterre-de-Béarn.

Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

XV. (904-905)

... Era aquella playa sola,
era aquel viejo castillo
y aquel cementerio alegre
y aquel entierro de niño,

era aquel castillo viejo
con el foso florecido,
el patio lleno de hierba
y de lirios amarillos.

Y era el mar azul, brillando
al ocaso cristalino...
y aquella fragata que iba,
blanca de velas abiertas,
hacia lo desconocido.

Era aquella ermita blanca
a la sombra de aquel pino,
las campanillas azules,
el aire claro del río,

aquel pozo seco, aquella
colina yerma del Cristo,

aquella puerta con jaramago en sus rojos ladrillos...

Era aquel castillo viejo
con el foso florecido,
el patio lleno de hierba
y de lirios amarillos...

Y esta montaña que veo
azul frente a mí, da un brillo
de senderos sin mis pasos,
de campos que yo no he visto;

pero mis ojos los sueñan
también, porque el oro lírico
lo pone todo en el fondo
de mi corazón de niño.

Poemas mágicos y dolientes (escritura 1909, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

LIX. (1070-1071)

Nafragio.

La lluvia lo hace todo gris... El viejo castillo
surge, en la mole enorme del peñón, vagamente...;
la indefensa corbeta hunde el casco amarillo
en el plomo del mar que levanta el poniente...

Un gran aullido largo, inacabable, fiero,
plañe el viento marino, de no se sabe dónde...;
como un vientre de bronce, bajo el roto aguacero,
el monstruo turbio, elástico, del agua le responde.

Los pájaros marinos vuelan mal... El empuje
convierte la impotencia en llanto reprimido...
El fragor es inmenso... La boca que lo ruge
apaga el llanto, el grito, la amenaza, el gemido...

El palacio

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XIV. «El palacio viejo» (33-34)

A Modesto Pineda.

A través de los bosques solitarios, el aire
de esta noche magnífica, desbordante de estrellas,
trae perfumes de rosas y frescura de fuentes;
en el dulce silencio, melancólico suena
algún río lejano. En la nada hay espectros...
El palacio
está muerto entre flores.

Por la gótica puerta
ha enredado sus hojas una yedra gigante;
todo duerme. En las largas galerías desiertas
la blancura argentina de la luna, derrama
el suave misterio de su luz macilenta;
los salones son nidos de serpientes; los patios
están llenos de yerba.

El jardín ha enlazado la arboleda frondosa
de sus calles sombrías. En el lago, las piedras
de algún puente han caído carcomidas; el musgo
ha cubierto las fuentes. Una onda serena
de quietud, baña a todo.
No es terror, no es tristeza

esa sombra que vaga;
es la amarga hermosura de lo viejo, la esencia
que en el mundo dejaron otras flores, la música
de otras liras, la ronda de las áureas bellezas
que se van; es la vida que respira la muerte,
es la luz de la niebla...

La dulcísima luna ha embriagado el jardín
con sus besos de sueño y de amor. Por las sendas
hay suspiros, sonrisas y canciones... ¡distantes
harmonías; hay almas!

La triunfal primavera,
esta noche tranquila llena el viejo palacio
de ternuras; y todo, fronda, fuentes y sendas,
lago y flores, esplende inundado en la lumbre
de la luna serena.

Seres

Seres religiosos

Los ángeles

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XXXIV. «Alborada ideal» (60)

Una vez que la noche sorprendióme en la selva,
me dormí entre los árboles, al amor de los cielos;
soñé risas de niños en jardines de nardos,
soñé en ojos de azules y en dorados cabellos
y en los giros fantásticos de esas pálidas nieblas
en que siempre se envuelven mis nostálgicos sueños.

Desperté entre caricias; aún la noche temblaba
con sus quejas distantes y sus tristes luceros,
y quedaron, mi alma y mi cuerpo, sumidos
en las vagas dulzuras de un placer soñoliento...

Lentamente unas voces virginales alzaron
suavidad de cadencias entre ritmos serenos;
claras voces de timbre de cristal, apagado
con dulzura de labios y con éxtasis lentos;
era un canto uniforme, cuya plácida nota
iba mágicamente con amor ascendiendo
hasta un punto inefable, en que al fin se fundía
en la nada brumosa de los vagos misterios.

Se acercaban las voces. La sombría arboleda
se esfumó entre las gasas de una nube de incienso,
y unos ángeles, bellos como vírgenes blancas,
en la nube perdían sus albísimos peplos;
en la inmensa sonrisa de sus labios flotaba
la amargura infinita de los tristes recuerdos,
y en sus cándidos ojos insondables, había
transparencia celeste de dulzores eternos.

Ante mí desfilaron; su canción cristalina
se alejaba en el aire... Ya los campos desiertos

se teñían de tenues claridades de rosa;
entre el vago verdor de los montes, muy lejos,
divisábanse apenas las dormidas aldeas;
una mano invisible imponía silencio;
derramó la mañana el frescor de sus brisas...,
ya los ángeles iban por la escala del cielo.
Era la hora suavísima en que suben los ángeles
a apagar las estrellas con el roce de un beso.

La Virgen

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

LXX. «Solo» (98-101)

A Salvador Clemente.

Malo, muy malo yo estaba
cuando se fue aquel invierno;
no sé de qué, pero el caso
es que mis dichas murieron,
y me llevaron al campo
a respirar aires buenos.

La primavera reía,
reía en el cielo espléndido,
reía en los verdes prados
de mágicas flores llenos;
con sus besos ardorosos
inflamaba el sol de fuego
los alegres corazones
en amores y deseos;
y yo sentía nostalgia
de un algo ignoto y sereno,

y mi corazón lloraba
en la tumba de mi pecho
helado, helado y vacío,
sin ansias y sin recuerdos.
Yo estaba malo, muy malo
cuando murió aquel invierno.

*

En lo alto de la montaña,
sobre alfombra esmeraldina,
como un ósculo de nieve,
estaba la blanca ermita
que el sol de sangre besaba
cuando en ocaso moría;
y dentro de ella la Virgen,
la Virgen pobre y bonita,
con los labios entreabiertos
en una triste sonrisa;
la patrona de la aldea,
que se parece a mi niña,
con su carita morena,
con sus rosadas mejillas,
con sus ojos melancólicos
y su pura frente altiva.
En mis horas de tristeza,
me encaminaba a la ermita
y le rezaba a la Virgen,
¡y la Virgen sonreía!

Después, una tarde hermosa,
al bajar el sol del cielo,
se llevaron a la Virgen,
¡era la fiesta del pueblo!

Hombres, mujeres y niños
hasta la ermita subieron,
todos llenos de alegría,
todos felices, contentos.

Ya el sol se hundía en ocaso;
a sus últimos reflejos
salió de la blanca ermita
la Virgen; hubo un momento
solemne, augusto, inefable:
reinó un profundo silencio;
el campo calló, tan sólo
sonaban allá a lo lejos
el clamor de las campanas
que cantaban en el pueblo,
las esquilas del rebaño
y el ladrido de los perros.
¡Qué majestad! el sol de oro
mandaba su último beso,
bañando a la Virgen pura
en aureolas de fuego.
Se llevaban mi alegría;
estalló en llanto mi pecho,
y en la brisa de la tarde
mandé a la Virgen un beso.
De vez en cuando, brillaba
su vivo manto sangriento
entre el verdor de los campos
de mágicas flores llenos;
y se perdió poco a poco
en el confuso sendero
que va a la aldea tranquila.

El sol estaba ya muerto;

allá en Oriente, la luna
se elevaba sobre el cielo,
como una lágrima santa
entre espirales de incienso;
cayó la tarde; en el fondo
verdoso del firmamento,
despertaban tristemente
los dulcísimos luceros.
Y yo volví a la cabaña
cargado de desconsuelo,
derramando ardientes lágrimas
de mi corazón sangriento.

¡Qué tardes más dolorosas!
¡Qué tristes días aquellos
en que mi alma no tuvo
la ternura de los cielos!
Una vez cogí unas flores
y las llevé sonriendo
a la ermita de la Virgen
que vivía en mis recuerdos.
No tuve quien contestara
sus perfumes ni mis besos;
¡la ermita estaba vacía
y helada como mi pecho!

Cristo

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XXXV. «Vidriera» (61)

Un torrente de sol, radiante de alegría
primaveral, inflama los góticos cristales
que del tesoro egregio de su policromía

arrojan una lluvia de rayos ideales.

En la vidriera, Cristo eleva su agonía
hacia el azul, soñando con almas virginales
que miren tras los cielos de la melancolía
un lírico triunfo de soles orientales.

El sol besa de Cristo las heridas dolientes
y fluyen hilos rojos de las divinas fuentes
(frescas rosas que exhalan esencia de perdones).

Y yerra enamorada en el ambiente místico
la viva luz de sangre, cual un vino eucarístico
que embriagar anhela todos los corazones.

Seres mitológicos

Los gnomos, los sátiros y Ofelia

Jardines lejanos (escritura 1903-1904, publicación 1904) (Jiménez, 2005a)

LXIII. (423-424)

Hay dolientes muselinas
en los parques encantados;
y los bosques, a la lumbre
de la tarde, van pasando...

Por la sombra de las frondas
todo piensa en gesto lánguido,
alejado como un sueño
de fantásticos acuarios.

Araucarias, magnolieros,
tilos, chopos, lilas, plátanos,
ramas de humo, nieblas mustias,
aguas verdes, plata, rasos...

¡Oh! ¡qué dulce es la penumbra!
me parece que mi llanto
ha posado su rocío
sobre todo el parque... Yo amo

estos grises de las tardes,
grises viejos, grises magos
que entreabren el secreto
de los parques y los campos.

En su tenue muselina
se desnuda lo más almo,
y las rosas son más rosas
y hay más besos en los labios,

y hay más verdes en las hierbas
y más blancos en las manos,
y amarillos y violetas
y celestes ignorados.

Una fábula de idilios
y de cuentos tristes, bajo
la pomposa cobrería
de los árboles románticos.

Todo muerto, todo en éxtasis,
agua, helechos, musgo, lagos,
las hojitas verdes, como
corazones que han volado.

Una trama de oros grises,
un ensueño de hilos blancos,
gnomos, sátiros, Ofelias,
voces vagas, ojos trágicos...

Pero, ¿el cielo? El cielo no
puede verse en este encanto;
el jardín está partido
a la altura de los labios.

Y la luz llueve, velada
por las frondas... sólo un algo
de violeta de otro mundo,
de oro rosa, de azul pálido.

Una luz de pesadilla
sobre los helechos blancos,
una nieve de sol, una
luz de luna; estrellas, nardos...

... ¡El sendero! Sobre el cielo
de los parques encantados,
la arboleda está amarilla
frente al oro del ocaso.

Los elfos y las ninfas

Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

XIV. (903-904)

Bajo los castaños, a la
sombra de la luna de oro,
los elfos de barbas blancas
jugaban entre nosotros...

Se caían en la hierba,
riendo; ganaban los troncos
y despertaban los nidos
con fantásticos asombros.

¡Qué algarabía de plata
hacían en el arroyo!
le partían las estrellas
al agua tibia... y del fondo

de las urnas verdinegras
salían verdes, viscosos,
las barbas llenas de légamo,
ciegos los azules ojos.

Tras las mariposas negras
corrían como unos locos,
le [sic] quitaban a las flores
las luciérnagas...

Ya el oro
de la luna soñolienta
era, entre los pinos, rojo;
el alba llegaba, dulce y
malva, sobre el mar brumoso...

Bajo los castaños, a la
sombra de la luna de oro,
los elfos de barbas rosas
jugaban entre nosotros...

Poemas mágicos y dolientes (escritura 1909, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

XXII. «Paisaje a lo Böcklin» (1039-1040)

Vasta es la selva y verde, bajo el sol
inmenso y transparente del estío;
a la sombra morada de sus árboles
el agua fríe ríe por los riscos.

Hay blandos prados, regios de amarillas
flores, y nubes de cristal y armiño,
que cortan el azul, redondas, quietas,
entre el ramaje lujurioso y lírico.

Y las ninfas, pequeñas en la enorme
suntuosidad del hondo seto umbrío,
funden, livianamente, con el agua
su tembladora desnudez de idilio.

Fantasmas y apariciones

Fantasmas

Jardines lejanos (escritura 1903-1904, publicación 1904) (Jiménez, 2005a)

XLII. (386-388)

 Mi frente ardía, mi frente...
yo, soñando, la apretaba
sobre los cristales fríos
de la ventana cerrada.

 El jardín estaba muerto
de tristeza... la mañana
de invierno nació otra vez
melancólica y romántica.

 Llovía sobre las últimas
flores, y se deshojaban
las pobres, y por el suelo
erraban sus hojas pálidas...

 Todo... nada... un jardín grande
velado entre niebla y agua;
otro jardín, encantado
de primavera, en el alma;

 la fiebre, la pena, el sueño,
todo eso que el alma encanta
cuando está sola y se seca
poco a poco, de nostalgia;

 algo que se ve pasar
por una senda... no... nada...
besos que nunca se han dado,
ilusiones de miradas;

una dicha bella y triste
que el corazón quiere para
antes de morir, que no
llega nunca y que es muy blanca...

una cosa mate, o rosa,
o azul, o llorosa, o pálida;
bruma, bancos fríos, flores
que ya no son flores... lánguidas

músicas de otoño, llantos
sin saber por qué, calladas
tristezas que tienen nieve
y espinas... no sé... fantasmas

de cosas que nunca han sido...
que nunca serán... ¡ventanas
cerradas sobre el jardín
de las mañanas heladas...!

... Y la fiebre abrasadora,
¡ay! ¡y la frente apretada
para que el frío de invierno
mate bien las añoranzas!

... Y fue su voz, y fue ella,
y fue ella que me hablaba...
yo no sé de qué jardín
suspiraron sus palabras ...

—Juan, ¿a qué buscas el frío
para tu frente abrasada,
si pronto vendrá una novia
que te ha de nevar el alma?

Iba vestida de blanco...
se estaba muriendo... andaba
dulcemente, entre unas pobres
ilusiones deshojadas...

La soledad sonora (escritura 1908, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

LXXII. (821)

Crepúsculo absurdo.

La lluvia deja solitarios los jardines,
y las hojas adornan de amarillos los blancos...
De vez en cuando, el aire tiene olor de jazmines
podridos... Mudo, un mirlo mira los cielos blancos...

En la nostalgia inmensa, crepuscular y agreste,
torna el fantasma antiguo a sentarse a mi lado:
esta mujer vestida de un tornasol celeste,
con los brazos desnudos y el pecho descotado...

Frío... Sus ojos grandes y anegados imploran
de mi piedad... Revive no sé qué vago dejo
de una voz... Las arañas de un baile antiguo doran
las silenciosas plumas de un abanico viejo...

Apariciones

Arias tristes (escritura 1902-1903, publicación 1903) (Jiménez, 2005a)

XLII. (218)

Alguna noche que he ido
solo al jardín, por los árboles

he visto un hombre enlutado
que no deja de mirarme.

Me sonrío y, lentamente,
no sé cómo, va acercándose,
y sus ojos quietos tienen
un brillo extraño que atrae.

He huido, y desde mi cuarto,
a través de los cristales,
lo he visto subido a un árbol
y sin dejar de mirarme.

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

CXVIII. «Alta noche» (135)

New York,
27 de abril.

New York solitario ¡sin un cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo. De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un enano... ¿qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue,

Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.

El eco del negro rojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...

Sevilla (escritura junto con *Diario de un poeta recién casado*, anunciación 1915 y 1916)
(Jiménez, 2005d)

XXII. (306-307) (También LXXXVIII de *Recuerdos*; Jiménez, 2005d: 1059)

Dos veces lo he visto en mi vida. La primera vez fue una noche de viento y de frío en Sevilla a la salida de un teatro. Los árboles negros cabeceaban mojados, vacilaban las luces y, en un torbellino de aire y de hojas, apareció ante mí como una personificación de la ráfaga.

Era un hombrecillo enano, magro, carnavalesco, iba envuelto en harapos sombríos y, en la suciedad del rostro, los ojos eran de un brillo, de un guiño, de una burla, inolvidables. Cuando fui a darle una limosna había desaparecido. Y quedó en mí un frío extraño, algo así como una entrada de calentura, una inquietud moral absurda y violenta. Apreté el paso. Y el viento de la noche se llevó el frío, la sombra y la inquietud. Pasaron años. Yo no hubiera vuelto a ocuparme de una cosa que, a pesar de su morbidez, por ser única no había aún despertado en mí sorpresa alguna. Pero en las altas horas de una noche de Madrid, cuando mi coche llegaba a la verja de un hotel de las afueras, el hombrecillo enano, magro y carnavalesco abrió la portezuela. Brillaron los ojillos fijos y burlones. Vaciló un instante, con el mismo frío de la otra vez, bajé del coche y miré.

Había nevado y la luna añadía plata azul a la plata blanca y fría. Ni una sombra de hombre. ¡Nada!

Pregunté al cochero: quién ha abierto la portezuela.

—Nadie, señor.

—Está bien.

Y en la casa me encontraron pálido. Aún no ha llegado la tercera vez. Pero yo sé que llegará, que es inevitable. El frío, la inquietud aquella, aquella misma, están en mí y de vez en cuando perturban el espíritu sereno.

Seres extraños

Los locos

Hojas doloridas (escritura 1898-1904) (Jiménez, 2005c)

IV. «La corneja» (22-27) (También CVII de *Recuerdos*; Jiménez, 2005d: 1065-1070)

(De un libro de Recuerdos)

La misma tarde de mi entrada en el sanatorio, el doctor Lalanne, un hombre reposado y tranquilo, de larga barba blanca y aire patriarcal, tomando el báculo con que ayudaba a su pierna gotosa, me llevó al parque para enseñarme su colección de pájaros. Bajo los grandes árboles dorados por el otoño y por el sol poniente, las jaulas se inundaban de juegos de luz de oro y de sombra, y los pájaros exóticos llenaban de alegres notas de color el fondo de fronda enferma. Los loros grises de cola rosa y los verdes con toques amarillos, las cacatúas blancas de cresta carminosa, las palomas de tonos metálicos y tornasoladas plumas, los colibríes dorados, azules, cobrizos, las tórtolas, los faisanes, toda aquella hermosa colección de cautivos del aire me llenó de melancolía, haciéndome sentir su nostalgia de selvas tropicales, de aire azul y jardines lejanos. El doctor, sonriente y pausado, me refería las costumbres de sus prisioneros y me hablaba con alegría de nuevas adquisiciones. Y, siempre sonriendo, me dijo bajando la voz familiarmente y dándome unos golpecitos en el hombro: Ya verá usted el ejemplar más raro de la colección; un ejemplar único y verdaderamente maravilloso.

Íbamos por la vereda, entre los árboles. El sol llenaba el jardín de una melodía de oro viejo, inefable y lánguida, y me alumbraba en el fondo del corazón un recuerdo nostálgico, un ensueño de valles floridos y de dulces tardes de aldea. A pocos pasos vi un pobre hombre loco tendido sobre la yerba, empeñado en partir con los dientes las piedrecitas blancas del suelo enarenado; y el enfermero tenía que luchar con él para impedirlo. Aquel pobre enfermo, delgado, pálido, de ojos casi verdes, con el gran sombrero de palma para el sol del estío, conservado hasta el otoño, me sonrió y, levantándose, quiso contarme las excelencias carnales de su mujer, dejando por un instante sus piedras blancas... El doctor me llevó hacia el laboratorio.

Por la vidriera del laboratorio el triste sol de la tarde filtraba un rayo flotante de oro sonrosado, su último rayo, que iba a quebrarse con irisaciones y fantasías de piedras preciosas en todo el enjambre de frascos y tubos de cristal y en las aristas doradas de los microscopios; y el olor acre que se exhalaba de todo, daba, por no sé qué unión de esencias

íntimas, una tristeza infinita, un aire de enfermedad al plácido rayo de sol de la tarde. Sobre los armarios había cerebros enmohecidos y duros, y cráneos cubiertos de polvo; otros cerebros conservados en alcohol me hicieron pensar en cosas macabras; y los vaciados en yeso de torsos humanos contrahechos y deformes, y los animales muertos, me apenaron profundamente. Yo (recuerdo que dije) no serviría para investigador de inocentes. El doctor me enseñó detenidamente aquellos cerebros de enfermos, con flemones, con manchas, todo parado y descompuesto, con la melancolía de los relojes sin cuerda, con la amarga tristeza de lo que ha vivido un día y ha sentido, y ha reflejado luces, visiones y músicas.

De pronto vino de allá del jardín un canto extraño y monótono, como el que las cornejas mandan desde sus campanarios, bajo la luna. El doctor quedó un instante suspenso y, después, riendo familiarmente: Ahí tiene usted a mi pájaro, me dijo.

Fue un crepúsculo tibio en que llevaba bajo los árboles del jardín mi pobre corazón solitario, un crepúsculo de aquellos de ocaso de oro sobre el que los árboles oscurecían la filigrana de sus hojas secas. Sonó detrás de mí, al lado de mi oído, el canto monótono y medroso de corneja, y al volver la cabeza, mis ojos se abrieron de horror ante los ojos fijos de una viejecilla extraña que me miraba desde un árbol bajo; unos ojos redondos y magnéticos que hacían perder la fe en la vida, en la tarde, en el jardín y en las voces conocidas... Huí [sic], no sé cómo. Allá en un banco, al lado de la fuente, estaba el doctor con sus hijitos. Yo llegué hasta ellos precipitado y pálido, sintiendo en el corazón poco impulso para mis piernas débiles; y el doctor, tranquilo y reposado, con su barba de nieve y su báculo, me recibió entre explosiones de risa y de ironía:

—Y bien, ¿ha visto usted a la corneja?

Yo miré a los niños. Marta, fina y pálida, y Andrés, muy bullicioso, jugaban sobre la arena, llenos de sol; y con sus vestidos claros, sus voces argentinas y sus cabecitas de oro, entre los nutridos evónimos lustrosos y verdes, y al lado de las rosas, eran una evocación plácida y divina del cielo. Luego, cuando yo hablé de la vieja, la pobrecita Marta se echó a llorar llena de miedo y corrió por la senda mirando hacia atrás. Y como yo pudiera al fin acariciarle los cabellos y besarla dulcemente, me miró sonriendo y con su faldita rosa se limpió las lágrimas.

.....

Yo recuerdo que, en aquellas largas noches de tristeza y presentimiento en que llenaba mi almohada de lágrimas, llegaba a mí, entre el largo ladrido que los perros mandaban a

la luna grande y melancólica (a la luna a la que antes de cerrar mi balcón envié mis rimas y mis besos, y cuyos rayos, filtrándose por las aberturas de las maderas, me decían que fuera hacía una noche serena, llena de misterios y de visiones blancas), llegaba a mí el trágico canto de corneja de aquella vieja extraña; y yo sentía espanto, y mis párpados se apretaban de miedo, y con los ojos cerrados veía delante de mí a la loca subida a su árbol, con la cara iluminada por la luna triste y los ojos redondos y magnéticos clavados no sé dónde, en todas partes, en los insectos, en las estrellas, en mis ojos que no podían soñar con miradas amorosas.

Habíamos estado en Arcachón desde la mañana, y con la visión alegre y dulce de sus pinos y del mar bajo un crepúsculo rosa, en los ojos y en el alma, volvíamos hacia el sanatorio por la carretera de Medoc bordeada de parques y palacios. La barba del doctor Lalanne blanqueaba entre la penumbra azul de la noche con un aspecto fabuloso. Y la luna dorada y triste, naciendo detrás de una aldea, sobre la torre, me hizo pensar en Musset, podrido en algún cementerio abandonado y lejano. Íbamos sin hablar, en un viejo landó de Burdeos, de aire arzobispal, entre la dulce tristeza de aquella noche perfumada y floreciente de comienzos de primavera, contagiados de lo azul del cielo y de la profundidad de la sombra entre los jardines. Yo, con los ojos entornados y el alma lejos, entre caricias de brisa, me iba recitando en voz baja versos de todos los poetas, cadencias entrecortadas de Bécquer, serenatas de Verlaine, rimas románticas y tristes, algo que daba a mi alma, a la noche, lleno de lágrimas y de nostalgia, una amargura íntima dicha con palabras divinas de otros. Viéronse al fin árboles conocidos. Llegábamos. Y yo sentía una pesadumbre infinita pensando abandonar aquel coche que nos llevaba por la carretera, bajo la luna, tan dulcemente, y en lo horrible que era dejar la noche para encerrarse en un cuarto alumbrado por luz amarilla; una protesta del corazón lleno de bruma, una lágrima interior.

Llegábamos. Mis ojos soñaban precipitadamente sobre aquel paisaje amigo que iba quedando atrás, aquel parque tan triste que tenía un nimbo de profunda melancolía, nimbo poblado de fantasmas, de apariciones macabras, de presentimientos, de flores que vuelan y carcajadas siniestras, de arañas y alacranes, todo ese trágico cortejo de la locura, ronda que flotará sobre tantos cerebros descompuestos en la noche de un hospital de locos. Y soñaba también en la mirada de los pobres presos, desde aquel jardín hacia tierras lejanas, y en la aparición de aquel jardín en el sueño de tantas madres y tantas novias distantes... Los perros saludaron la llegada del coche con una algarabía infernal, y rodeado de ellos,

el coche avanzaba por la avenida, despertando todo a su paso, destruyendo el encanto de los invisibles habitantes del jardín dormido, hacía ya largas horas, en el seno de la noche primaveral. Y creo que cruzó allá al fondo de la avenida una mujer blanca, huyendo.

Al pasar por delante de la puerta del patio de locas, un enfermero que aguardaba seguramente, sentado en el umbral, se adelantó viendo el coche. Se mandó parar. El enfermero llegó, con gusto, y en un tono de voz apesadumbrada, que resonaba grave y lenta en el silencio de la noche, contó al doctor que, sin saber cómo, la viejecilla del canto de corneja se había escapado del cuarto al anoecer. Según decía el enfermero, a primera noche se oyó repetidas veces su canto, a ratos cercano, otros distante; habían observado detenidamente, pero al llegar al sitio de donde al parecer salía el sonido, todo quedaba en el más profundo silencio; y a pesar de que llevaban largas horas buscándola por todo el jardín, no la habían encontrado.

El doctor, sin perder su calma, un poco contrariado, sin embargo, mandó vinieran varios enfermeros con linternas para registrar todo el parque. Llegaba en la brisa un aroma balsámico y dulce de madre selvas, y la noche empezaba a refrescar, llena de quejas lejanas y de luceros. El doctor me obligó a recogerme, y, lleno de pesar, me fui lentamente hacia la casa, retardando la entrada todo lo posible y mirando las estrellas a través de los árboles envueltos por el vaho flotante que subía del suelo regado por la tarde.

Llamé a Alberto, mi buen criado de Olorón, y vinieron él y Francina, dulce y blanca, de bellos ojos y finos rizos. El sol llenaba de oro la estancia con un solo rayo, y del jardín venía, por la ventana abierta, un amoroso aire de primavera.

—¿La encontraron, Alberto?

—Sí, señor; la encontraron allá a la madrugada, yerta y agonizante al pie de un árbol. Estaba casi desnuda y a la media noche hace todavía mucho frío. Yo la vi cuando la llevaban al patio, y tenía la cara amarilla y el cabello cano erizado, y los ojos fijos y muy abiertos. Daba miedo. Y estremeciéndose, ya sin voz, de vez en cuando quería comenzar su canto...

Francina se arreglaba los rizos ante mi espejo.

Y yo pensaba en el canto ahogado por la muerte, el canto que saldría del alma de la vieja antes que el alma, que se extinguiría entre la penumbra de la arboleda llena de luciérnagas, sin llegar al aire puro y perfumado de la noche llena de estrellas...

Cuando salí al jardín lleno de sol y rosas y músicas de pájaros, el doctor, desde su despacho, me dijo sonriendo a través de los hierros de la ventana:

—¿Ha visto usted cómo se nos ha muerto la corneja?

Yo no le respondí nada, herido y triste entre la alegría de aquella mañana pura, azul y brillante, llena de flores nuevas y de rostros sanos y sonrientes. Además, los niños corrieron hacia mí llamándome, y yo ahogué mi tristeza en dos besos perdidos entre los bucles rubios y las mejillas frescas y pálidas.

Burdeos, Sanatorio de Castel d'Andorte, 1901.

A veces vamos caminando por una senda del jardín, ya a las altas horas, cuando la luna habla con las fuentes y las luciérnagas pasean sobre las hojas verdes con su farol melancólico. El corazón late con fuerza; los pasos son precipitados. El jardín está amenazante; la muerte anda cerca; los canes aúllan a las estrellas, con los ojos entristecidos y húmedos; las fuentes siguen hablando... Y, de pronto, en un árbol, cerca de nuestro oído, suena un canto de corneja. Es un canto de una sola pena, un canto tardo y medroso, un canto que llena de angustia todo el nocturno, a través de las arboledas estáticas a la luna... Entonces, al acercarnos, todo es silencio... Una brisa trémula, oliente y fresca, pasa sobre el jardín, estremeciendo las frondas en sombra... Tal vez se adivina un vuelo indeciso, como de un ave de cuento. Y ya cuando, temerosos y pálidos, hemos salido al claro de luna de la glorieta, allá a lo lejos, en otro jardín, en el misterio de las sombras lejanas, vuelve a sonar el canto de corneja, igual, monótono, medroso, amigo del viento y de la muerte, angustia de sueños en oro y nieve; el canto agorero, maldito y melancólico, que pasa como un fantasma bajo la luz doliente de la luna.

V. «Los locos» (27-29)

La locura es la sombra más triste de la vida, y lo que aleja más al hombre del hombre. Siendo los pobres locos carne y quizás espíritu, como nosotros, hay en sus rostros una visión maldita que nos horroriza y nos hace huir. Y en medio de los malos sueños, la quimera de sus rostros iluminados y de sus miradas fijas nos estremece de miedo y de frío. ¡Pobres locos! Ved cómo sin saber por qué los hemos arrojado de la vida a un rincón lejano.

Observando las costumbres de estos desterrados de la vida se nota en ellos una tendencia a los sentimientos que más ennoblecen y que más purifican; y es raro encontrar locos groseros. Ordinariamente son más amables, son o quieren ser, distinguidos; tienen

maneras elegantes, manías aristocráticas, gestos llenos de elegancia y de altivez; y hay una ráfaga de ensueño puro y doliente en sus éxtasis, en sus amores sentimentales, en sus romanticismos. A más de esto son nobles trabajadores: yo he visto admirables labores de locos, en grandes hojas de árboles, en madera, en barro; y las artes, sobre todo la pintura, son refugios de sus cerebros descompuestos.

Entre estos artistas los hay verdaderamente maravillosos. He podido admirar toda una colección de acuarelas de un antiguo ministro español que murió en el sanatorio de Castel d'Andorte después de una prisión de treinta años. Todos los sueños de nuestras noches de fiebre; esas mismas apariciones de jardines y palacios que a veces pasan ante nuestros ojos turbios en la vigilia como un recuerdo lejano y fantástico; quimeras de oriente, paisajes de magia, tierras de oro, y de diamantes, toda la visión exótica que a veces se inicia y se pierde en la bruma de nuestro cerebro, ha encontrado una interpretación que asombra por su justeza en el pincel nervioso y extraño de aquel hombre loco... Éstos son jardines rojos y azules, de un bermellón chino, de un azul de Prusia, con una flora como tesoros de piedras preciosas; con una fauna rara, elefantes amarillos y verdes volando bajo un cielo negro. Éste es un valle constelado materialmente de flores, por donde pasa una doble mujer desnuda. Éstas son unas galerías extraordinariamente laberínticas, a pequeños mosaicos de colores. Éstas son unas fuentes suntuosas llenas de un agua dorada... Es muy digno de observarse que las figuras humanas siempre aparecen con una doble personalidad en estas pinturas extrañas; aquí hay una mujer desnuda: y ved, se diría que la figura tiembla; tiene a la manera de una aureola, otra indicación del mismo cuerpo; y tiene cuatro pechos, cuatro ojos, dos bocas, cuatro orejas, cuatro brazos; y le salen resplandores del cerebro y del corazón.

Este loco artista también ha dejado un álbum de versos, escritos en metros regulares bien medidos, bien aconsonantados; en cada hoja del álbum hay un solo verso y debajo una fecha; el verso está como grabado en una letra clara, segura; y para leer una estrofa hay que pasar varias páginas. Son conceptos ininteligibles.

Artista era también una mujer enlutada, de cabellos de plata lisos y apretados, que vi una tarde allá al fondo de una avenida, bajo el cielo angustioso de un crepúsculo de tormenta. Fuimos a entregarle una caja de dulces que su pobre marido nos dio para ella en la estación de Dax. Esta pobre mujer sufría horriblemente; tenía las dos pálidas manos sobre el corazón en una actitud dolorosa; sus ojos hundidos e iluminados se abrían espantosamente. Se nos abrazó llorando... Nos dijo después ¡que aquel día había sufrido tanto! Aquel día fue terrible para ella: figuráos [sic] que le habían pasado por el corazón

quince vilanos, quince mariposas, quince estrellas. Esta pobre mujer creía que todo lo que iba bajo el cielo del jardín —estrellas, mariposas, vilanos— le atravesaba el corazón.

De las cosas que más pena me han causado en mi vida, una es el sentimiento maternal de los locos. Gozan con las muñecas y las cubren de besos. Mi corazón ha estado mucho tiempo junto al de una pobre muchacha de veintidós años, una muchacha rubia, blanca, muy rubia y muy blanca. Era una tarde de primavera. Esta pobre muchacha iba por el jardín, callada y melancólica, joven y bella entre las flores y al amor del cielo azul. A la puerta se paró una niña pobre, sucia y morena, que llevaba en el brazo derecho un niño recién nacido y en el izquierdo una botella verde, con aceite. La pobre muchacha se les acercó, dio con su abanico unos golpecitos llenos de dulzura y de cariño en las mejillas del niño recién nacido, miró un momento hacia atrás con desconfianza, y le dejó un beso sonoro, un beso henchido de corazón, sonoro, tierno y con lágrimas. Y mientras la niña la miraba con manso agradecimiento, se perdió, huyendo, en el fondo dorado del jardín.

Y mirad este otro idilio doloroso: en un mismo patio de locos había un hombre furibundo, que se defendió a tiros cuando fueron a encarcelarlo, allá en su juventud, y un niño sin madre; un niño idiota y sin madre. Este niño iba vestido con la blusa negra de los niños pobres franceses; tenía un cinturón negro, un sombrero de paja amarillo con dibujos negros; no podía hablar; reía estúpidamente; todo le asombraba, todo le producía espanto, y apenas sabía andar, y apenas sabía comer. El hombre furibundo lo ha mirado primeramente con extrañeza; al otro día lo ha acariciado, y desde entonces ya no se apartó de él, le guardaba sus postres, le limpiaba la frente con su pañuelo, le llevaba de la mano por el jardín. Y allá, bajo los árboles jugaban por las tardes este hombre feroz, que se había encontrado un hijo, y este niño idiota que se había encontrado en un patio de locos, una madre.

Los enfermos

Platero y yo (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917) (Jiménez, 2005c)

XLVI. «La tísica» (498-499)

Estaba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba. Le había mandado el médico salir al campo, a que le diera el sol de aquel mayo helado; pero la pobre no podía.

—Cuando yego ar puente —me dijo—, ¡ya v'usté, zeñorito, ahí ar lado que ejtá!, m'ahogo...

La voz pueril, delgada y rota, se le caía, cansada, como se cae, a veces, la brisa en el estío.

Yo le ofrecí a Platero para que diese un paseíto. Subida en él, ¡qué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!

... Se asomaban las mujeres a las puertas a vernos pasar. Iba Platero despacio, como sabiendo que llevaba encima un frágil lirio de cristal fino. La niña, con su hábito cándido de la Virgen de Montemayor, lazado de grana, transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur.

Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958) (Jiménez, 2005c)

VI. «La cojita» (791)

Sueña que es lancha: una lancha nueva, y verde y blanca, con un precioso nombre pintado de amarillo, que va por un río liso, azul, maravilloso, a un mar que está ahí cerca y que nunca llega. El río, llegando al fin, sale de sí otra vez, más alegre, más soleado, más bello, con orillas verdes llenas de pajaritos que se mueren de risa. Y la niña ríe, ríe, loca, porque no puede coger el mar cuando ya lo iba a coger...

Sueña que es golondrina, que sube y baja, la mañana de la cruz, por la Calle de las Flores, toda colgada de colores y vestida de verde. Los niños corren tras ella, pero ella va seguida, derecha, y al llegar al final hace un rizo y se vuelve, tan rápida, tan derecha, riendo...

Casi se despierta, va a abrir los ojos. Pero vence la risa interior; se vuelve del otro lado y sigue soñando.

Sueña al momento, que es estrella.

El dolor es pequeño, fino, como aguja, pero grande como el mundo. En el iris de la lágrima rota se ve, todavía, la barca blanca y verde, la golondrina y la estrella.

Ala compasiva (¿escritura 1916-1935?, publicación como *Hombro compasivo* 1994 y con modificaciones 2000) (Jiménez, 2005d)

XXXII. «La vieja» (764)

(Moguer)

Estaba ya convaleciente y empezaba a hacer pinitos. Nadie en su casa la quería de veras. Sólo un formulismo de cariño y atención. En realidad, deseaban que se muriera de una vez para heredarla y libertarse.

La pobre, como una niña mimosa, no resignándose, en su inconciencia, a la distracción general llamaba la atención de todos con voz finjida. Y cuando conseguía que la miraran, hacía como una gracia, un alarde de andar sola, o cojida a esto o lo otro, creyendo que su vida interesaba como la de un niño que empieza a andar.

Unas palabras corteses, con bocas hipócritas, unas sonrisas sin simpatía. Y allá iba, mirando para atrás, sin encontrar ya una mirada, salones delante, intentando ir a la aurora y yendo, por el impulso de todos, al cementerio.

Los incomprensibles

Pastorales (escritura 1903-1905, publicación 1911) (Jiménez, 2005a)

XVIII. (907)

Habla Galán.

El sendero se ha dormido;
hoy no volverá ya nadie...
La luna dorada vela
la tristeza de los valles.

Yo me he asomado a la verja
y he visto a un hombre alejarse...
Miraba hacia atrás, tenía
un mirar amenazante.

Le ofrecí pan... Ni lo quiso
ni dijo: «Dios se lo pague.»
Le dije: «Vaya con Dios...»
Se alejó sin contestarme.

Anoche yo me asomé
a ver la luna, ya tarde...
Vi una sombra en mi jardín...
Ladraba un perro... Era alguien

que andaba por el jardín...
La noche estaba sin ángeles...
Una corneja cantaba
cerca... lejos... por los árboles...

... Le ofrecí pan... Ni lo quiso,
ni dijo: «Dios se lo pague...»
El sendero se ha dormido;
hoy no pasará ya nadie...

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

XXXV (247-248) (También XLVIII de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 632)

Entre la 5ª y la calle 4ª, en un rincón ilusorio, está sentada una ciega con su organillo dulzón entre los automóviles, los carros, los ómnibus, los coches de incendio... En el enorme rumor, la musiquilla no se oye, sólo se ve. ¡Y de qué manera tan triste! En suma, lo que hace la mujer, es vestirse, rodearse, defenderse con la música sentimental de la enorme amenaza ciega. Y en su pobre paraíso, solitario, ¡qué tranquila está! Sólo cuando el policeman gira los discos y se para todo, queda libre un momento aquella gastada música y habla y se entona, en no sé qué concordancia, con el sol poniente que también en ese instante la gente, que no tiene otra cosa que hacer, mira caer, rosa un punto, sobre W. Square.

Por virtud del sentimiento un momento reina la poesía.

Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958) (Jiménez, 2005c)

XXVIII. «El Quemado» (778) (También en dos partes: XII. «El Quemado» y XIII. «Los burros del Quemado», de *Platero y yo*; Jiménez, 2005c: 587-588)

A Manuela que me cuenta todo

¿Quién? ¿Acaso el padre del jardinero de Cuba, Gil? ¿Es otro? ¿Por qué nos esquivábamos? Yo no lo sabía. ¿Lo sabía él?

Manolito Quemado se dejaba la barba como yo, como la mía y Luis López Rueda decía que se parecía a mí, que leía mis libros, y escribía... Qué necio yo, no haber ido a verlo o oírlo [sic], a hablarle, a estar con él, acompañando sus sueños y sus tristezas. Sus horribles tristezas, sin duda.

Y ahora lo siento hasta llorar. Ahora que él se ha echado al pozo de Fuentepiña, por mi culpa. Sí, por mi culpa. Mi prima Manuela Jiménez Rengel me lo dice en una carta...

¿Acaso alguna alusión inocente mía («Los burros del Quemado») lo endolorió? Yo conocí en Cuba a su hijo, que leía también Platero. ¿El remordimiento?

Sea como fuere, él creyó en ti, Platero, más que yo mismo. Y él creyó en mí, que dije que si me echaba al pozo sería para encontrar más pronto las estrellas.

Y se echó al pozo de Fuentepiña en busca de Platero, que yo decía que estaba en las estrellas.

Me siento criminal, Platero.

Un león andaluz (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

IV. «El ladrón de agua» (1067-1068) (También XXVI de *Olvidos de Granada*; Jiménez, 2005d: 371)

Convencido cada noche por la antigua medialuna granadí de que es un ladrón, el ladrón de agua retumba, cae, zumba, se yergue, se tumba, se retuerce en tetania infinita, enarcadora de pecho y vientre; y quisiera, con su ilusoria moda de calañés y trabuco

metamorfoseables, salimos al paso. Pero no puede. Está perdiendo constantemente henchura y voluntad. Pasa, con mente desvanecida de loco, de ladrón a ladrón. Su acero transparente y frío, está cojido por cabeza y pies, soltado un instante, cojido de nuevo entre verdes colgantes oscuros. Y su pena renegrida, de espantoso ladrón imposible, es la que le da ese atractivo escalofriante, ese invariable hechizo.

¿Era él? ¿Quién era? ¿Era el cónsul inglés, la jítana pringosa «bailaora», el pintor local? Ya se acerca, digo, ya nos acercamos otra vez. Ya se oye otra vez su retumbo, zumbo, tumbo sucesivo; su redondo volcarse la entraña negra; ya se ve el saquimete de sus infinitas navajas de Albacete, puñales, facas de fundición constante; su mostrar, en renovados planos distintos, las caras incontables, de frente, oblicuas, cuadradas, de su desesperación; se ve y se oye su darse en la sien, en los riñones, en la espinilla; su fracasar de cualquier modo; su fatiguita sincopante de ahogado repetido; su estrellarse de elemento demente ladrón, que sólo puede sumir, en espejos bruscos, al reino subterráneo, la presa deseada de nuestras caras retadoras; su interminable tormento de rueda que debe volver y no vuelve.

Nos acercamos más, condescendientes, confiados. Nos entregamos a él, le decimos que es ladrón, que no es ladrón; le ofrecemos el reló, un duro, la corbata. (Francisco Giner, que estaba allí entre nosotros, muchacho todavía, lo mira irónico y compasivo.) Los niños, casi llegándole, se mojan en él el dedo y saltan atrás riendo nerviosos. Y entre el alboroto condenado de la caída imponente, se le salen de odio irresistible los ojos agrios, bizos, yertos; se le rompe la mala palabra cóncava, la honda maldición por su venganza encadenada, por su fatal escamoteo; escamoteo, maldición que no tendrán fin ni en el abismo de su líquida imposibilidad total.

Cerro del viento (dentro de los *Libros de Madrid*, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

XV. «Paisaje de ventana» (1127-1128)

Está en el campo, en la llovizna, solo, las manos en los bolsillos, esperando.

De pronto, al volver yo a entrar en el cuarto está allí de pie, pálido, como esperando.

—¿Qué desea usted? ¿A quién busca?

—No, no, a nadie...

—Pero...

—Sí, qué barbaridad, ¿eh? qué tiempo, ¿tiene usted un cigarro?

—No fumo.

—Una cerilla.

—No.

—¿Ha visto usted qué tiempo?

—Bueno, llamaré a quien usted quiera ver.

—No, no, déjelo usted.

Se ha abrochado el abrigo raído, abrochado ya ha salido.

Después, le he visto quieto en un campo verde, solo en el viento y en el agua, las manos en los bolsillos, como esperando...

Olvidos de Granada (¿escritura 1924?, publicación fragmentada 1925, 1933, 1935, 1937, 1950, 1951 y 1958) (Jiménez, 2005d)

VIII. «El regante del Generalife» (376-377)

Al oscurecer, estaba yo sentado en la Escalerilla del Agua, Generalife, Granada sola, cansado con la delicia de una tarde de sucesivo goce paradisiaco, sumido, sombra sin peso ni volumen, en la sombra grande que crecía, tintando moradamente, nutriéndolo todo de celeste transparencia, hasta dejar desnudas y en su punto las estrellas.

El agua me envolvía con rumores de color y frescor sumo, cerca y lejos, desde todos los cauces, todos los chorros y todos los manantiales. Bajaba sin fin el agua junto a mi oído, que recojía, puesto a ella, hasta el más fino susurro, con una calidad contajada de esquisito instrumento maravilloso de armonía; mejor, era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable. Y aquella música del agua la oía yo más cada vez y menos al mismo tiempo, menos porque ya no era esterna sino íntima, mía; el agua era mi sangre, mi vida, y yo oía la música de mi vida y mi sangre en el agua que corría. Por el agua yo me comunicaba con el interior del mundo. Se oía más finamente cada vez el agua granadí, a medida que el aire oscurecía y a medida que el agua sonaba; y me afinaba más, sonando y resonando, el alma, hasta hacerme no oír, decir siendo lo que ella sin duda era o decía.

... Me di cuenta, de reojo, que una sombra estrecha de hombre estaba de pie apoyada en lo blanco mate, todo y solo silencioso, oído total absorto, hecho sombra aguda de

hombre; otra sombra como yo, en la baranda de la escalera. Me pareció que se acercaba con esmero y vaguedad. En fin, habló en un tono que no impedía nada mi oír el agua. Y:

«Oyendo el agua ¿eh?»

«Sí señor», le contesté poniéndome de pie en mi sueño. «Y a usted también parece que le gusta oírlo.»

Entre los dos, yo en un descanso empedradillo de la escalera, él del otro lado del pretil, el agua seguía viniendo, mirándonos cada segundo un instante, huyendo luego, deteniéndose quizás un punto para mirar arriba, hablando para abajo, cantando, sonriendo, sonllorando, perdiéndose, saliendo otra vez, con hipnotizante presencia y ausencia, con no sé qué verdad y no sé qué mentira.

«No me ha de gustar, señor», me dijo, «si hace 30 años que la estoy oyendo».

«30 años», le dije desde no sé qué fecha mía y sin saber bien los años que le pronunciaba mi boca.

«Figúrese las cosas que ella me habrá dicho.» Y luego: «Lo que le he oído».

Ala compasiva (¿escritura 1916-1935?, publicación como *Hombro compasivo* 1994 y con modificaciones 2000) (Jiménez, 2005d)

I. «Jentes raras de verano» (747)

Madrid, Recoletos, Rosales, el Prado, la Castellana. Salen de sótanos y guardillas, en la noche de verano, como las cucarachas y las ratas en una casa vacía. Todas las falsedades, todas las tristezas, todas las monstruosidades, todas las enfermedades. Caricatura penosa de la vida, con atavío de veinte modas inverosímiles. Cesantes, ¿muertos?, empleados de oficinas absurdas.

Salen, sin la vergüenza de la jente plena, a respirar a sus anchas la pobre brisa de la noche pura. Se están hasta las altas horas, cuando las estrellas desnudas se quedan solas sobre ellos, en los bancos de los sitios más distantes, con la soledad sin miedo a nada, que ellos son todo el miedo, muy dormidos o sobredespertos con ojos alucinadores.

Cuando pasa el verano ya no sabemos más de ellos. A veces, aquí y allá, en una ventana de la guardilla, en el sueño. Y seguramente en la muerte, en esos coches solos o con un acompañante, ocultos con vergüenza aún, en la caja negra y roja que iguala guardados a todos, libres como en una noche eterna de verano.

XXXVI. «El estrañista» (767-768)

(Madrid)

Me lo encontré, de pronto, en cualquier sitio: al subir una solitaria escalera, en el ventanal del descanso; en mi cuarto abierto; en el puente del canalillo; de pie junto a un banco inejible. Era alto y albino, con un gabán ancho, equivocado de botones y largo y raído, el mismo en invierno y en verano, que sólo dejaba verle sus botas ríjidas de otro, los ojos azulencos, las veteadas barbas secas y las manos temblonas. Nunca supe si llevaba o no sombrero. Sacaba su libraje de heráldica de entre el gabán y la carne, al sol, al viento, a la nieve, donde, cuando fuera, y me decía, señalando escudos y coronas desdorados, unas cosas ininteligibles, en un castellano inconexo, judío.

Nadie lo había visto nunca entrar. Y ¿cuándo, por dónde salía? De noche, al mediodía, al amanecer, por la tarde, el viejo estaba allí. Parecía un ser de otros siglos (dibujado súbitamente, por no sé qué plástico espejismo), que ya no se entendiera con nosotros, aunque hablaba casi con nuestras palabras. Era casi verdad, casi mentira. No se sabía qué hacer con él, si acomodarlo o despedirlo. Nada a todo. Daba pena, era indiferente, indignaba. Y tras un momento de miradas fuera de sitio y frases aisladas e incongruentes, se iba ¿adónde? deprisa...

A veces, desde mi ventana, lo veía yo erguido en medio del desmonte, las manos en los bolsillos sin fondo del gabán, señalándole el viento su esqueleto, jirando, impropia veleta mohosa, a los cuatro cielos. Otras, miraba a la casa fijamente. Yo, por si podía sorprenderle entonces el secreto de su soledad lejana, cojía esquivándome los prismáticos, y me traía su cara a mis ojos. Y sus ojillos acercados a la fuerza me miraban, defendiéndose como clavos, como insectos dentro de los cristales, con su escapada fijeza sonriente e incomprensible.

XLIV. «El ente de un perfil» (774-775)

(París)

Este ser gris de perfil, vestido, cojido con pinzas, que va, frágil, leve, tambaleante, calle Cassette arriba, que simula un ir de sueño, ¿qué peso tiene en la romana de la vida?

Va por el arroyo de la fea calle estrecha y sucia, unas veces hacia la derecha, otras a la izquierda, como un escéntrico golondrino. Sus prendas no se llaman de ningún modo, no llenan nombre como no son llenadas de hombre. Y el ente, ¿quién sabrá cómo se llama? El gato verde, la alcantarilla, la rata rosa. ¿Es Samain? ¿Qué busca? ¿Se ha perdido él mismo y a sí mismo? ¿Ha perdido su entidad, su existencia, su pasado, su porvenir, su presente?

Me he ido tras él calle Vaugirard, verja del Luxemburgo, calle Cassette de nuevo, por arriba. Igual desliz, igual perfil, uno sólo, calle de Rennes. Calle Cassette otra vez. ¿Cómo puede tener un solo lado? ¿Quién lo sabe? Acaso Jules Renard, pero también está muerto.

La tarde, incolora sobre estas calles negruccias, astrosas, mudas. La pared de hollín ilustre de la casa imperio se exalta con la luz de sus altos esbeltos balcones redondos. El convento de los ajusticiados, quietos sus olmos fantasmas, recoge su mal verde. La rata amarillenta, el gato azul, desagüe apestoso de la alcantarilla obscena, chorritos paralelos, son los naturales del crepúsculo de agosto húmedo. ¿Y qué nube, qué estrellitas de recuelo y qué pobre Verlaine del Luxemburgo?

Renuncio a seguir al de un perfil. Me he cansado. Plaza de San Sulpicio. Un banco de viuda. Me distraigo un momento pensando en Boileau y en Mallarmé.

Cuando ven de nuevo mis ojos, ven que el entecillo de perfil me mira con el ojo del otro lado, que antes no le había visto.

Edad de Oro (¿escritura 1913-1935?, publicación fragmentada 1920, 1932, 1933, 1948, 1994 y 1999) (Jiménez, 2005d)

XXII. (835-836)

¡Era pequeñísimo, casi invisible.

En la plaza grande las doce de la noche; frío. Solo.

Miraba ¿a qué?

¿Qué haces aquí, hombre? —Na [sic]

¿Quieres esto? —No.

¿Tienes hambre? —No.

¿Qué quieres? —Na.

Y se quedaba ahí el chiquito en la plaza grande y sola, desdeñando toda protección.

Los «desconocidos conocidos»

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

IX. (586-587)

Hablaba de otro modo que nosotros todos,
de otras cosas de aquí, mas nunca dichas
antes que las dijera. Lo era todo:
Naturaleza, amor y libro.

Como la aurora, siempre,
comenzaba de un modo no previsto,
¡tan distante de todo lo soñado!
Siempre, como las doce,
llegaba a su cenit, de una manera
no sospechada,
¡tan distante de todo lo contado!
Como el ocaso, siempre,
se callaba de un modo inesperable,
¡tan distante de todo lo pensado!

¡Qué lejos y qué cerca
de mí su cuerpo! Su alma,
¡qué lejos y qué cerca,
de mí!

... Naturaleza, amor y libro.

[Poemas en prosa sin clasificar] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

CVII. «Estrañeza» (378-379) (También LXXI de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005c: 642)

Todos parecen todos, pero en realidad nadie es nadie. ¡Cuánto conocido desconocido en este teatro rojo, oro y sombra! Este señor de perfil va a ser este señor, pero, de pronto, un ojo raro que se le vuelve, me lo escamotea. El jesto de esta señora blanca y verde iba teniendo ya en mi alma complemento conocido de curvas, pero, de pronto, una línea

oblicua, un ángulo obtuso me descomponen el conocido laberinto. Este niño tiene una voz que he oído cada día, pero al acercarme no entiendo en absoluto la lengua que habla... ¡Qué confusión!

Y ahora en la calle, ¿qué luz es esta que casi he visto no sé cuándo? La sonrisa que empezaba en mi boca al fresco verde y azul, se hace mueca de disgusto. Esta tarde de esta ciudad ¿dónde no la he visto? ¡Y qué fastidio de semirrosas en la dudosa luz morada! Sólo yo, sólo yo, pero, ¿qué soy yo?

La casa, en fin. Estos cuadros de antes ¿los he visto antes? ¡Qué nuevos son así! Y esta colocación de cosas, y estas cosas que nos sirven por un alquiler al mes... La casa... Pero aunque parece la casa, no parece la casa, no.

... Y en realidad, ¿no es así?

CXIV. «Las palabras» (382) (También XXXII de *Cuentos largos*; Jiménez, 2005d: 902-903)

Resucitó de su honda vena de minados siglos, estrañamente bella y distinta, ejemplo mágico de una especie consumida; elemental, media y última, negra, dorada, blanca, gris; aguda y redonda; con su triple prestigio indefinible de mujer diferente, de heroína milenaria y de exmuerta.

Al principio, no quería nada con nosotros. Como una gacela, una libélula, una paloma, se arrinconaba defendiéndose con las manos, o quería volverse, estrañamente bella y distinta, a su tierra baja; con un encanto inconcebible en su susto, en sus maneras, en todas sus variantes.

Poco a poco fue viniéndose a lo nuestro. Se acercaba a nuestra mesa, a nuestro fuego; se acostaba, desnudándose ya casi del todo, en su cama. Comenzó a jugar con los niños menores, a dar gritos casi claros, a reír y llorar como ellos; estrañamente bella y distinta. Un día, sin embargo, habló. Y... era lo mismo que nosotros.

Ala compasiva (¿escritura 1916-1935?, publicación como *Hombre compasivo* 1994 y con modificaciones 2000) (Jiménez, 2005d)

VIII. «El desconocido conocido» (750)

Alto, fino, rubio, triste. Anda en todo con dulzura y esmero. Mira con cariño. Es respetuoso, con decoro de traje usado, su sombrero de cuando yo lo vi otra vez. Un hombre que me parece que he visto antes, y que antes siempre habría visto antes, que siempre he visto antes.

Uno de esos hombres de quienes casi se entrevé lo desconocido, oscuro y solitario, en donde vive.

Me he quedado con pena de haberle tratado con dureza, con sus ojos buenos, y ¿por qué? Como si ése fuera nuestro destino —el suyo ser así, el mío ser así— y es una pena como si cada vez que lo he visto lo he tratado con igual dureza y me he propuesto tratarlo con dulzura en la seguridad de su vuelta a mi subconciencia, una pena como si yo presintiera de antemano que en las sucesivas veces que me lo he de encontrar —¿dónde?— seré siempre injusto y duro con él.

Recuerdos (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912) (Jiménez, 2005d)

LXXVII. «Amaneceres» (1056)

En el campo, aún de plata y negro. Frío. Hombres con caras oscuras, al trabajo, carboneros, cavadores, ladrilleros, derechos por los caminos; con los brazos cruzados y las manos guardadas bajo la chaqueta echada por delante. Frío. Miedo. Hombres que no se han visto nunca las caras, que no nos saludan con su quienes parecen, que es nuestro, sino con su quienes son, que nos parecen malos, porque somos malos nosotros, y son buenos.

Una tos que queda en el camino, un olor de burro. Un bostezo. Y esto es lo conocido que consuela y sosiega, porque trae el hogar.

que queda siempre debajo de nuestra vida y quedará encima de nuestra muerte.

Los forasteros

Baladas para después (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera* 1910)

L. «Balada de la mujer estraña» (194)

Es en una encrucijada de parques de invierno. Calles de muros húmedos y con verdín sobre los que se desbordan las magnolias, los plátanos, los pinos. Cae la tarde lluviosa y una luna rodeada de oro brilla vagamente entre los árboles con grandes mirlos negros. Oculta bajo la pomposidad de un árbol desbordado, una mujer extranjera, de húmeda mirada fascinante, os sonrío. Es matamente blanca. Y os deja entrever —¡horror!— una vegetación estraña.

Vosotros huís [sic] apresuradamente. Pero ella os alcanza, os pone las manos en los hombros y os atrae hacia sus labios y sus ojos. Sentís una estraña vida palpitante encima de vosotros. Es como si todo el mundo se hubiera concentrado en ella por seguiros. Y ya en el campo, sentís, entre la soledad de la noche que entra, un miedo tal de ella viva como si fuera una muerta. Y la luna amarilla brilla vagamente entre los pinos.

Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958) (Jiménez, 2005c)

XXV. «La forastera del baño» (775-776)

Mañana, tempranito. Fresco. Oscuridad metálica. Sombra aún por la cuesta de la Ribera. El breack. Las mujeres levantaban las cortinillas de dril batidas por el viento matinal: «¡Qué lleno está el río» «¡Qué frío!» Se les estremecían las carnes bellas, que habían de ser bañadas, encojiéndoseles pechos, vientres, muslos, pantorrillas.

Todos se maravillaban de ver salir del baño, pegado al bañador crudo, a la sobrina de Don Manuel el cura —¿Simona?—, bella, rubia, maravillosa. Yo, niño, la miraba —«¿Por qué vienen esos niños?»—, pero no veía aún más que lo visible. Aquella mujer tenía el encanto de lo estraño. Era de otro pueblo. Una mujer de otra parte que venía a bañarse a Moguer.

De todas aquellas escenas de mujeres —brazos, pechos, muslos entrevistados, gritos, oraciones, persignos, coplas— lo que perdura entero, como una estatua imborrable de emoción inesplicable, es aquella mujer de otra parte, que venía los veranos a bañarse a Moguer.

XXVI. «El relojero portugués» (776)

¿De qué desastre había salido, como de qué cueva, aquel andrajo humano, afeminado, viejo, relojero y pompista fúnebre?

Lo veo cruzar al compás variable de copletas de carnavales y saeta de semanasantas, de gorigoris de entierro y flamenquerías tristonas; hacían por los rincones, cada uno con el doble de su borrachera, las más estravagantes cosas, cojían y dejaban lo que encontraban a mano, entraban y salían por los cuartos casi vacíos.

Al fin, tropezando con la puerta de la calle, salían todos con los más inesperados accesorios: palanganas, badilas, mesas pequeñas, cristales y, delante de todos, el relojero portugués, Don Sousa, poseído de una especie de baile de San Vito, con el chaqué, el sombrerito calañés, una corona fúnebre terciada al pecho y el reló de música en las manos, abriendo y cerrando las piernas y cantando de lado seriamente.

Una noche lo vi en la cárcel, echado en un rincón, como un animal díscolo...

Aquel pobre me recuerda hoy toda la poesía portuguesa: bajito, delgado, cabezón, un poco negro, tontiloco, corona fúnebre al pecho, levita negra y reló con música en la mano.

Apéndice II. IV. «Pepita Gonzalo» (789-790) (También en versión reducida, variada y en dos partes: XXIV y LVIII de *Recuerdos*; Jiménez, 2005d: 1041 y 1051)

Fuimos a Huelva, de noche, a ver una zarzuela... ¡Qué misterio en la carretera, en la marisma, en las estrellas! El teatro, los barcos anclados, el helado, el cafetín, el agua a la mano, las luces dulces... Al salir, en el olor a gas de la Calle del Puerto —olor que entonces era para mí señal de cosmopolitismo—, en la acera ancha, Pepita Gonzalo que me mira, confusa, al irse, con sus ojos verdes de niña de fuera, elegante, extraña para mí, niño fino, pero tosco de maneras, y triste, de pueblo.

Luego, mi prima que me dice que ella «me quiere»... Retorno a Moguer por la carretera —¡qué triste!— con esa angustia de madrugada de la imposibilidad de una cosa posible vista desde fuera, en la incompreensión de los diez años...

El primer sentimiento de la mujer delicada, fina, sutil, incorpórea, hermana del sueño y de la enredadera, me lo dio Pepita Gonzalo.

Sus ojos eran de un verde claro y redondo, en un rostro blanco, con pecas, agudo, tierno y mimoso.

Pepita Gonzalo fue para mí, sucesivamente, Chopin, Heine, Bécquer, y luego ¡cómo todo lo encontrado en la realidad se ha parecido a la Pepita Gonzalo de mi sueño!

¡Cómo soñaba, y con qué pena, yo, niño basto de pueblo, basto, basto, basto, con Pepita Gonzalo!

Piedras, flores y bestias de Moguer (escritura 1906-1915, publicación parcial 1961 y anunciación 1916) (Jiménez, 2005c)

XLVI. «La niña forastera» (877)

Encanto y amor de la niña forastera en el pueblo. Tiene otras cosas, otro peinado, otras maneras, otro modo de hablar y juega a otras cosas que, desde luego, nos parecen mejores que las nuestras.

Yo siempre, de niño, sentí un instantáneo amor por las niñas forasteras, con mi seguridad de que ellas me querían, de que eran sólo para mí.

Ala compasiva (¿escritura 1916-1935?, publicación como *Hombro compasivo* 1994 y con modificaciones 2000) (Jiménez, 2005d)

III. «El griego triste» (748)

Lo habían dejado solo entre franceses que no hablaban griego, en aquel sanatorio familiar. Y venía la noche.

Él, comprendiendo la jugarreta, todo indignado de un dolor que con dignidad ajena hubiera sido tranquilo, sintió que las entrañas se le venían a la garganta.

Preguntó por señas y le dijeron que sus amigos estaban en el hotel. Entonces se fue al teléfono y, con el ocaso bajo y rojo por la ventana, empezó a llamar en palabras ininteligibles y llantos extranjeros.

Nadie le entendía. A su alrededor, dos criados, cruzados de brazos, hombres por fuera, le esperaban sonrientes.

Y el muchacho griego lloraba, gritando en griego, en el teléfono.

XII. «La inglesa enamorada» (752)

Ya sin cojerse el pelo, entregada, como estaba, bajaba al salón y se sentaba con él, vestido, flamante, en el sofá. Sus ojos buenos y bellos habían ya perdido el sueño que necesitaban para su trabajo.

Y sin saber bien el español, en torpes palabras y jiros absurdos, lloraba más que hablaba, aunque sin lágrimas aún —¿son lágrimas el llanto?—, su grito de fortaleza digna.

A él, egoísta, más que el dolor le impresionaba el ridículo. Y el dolor se quedaba solo como un río sin nadie y se iba al mar solo de la amargura. Al fin ella se echó sobre el cojín, sollozando, en un semiidioma y él de pie, irónico y sin querer, y sin poder llegar a la tristeza.

Cuentos largos (escritura 1906 y 1913-1949) (Jiménez, 2005d)

XXII. (890)

La niña llegó en el barco de carga. Tenía la naricilla gorda, hinchada, y los ojos de otro color que los suyos. En el pecho le habían puesto una tarjeta que decía: «Sabe hablar algunas palabras en español. Quizá alguien español la quiera».

La quiso un español y se la llevó a su casa. Tenía mujer y 6 hijos, tres nenas y tres niños.

—¿Y qué sabes decir en español, vamos a ver?

La niña miraba el suelo.

—¿Ser nice? —Y todos reían—. Me cuesta el socolate. —Y todos se burlaban.

La niña cayó enferma. «No tiene nada», decía el médico. Pero se estaba muriendo. Una madrugada, cuando todos estaban dormidos y algunos roncando, la niña se sintió morir. Y dijo:

—Me muero. ¿Está bien dicho?

Pero nadie la oyó decir eso. Ni ninguna cosa más. Porque al amanecer la encontraron muda, muerta en español.

Los niños

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

XXI. «Los niños abandonados» (41-42)

Al Conde de Guarda.

¡Pobres niños que brotan en la vida,
como brotan las flores en la selva,
sin saber cómo brotan y sin ramas
que con sus hojas cubran su belleza!
Amadlos. ¿Son culpables esos lirios
de nacer del estiércol de la tierra?
Nutridos del rocío de las lágrimas,
sus corazones aman la tristeza:
¡si no murieran en su yerta aurora,
para siempre serían flores yertas!
En sus cálices blancos tienen almas
hinchidas de suavísimas esencias,
y solos como van, siempre sonrín
sin soñar en miradas ni en ternezas.
Con sus ojos nostálgicos parecen
adivinar que vienen a la tierra
a morirse de olvido, cual las flores
que brotan en el fondo de la selva.
Su destino es secarse cuando ríe
el sol de la amorosa primavera;
ser nota negra y fría en la alborada,
nieve en los hondos valles florecidos,
héroes de melancólicas leyendas:
nacen para formar el lado oscuro
del contraste fatal de la existencia.
Yo no sé si más tarde de la muerte
renacerán cantando en una estrella;
sus carnechitas sin calor se hielan,

y se mueren soñando con los lobos
que tienen una madre que los quiera.

XXII. «Remembranzas» (42-43)

A Manuel Reina.

Recuerdo que cuando niño
me parecía mi pueblo
una blanca maravilla,
un mundo mágico, inmenso;
las casas eran palacios
y catedrales los templos;
y por las verdes campiñas
iba yo siempre contento,
inundado de ventura
al mirar el limpio cielo,
celeste como mi alma,
como mi alma sereno,
creyendo que el horizonte
era de la tierra el término.
No veía en su ignorancia
mi inocente pensamiento,
otro mundo más hermoso
que aquel mundo de mi pueblo;
¡qué blanco, qué blanco todo!
¡todo qué grande, qué bello!

Recuerdo también que un día
en que regresé a mi pueblo
después de largos viajes,
me pareció un cementerio;
en su mezquina presencia

se agigantaba mi cuerpo;
las casas no eran palacios
ni catedrales los templos,
y en todas partes reinaban
la soledad y el silencio...
Extraña impresión sentía
buscando en mi pensamiento
la memoria melancólica
de aquellos felices tiempos,
en que no soñaba un mundo
como el mundo de mi pueblo.

¡Cuántas veces, entre lágrimas,
con mis blancos días sueño,
y reconstruyo en mi mente
la visión de aquellos tiempos!

¡Ay!, ¡quién de nuevo pudiera
encerrar el pensamiento
en su cárcel de ignorancia!
¡quién pudiera ver de nuevo
el mundo más sonriente
en el mundo de mi pueblo!

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

VI. «Soñando» (61-62)

En tren,
21 de enero, madrugada.

—¡No, no!

Y el niño llora y huye

sin irse, un punto, por la senda.

¡En sus manos
lo lleva!
No sabe lo que es, mas va a la aurora
con su joya secreta.
Presentimos que aquello es, infinito,
lo ignorado que el alma nos desvela.
Casi vemos lucir sus dentros de oro
en desnudez egregia...

—¡No, no!

Y el niño llora y huye
sin irse, un punto, por la senda.

Podría, fuerte, el brazo asirlo...
El corazón, pobre, lo deja.

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

XXXIII. «Cristales. I» (495)

¡Afán triste de niño, aquel
afán de poseerlo
todo, de recrearme en todo, inmensamente,
gozando, en falso, mundos que creía de otros!
—... ¡Y qué desidia mía
sin el mundo de otros!—

Platero y yo (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917) (Jiménez, 2005c)

XVIII. «La fantasma» (478-479)

La mayor diversión de Anilla la Manteca, cuya fogosa y fresca juventud fue manadero sin fin de alegrones, era vestirse de fantasma. Se envolvía toda en una sábana, añadía harina al azucenón de su rostro, se ponía dientes de ajo en los dientes, y cuando, ya después de cenar, soñábamos, medio dormidos, en la salita, aparecía ella de improvisto por la escalera de mármol, con un farol encendido, andando lenta, imponente y muda. Era, vestida ella de aquel modo, como si su desnudez se hubiese hecho túnica. Sí. Daba espanto la visión sepulcral que traía de los altos oscuros, pero, al mismo tiempo, fascinaba su blancura sola, con no sé qué plenitud sensual...

Nunca olvidaré, Platero, aquella noche de setiembre. La tormenta palpitaba sobre el pueblo hacía una hora, como un corazón malo, descargando agua y piedra entre la desesperadora insistencia del relámpago y el trueno. Rebosaba ya el aljibe e inundaba el patio. Los últimos acompañamientos —el coche de las nueve, las ánimas, el cartero— habían ya pasado... Fui, tembloroso, a beber al comedor; y en la verde blancura de un relámpago, vi el eucalipto de las Velarde —el árbol del cuco, como le decíamos, que cayó aquella noche—, doblado todo sobre el tejado de alpende...

De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz que nos dejó ciegos, conmovió la casa. Cuando volvimos a la realidad, todos estábamos en sitio diferente del que teníamos un momento antes y como solos todos, sin afán ni sentimiento de los demás. Uno se quejaba de la cabeza, otro de los ojos, otros del corazón... Poco a poco fuimos tornando a nuestros sitios.

Se alejaba la tormenta... La luna, entre unas nubes enormes que se rajaban de abajo a arriba, encendía de blanco en el patio el agua que todo lo colmaba. Fuimos mirándolo todo. Lord iba y venía a la escalera del corral, ladrando loco. Lo seguimos... Platero; abajo ya, junto a la flor de la noche que, mojada, exhalaba un nauseabundo olor, la pobre Anilla, vestida de fantasma, estaba muerta, aún encendido el farol en su mano negra por el rayo.

LXVII. «El arroyo» (514-515)

Este arroyo, Platero, seco ahora, por el que vamos a la dehesa de los Caballos, está en mis viejos libros amarillos, unas veces como es, al lado del pozo ciego de su prado, con

sus amapolas pasadas de sol y sus damascos caídos; otras, en superposiciones y cambios alegóricos, mudado, en mi sentimiento, a lugares remotos, no existentes o sólo sospechados...

Por él, Platero, mi fantasía de niño brilló sonriendo, como un vilano al sol, con el encanto de los primeros hallazgos, cuando supe que él, el arroyo de los Llanos, era el mismo arroyo que parte el camino de San Antonio por su bosquecillo de álamos cantores; que andando por él, seco, en verano, se llegaba aquí; que, echando un barquito de corcho allí, en los álamos, en invierno, venía hasta estos granados, por debajo del puente de las Angustias, refugio mío cuando pasaban toros...

¡Qué encanto este de las imaginaciones de la niñez, Platero, que yo no sé si tú tienes o has tenido! Todo va y viene, en trueques deleitosos; se mira todo y no se ve, más que como estampa momentánea de mi fantasía... Y anda uno semiciego, mirando tanto adentro como afuera, volcando, a veces, en la sombra del alma la carga de imágenes de la vida, o abriendo al sol, como una flor cierta y poniéndola en una orilla verdadera, la poesía, que luego nunca más se encuentra, del alma iluminada.

Entes y sombras de mi infancia (escritura 1927-1958) (Jiménez, 2005c)

XI. «“Los caballeros”» (794)

Las niñas y los niños jugábamos en el patio de flores en la Calle Nueva (macetas azules, jeranios):

Al alimón, al alimón,
que se ha roto la fuente...

Yo veía, en el sol alegre vertical, concentrado como con una inmensa lente sobre nosotros, la fuente rota, toda la historia de la fuente rota...

... Mandarla componer.
No tenemos dinero.
Pasen los caballeeeeros.
Nosotros pasaremos.

¡Cómo decían las niñas «los caballeeeeros»! (Impresión que a mí me hacía aquello.)

Yo pasaba con una gran cortesía y me veía ya como mi padre, con su esquisito traje marrón oscuro, su chaleco blanco bordado, su corbata de plastrón oro viejo y verde, o como los amigos de mi padre, en el Casino de los Caballeros.

(Los juegos de los niños ¡qué cosa tan delicada y divina son; qué sentido de eternidad tienen, de fe, de creencia en la creación, cuando la muerte no parece posible que sea nunca para uno y piensa uno definitivas las figuraciones más bellamente absurdas y separadas! ¡Qué triste el niño que llevamos dentro enterrado, emparedado en nuestro cuerpo malo de hombres, y de quien tan poco nos acordamos, mientras él yerto y con los ojazos sin cerrarse día y noche, se muere sin parar, en nuestra propia casa de carne, de olvido, de hambre y de frío!)

Al alimón, al alimón,
que se ha roto la fuente.

Pasen los caballeeeeros.

Nosotros pasaremos.

Isla de la simpatía (¿escritura 1936-1954?, publicación suelta 1937, 1941, 1953 y 1954 y completa 1981) (Jiménez, 2005d)

II. «El niño luego» (433-434)

Viene el niño y va, va y viene con esta mujer, esta madre, a veces, tan contenta de su cuerpo y de su alma y de su niño; esta mujer que viene y va como él mismo ella misma, niña o niño; graciosos, divinos, sagrados cada uno y los dos, sueltos o reunidos, como la poesía que quiso Platón; tan llenos de misterio, encanto, intensidad, dotes primeras de la poesía; todo tan sano, tan inocentemente entero de esta clase de inocencia que puede coexistir con la experiencia mayor, si no le estropearan otros esas gracias desgraciándose las con la mala gracia; tan contajiosos de la buena como de sí mismos.

(Estas posturas infantiles, estos jestos femeninos; las manos, los brazos de esas manos; los pies, las piernas de esos pies; todo tallos y flores de un tronco intenso, encantador, misterioso.)

Cuentos largos (escritura 1906 y 1913-1949) (Jiménez, 2005d)

XLVI. «Basilio» (919)

Decía, bajo la lámpara de porcelana blanca y verde de su comedor de hombre equivocado: «¿Dónde están ahora, amigo, mis Basilio aquellos, mis Basilio de cada tarde, mis Basilio de joven, de adolescente y ¡ay! mis Basilio de niño?».

Y, mientras lo decía, el niño de cinco años que yo recordaba de él confusamente de mis seis años, se le subía por detrás de la silla curvada de Viena, no sé por dónde, y se asomaba a su cara riendo.

Recuerdos (¿escritura 1897-1924?, anunciación 1901, 1903 y 1912) (Jiménez, 2005d)

III. «El tesoro» (1034)

En mi infancia, cuando aún no sabía escribir, realizaba la belleza, la poesía. Había en el jardín de mi casa un pequeño bosque de plátanos y araucarias, y a la tarde, cuando volvía del colejo, toda mi delicia era ocultarme entre el verdor, ya trasparente del oro del sol de las cinco. Yo me hacía la ilusión de que aquel trozo de verdor era un bosque inmenso, una isla desierta y lejana, algo que entonces no me explicaba bien, pero que sentía intensamente. Allí, echado bajo las hojas, dejaba deslizarse la hora. El cielo se solía aborregar de grandes rebaños rosas, y los aviones del estío volaban en el cenit lleno del sol, como ligeros esquifes negros de ilusión. Y el alma se me ponía hecha un tesoro, tesoro incomprendido, radiante y dulce que se me debía transparentar en los ojos, en el jesto, en el silencio, porque todos me preguntaban qué tenía y por qué callaba, tesoro que yo no rompía nunca jugando, que llevaba dentro de mí con miedo, en un prelude inconciente de ternura y de armonía.

XXXVI. (1044)

Cuando niños, miramos lo cercano, y por eso los fondos sólo entrevistos, no analizados, conservan ese prestigio en el recuerdo, que luego, al volver de hombres a ellos, tantas veces nos desvirtúa la realidad.

La otra orilla del río de mi pueblo, me parecía inmensa, frondosa. El lago, era río.

Se ven las cosas de cerca —una hojita, una chinilla— grandes, inmensas; y lo lejano, fantástico.

La mujer

Paisajes líricos (escritura 1907-1908) (Jiménez, 2005c)

XXV. «La mujer» (129) (También CIII de *Baladas para después*; Jiménez, 2005c: 221-222)

La mujer es la música, el aroma, el color, la alegría, el ensueño, y el hombre no puede comprenderla. Es un secreto desentrañable, un cofre cerrado que sólo muestra su encanto: la belleza. Ella se esfuerza en ondular, en cantar, en dar fragancia; inconsciente como un árbol, como un arroyo, como un ocaso, como el mar... Por un instante, el hombre en tensión la abraza tembloroso; entonces empieza a entrever allá en el fondo de sus ojos. Pero todo cae, como la tarde, como la hoja seca, y viene la fatiga y la tristeza, y el encanto se va como un pájaro de oro.

¡Urna sagrada, manantial ignoto de la vida!

Baladas para después (escritura 1901-1913, publicación algunos textos 1909 y algunos versificados en *Baladas de primavera* 1910) (Jiménez, 2005c)

XXV. «Balada del amor desnudo» (181)

Venía desnuda, sobre los pétalos malvas que la luna deshojaba en las alfombras de la estancia oscura... Los pétalos le caían en una mano, en un pecho, en un muslo, y brillaba su carne un momento como una ceniza irisada, de un iris que en vez de ser del sol fuera un iris de la luna. La cabeza estaba en la sombra como en una atmósfera menos vacía que sutilizara la carne hasta hacerla de sombra... y los ojos ennegrecían, a veces, la oscuridad enormemente...

¿Hay algo que se acerque tanto al ideal como una mujer desnuda en la sombra? Es como si el alma fuera la que escondiera el cuerpo, como si lo ignoto fuera la materia, como si todo se hubiera trastornado. Perdida la hora, el sitio, el aspecto familiar de las cosas, la eternidad que surge de lo confuso se complace en venir un instante hacia nosotros.

¿Comprendéis por qué es tan sucia, tan falsa, y tan fea la aurora en el amor?

XXXIV. «Balada de la amada desnuda» (186)

Cuando después del largo paseo de la tarde, bajo las acacias con sol, te desnudas —te desnudo— en tu alcoba, tu cuerpo surge de tus sedas y de tus muselinas como un sol de carne de aurora.

¡Tu cuerpo desnudo! ¡Qué grande me parece de pronto! ¿Cómo ha podido estar aprisionado en estas leves y estrechas telas? ¡Oh, qué tesoro, qué mar, el de la amada desnuda!

Te estás despojando y es como si te adornaras; ¿cómo, si te quitas bellezas, eres más bella? ¿por qué te arrancas tus riquezas y te quedas más rica?

Después, ese aroma a esencias y a carne joven y pura. Qué atracción en el corsé, en la blusa, en todos los sitios en donde ha estado un pecho tuyo, un brazo, un hombro... Parece que te disgregas...

Estás en todo lo tuyo. Esa misma rosa casi mustia que has llevado en el pecho parece que huele a tu sangre, parece que tiene el leve latido de tu corazón, la tibieza de tu aliento...

Tu cuerpo desnudo. ¿Se ha agrandado de pronto? ¿Todavía guardabas más encantos? ¿No era sólo tus ojos, tu cabello con sol, tu oreja rosa, tu boca sangrienta, tu mejilla mate? Tus muslos que se afinan cerca de las rodillas, tus brazos que se afinan cerca de tus codos; y todos los golfos, valles, las colinas de tu cuerpo. ¡Qué paisaje para el reposo de mis besos!

CLXVII. «Balada de la dulzura del sueño» (252-253)

Esta noche, en mi sueño, has surgido embellecida, endulzada, idealizada. Ven mujer, ahora que todavía dura, como una estela, la dulzura del sueño, para que tu carne me parezca mejor, más pura, más eterna...

Todo en el sueño se tamiza. Una mujer parece la podredumbre, y la belleza se levanta, como un naciente de luna, en una idealidad de sentimientos delicados e infinitos. Es como si el sueño fuese una gasa entre la vida y la muerte...

Es como si el sueño fuese un cristal suavemente opaco a través del cual se viera la vida desnuda de la muerte, y el amor y el placer, como en una síntesis de la vida, cobrase un encanto, entrevisto en la vigilia que, en toda su plenitud, florece lo ideal, lo virginal, en una suprema realización de todos los instintos.

Ven, mujer. La aurora, blanca y carmín, vibra en oriente. Antes que el sol despierte los ruidos de la vida, que tu carne surgiendo del lecho blanco lo mismo que el sueño blanco, enguirnalde mi tristeza de ilusión con un collar de gracias inefables...

[Poemas en prosa sin clasificar] (¿escritura 1913-1920?, corrección 1920) (Jiménez, 2005c)

C. «En mi sueño» (376) (También XXII de *Viajes y sueños*; Jiménez, 2005d: 616)

La mujer perfecta de cuerpo y alma, que subía esta madrugada, en mi sueño, por las escaleras oscuras, ¿a dónde iba? ¿Qué amor la guiaba? ¿De dónde venía?

Creí, despertando, que la vería así siempre. Perfecta de alma y cuerpo, con aquella sonrisa rasgada hacia el objeto de su decisión eterna.

Cantaba yo de júbilo. Pero no. Se iba, se iba de mi memoria. No podía retenerla ya, atarla con el sol. Se escapaba del sol y de mí.

¡Qué ganas de aullar en el sol, qué ganas de arder en el sol, qué ganas de la sombra eterna en el sol!

Viajes y sueños (escritura 1899-1949) (Jiménez, 2005d)

LXXXVIII. «Sueño de tipo neutro» (656)

Estaba en la puerta, blanca y delicada, sobre negro vago, mirando a algo que hacía nerviosamente con sus manos por no mirarme. Y con el encanto irrepitible de las palabras del primer amor me dijo: ¿Me viste esta mañana?

Nada más, ni le vi los ojos siquiera. Y la enorme distancia de la vida del sueño a la del despertar, la recorrí de pronto, despertándome y durmiéndome. Y el despertarme y el dormirme; eran como puertas sobre puertas que se cerraban unas contra otras, hasta no dejando otras primero, ninguna luego a mi amor más joven.

La lucha material de sus desapariciones sucesivas se confundía con otras oscuras sinrazones, pues las morales con inválida validez en el sueño: que si yo tenía 45 años y ella era una niña, que si yo estaba casado y ella en su almendro en flor. Y, luego, ya con sus sentidos de gran fuerza, en aquel instante hondo; y todo esto la alejaba, se la llevaba.

Y qué lucha la mía, durmiéndome y despertándome; para conservar su primera imagen blanca, mate y dulce.

No en el mundo, en mi cabeza. Pero mi cabeza es más grande que el mundo. Perdida, olvidada, ¡sola en el desierto de mis sueños despertados! La llevo secuestrada en mi cabeza y no la puedo librar. Viva y sola en una isla muerta del mar de mi memoria congelada.

(1920?)

El doble

El doble objetivo

El doble objetivo externo

Cuentos largos (escritura 1906 y 1913-1949) (Jiménez, 2005d)

XLIX. «La nueva» (920)

Se confundía ya con ella, era casi igual. Pero yo sabía bien que no era la misma.

Pero ella no luchó con la suplantadora. Y sus ojos incoloros, sus sienes sumidas, sus hombros desiguales, su cintura picuda, su fácil cabello, sus gracias más inconfundibles, fueron anulándose, olvidándose en las del suave y sonriente ser invasor, hasta quedar desaparecida. Fue como una trasfusión de alma.

Y al echar a andar de mi triste testimonio, sentí bajo mi suela izquierda (y no lo pude ya evitar, aunque alcé mi pie al instante) un crujido como cuando se pisa una cosa vana, con cáscara.

L. «El jesto» (920)

Le había cojido la fea, la vieja, a la guapa, la joven, el jesto mejor. Tan bien se lo había cojido, que con él era más la otra que ella.

Y poco a poco se fue poniendo más, más, más bella con el jesto de la joven. Y la guapa más, más, más fea sin su jesto, más gris, más seca.

Y la bella, la ex-bella se quedó como si hubiera perdido su tesoro. Se puso mala, alisó primero, arrugó luego su jesto, el recuerdo de su jesto. Se murió.

Y el jesto, el robo, el tesoro quedó en la vida como una de esas joyas heredadas de una mujer prestigiosa, por una cualquiera, que parece que no brillan ni dan color sin su única dueña.

El doble objetivo interno

Viajes y sueños (escritura 1899-1949) (Jiménez, 2005d)

XXXIV. «Sueño» (625)

Íbamos los dos en el tren, hacia el Sur, por aquellas marismas, mías, con el aire vivo del mar en la mañana de estío. Y, aunque ibas tú conmigo, yo me sonreía tristemente pensando: ¡Qué bien cuando venga ella conmigo!

Desperté; despertamos. Cantaban los gorriones en la tormenta del amanecer ¡qué lejos de las marismas! Y [sic] qué tristeza al ver que no estabas tú conmigo! ¡tú la que venía conmigo en el tren de mi sueño; no tú, la que no venía conmigo todavía!

Ala compasiva (¿escritura 1916-1935?, publicación como *Hombro compasivo* 1994 y con modificaciones 2000) (Jiménez, 2005d)

XXVIII. «El otro él» (761-762)

Bajando mi amigo la escalera, al llegar a cierto sitio, aparecía de pronto, en él, el otro él. Jamás faltó. Ignoro si él lo sabía, si se daba cuenta que se le veía algo, que él quizás ignoraba que llevaba en sí.

Yo le veía el otro él desde arriba, abierta aún la puerta de mi casa en su despedida, en un raro escorzo feo, antipático, molesto.

No se le parecía en nada. Era como un escamoteo rápido de algún él estrahumano. Se componía de todo él, sin él, o con él deformado, abollado, ennegrecido, pasado por sacristía, horno y ataúd, en triple negrura desagradable y fantástica. Como un él posible e imposible.

Venía a casa. Hablábamos, reíamos, pensábamos; él escandaloso y aparatoso, yo exaltador y llameante. Jamás se me ocurría pensar en el otro. Pero al irse, llegando al sitio aquel de la escalera, el escorzo claudicante, oscuro y enigmático aparecía un instante y se iba con él.

XLVII. «El hombre doble» (777-778) (También LII de *Cuentos largos*; Jiménez, 2005d: 921)

Yo lo había conocido al piano, una tarde grata, de cerca, en la penumbra gris y dulce del crepúsculo de primavera, en su salón. Me había parecido dulce, bueno, sencillo, vibrante el corazón de la música de su piano, entre sus hijos, su mujer y sus flores.

Luego, al otro día, en su despacho, de lejos, entrando yo por la puerta distante del banco grande, me pareció que lo había equivocado con otro. Estaba más enjuto, más oscuro, recostado entre legajo y hule, y con unos ojillos de pimienta que en nada se parecían a los azules del día antes, unos ojillos que me miraban, acercándose, como con desagrado.

Llegando a un punto de la estancia, como en esos cambios de los árboles cuando nos acercamos a ellos, como si hubiera un escamoteo teatral, el hombre de hoy, el del escritorio, se transformaba otra vez, en el hombre de ayer, el del piano, y la sonrisa grande y blanda sucedía al mirar pequeño, duro y desagradable.

Debió de notar mi confusión, y le dije lo que era: «Al pronto no lo había conocido a usted. Me parecía usted otro».

Se rió [sic] con una risa fuerte, como si estuviera en el secreto de mi duda, una risa no sé si mala o buena, que no sé de cuál de los dos es, si del hombre dulce del piano, que se reía de mi sospecha, o del hombre molesto del banco, que se reía de mi infelicidad.

... La mujer leyó esta página y, de pronto, sintió un escalofrío y dio un grito.

No era sospecha suya sólo. El poeta también lo había visto. En su casa había dos hombres.

El doble subjetivo

El doble subjetivo externo

Rimas (escritura 1900-1902, publicación 1902) (Jiménez, 2005a)

LII. (80)

Me da terror cuando miro
mi imagen en un espejo;
me parece que es la sombra
de alguien que me va siguiendo.

Mis ojos clavo en mis ojos
y hay un influjo magnético
que me espanta, recordándome
la fijeza de los muertos.

Siento miedo de mí mismo,
de mi imagen siento miedo,
y queriendo desarmarla
me doy a mí mismo un beso.

Jardines lejanos (escritura 1903-1904, publicación 1904) (Jiménez, 2005a)

XL. (385-386)

¿Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde?... Miro

en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo...
¿la ventana estaba abierta?
¿yo no me había dormido?

¿El jardín no estaba blanco
de luna?... El cielo era limpio
y azul... Y hay nubes y viento
y el jardín está sombrío...

Creo que mi barba era
negra... yo estaba vestido
de gris... y mi barba es blanca
y estoy enlutado... ¿Es mío

este andar? ¿tiene esta voz
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo?... ¿o soy el mendigo

que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...

...Y voy y vengo... ¿Es que yo
no me había ya dormido?

Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...

El doble subjetivo interno

Diario de un poeta recién casado (escritura 1916, publicación 1917) (Jiménez, 2005b)

CXXI. «Amor» (137)

New York,
29 de abril.

No, no, nosotros dos no somos
nosotros dos, que estamos
aquí, viendo ponerse el sol granate
entre el verdor dorado
en que cantan, en ramo, sobre el río
los inconstantes pájaros.
No, no somos nosotros.
Nosotros dos —¡oh encanto
del parque sin nosotros, con nosotros!—,
nosotros somos esos dos románticos
que no son aún nosotros, que no están aún con ellos
mismos, esos dos, que, soñando
en ser ellos, en no ser ellos, dulces,
se pierden lentamente, en sólo un beso,
por el sendero —vago
ya en la hora en que cierran,
sólo obedientes al ocaso—,
por el sendero
solitario
en donde canta a la arboleda verde
ya, libre del pisar del día,
un obstinado pájaro.

Eternidades (escritura 1916-1917, publicación 1918) (Jiménez, 2005b)

CXXV. (418)

Yo no soy yo.

Soy este

que va a mi lado sin yo verlo;

que, a veces, voy a ver,

y que, a veces, olvido.

El que calla, sereno, cuando hablo,

el que perdona, dulce, cuando odio,

el que pasea por donde no estoy,

el que quedará en pie cuando yo muera.

Piedra y cielo (escritura 1917-1918, publicación 1919) (Jiménez, 2005b)

LII. «Descanso» (504)

Basta. El jardín cerrado
es lo mismo que abierto.

—La llave de la verja,
hablando de otras cosas, en lo oscuro,
los que se van, despacio,
¡suena tan dulcemente por la tarde!

Todo tú estás en ti
aunque te vayas de ti. Basta.

Poesía (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

LXIII. (611)

Poder que me utilizas,
como médium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones;

¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día!

Belleza (En verso) (escritura 1917-1923, publicación 1923) (Jiménez, 2005b)

XLVI. (755)

Hay un yo que está durmiendo
—¡moscón fijo de la idea!—;
y hay un yo que está velando
para que yo no me duerma.

Platero y yo (escritura 1906-1914, publicación menor 1914 y completa 1917) (Jiménez, 2005c)

LXXXIV. «La colina» (526)

¿No me has visto nunca, Platero, echado en la colina, romántico y clásico a un tiempo?
... Pasan los toros, los perros, los cuervos, y no me muevo, ni siquiera miro. Llega la noche y sólo me voy cuando la sombra me quita. No sé cuándo me vi allí por vez primera y aún dudo si estuve nunca. Ya sabes qué colina digo; la colina roja aquella que se levanta, como un torso de hombre y de mujer sobre la viña vieja de Cobano.

En ella he leído cuanto he leído y he pensado todos mis pensamientos. En todos los museos vi este cuadro mío, pintado por mí mismo: yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a ti, o a quien mirara, con mi idea libre entre mis ojos y el poniente.

Me llaman, a ver si voy ya a comer o a dormir, desde la casa de la Piña. Creo que voy, pero no sé si me quedo allí. Y yo estoy cierto, Platero, de que ahora no estoy aquí, contigo, ni nunca en donde esté, ni en la tumba, ya muerto; sino en la colina roja, clásica a un tiempo y romántica, mirando, con un libro en la mano, ponerse el sol sobre el río...

Cerro del viento (dentro de los Libros de Madrid, ¿escritura 1915-1936?, publicación 1963, 1965, 1969 y 1973) (Jiménez, 2005c)

XXXI. «Hora apagada» (1134)

Madrid

No es hastío de la vida, ni afán de otra cosa. Nada. Parece todo como desligado de mí, como si yo no tuviera poder ni dependencia de nada. Las mismas cosas mías me parecen extrañas y sin suficiente interés para mí... Y sin embargo, estoy a gusto, tranquilo, contemplando largamente, como una gloria, mi antemí ajeno, sin prisa ni cansancio.

Miro cómo esa familia merienda prolijamente en su hondonada; cómo ese niño y ese perro se revuelcan gustosos en la yerba; cómo pasa el lechero con sus latas; cómo sale el humo de esa chimenea; esa criada; cómo esa nube fea se eterniza; cómo esa niña se va comiendo su pan; cómo el farolero va encendiendo las farolas de gas del camino; cómo pasa ese coche lejano; cómo salen las estrellas...

Ningún vínculo me ata a mi mí. Ahí está esa carta cerrada, ese libro sin leer, ese retrato sin mirar. Y no comprendo ningún signo de lo que me rodea: sillas, papeles, cuadros; ni me importa comprenderlo. ¡Qué bien, en este mí, que no soy yo, solo en un mundo que no es mío, y a gusto, igual que en una muerte que viera la vida como una máquina de sentidos!

Más lejos que nunca de la vida, observándola tan de cerca.