

UNA REINA FASTUOSA DE TESOROS: EL MODERNISMO EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ANTONIO CRUZ CASADO
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

RESUMEN

El poeta Juan Ramón Jiménez rechaza los libros que componen su etapa modernista en un poema compuesto hacia 1916, cuando empieza a cultivar la tendencia estética de poesía pura. Y sin embargo, muchos de los libros que el escritor considera poco valiosos figuran entre los más importantes del Modernismo hispánico. Entre los libros menospreciados se encuentran *La soledad sonora* (1911), *Poemas mágicos y dolientes* (1911), *Melancolía* (1912) y *Laberinto* (1913), colecciones poéticas que alcanzan una gran calidad estética, en el panorama de la poesía española de comienzos del siglo XX. En contra de la decisión del mismo poeta, consideramos esos libros como muestras de la mejor poesía de Juan Ramón Jiménez.

ABSTRACT

The poet Juan Ramón Jiménez rejects his modernist books in a poem written towards 1916, the time when he starts cultivating his pure poetry. Yet, many of the books that the writer regards worthless stand out as some of the most important examples of Spanish Modernism. Among the underestimated books we find poetic collections which reach a high aesthetic quality in the Spanish poetry of the early 20th century, such as *La soledad Sonora* (1911), *Poemas mágicos y dolientes* (1911), *Melancolía* (1912) and *Labyrinth* (1913). Against the own poet's decision, we regard these books as some of the best of his production.

PALABRAS CLAVE: Juan Ramón Jiménez, Modernismo, poesía española siglo XX.

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez, Modernism, Spanish poetry 20th century.

No me tiente la gloria. ¡Sólo una vida en paz,
rica de los tesoros del amor y la lira,
en una estancia dulce, solitaria, serena,
llena de libros bellos, con flores, encendida!

Juan Ramón Jiménez, *Melancolía*

Causa cierta extrañeza, en el lector habitual de poesía, el duro rechazo que lleva a cabo Juan Ramón Jiménez de una de las etapas más interesantes de su obra, quizás la que más reconocimiento ha obtenido entre algunos medios críticos, la etapa modernista. En el muy citado poema de 1916-1917, "Vino, primero, pura"¹ (incluido en el libro *Eternidades*, 1918), considerado básico para el acercamiento a la evolución poética del artista, hasta ese momento, y convertido para algunos en una especie de arte poética singular, el lírico va experimentando cada vez más odio hacia esa mujer simbólica de su creación, conforme va adornándose y acicalándose, hasta el momento en que la supone "una reina fastuosa de tesoros", ante cuya visión el yo lírico de Juan Ramón añade: "¡qué iracundia de yel y sin sentido!"². La aceptación y nueva reconciliación amorosa que tiene lugar por parte del poeta con la mujer-poesía, que se va desnudando ahora paulatinamente, de la misma manera que fue antes complicándose y adornándose, es lo se toma como el origen de la poesía pura juanramoniana, una modificación estilística que suele fecharse en torno a 1916, con el decisivo libro *Diario de un poeta recién casado*. El propio escritor, en sus conversaciones con Ricardo Gullón, simplifica notablemente este proceso, comentando al respecto: "Yo no soy realmente un poeta modernista, en ese sentido, sino simbolista. Empecé siendo sencillito, luego fui complicado, y más tarde volví a la sencillez; pero, naturalmente, a otro tipo de sencillez. Eso es todo"³.

La depuración estilística y conceptual que se advierte a partir de entonces en la trayectoria del poeta de Moguer parece alejarlo de las corrientes estéticas al uso y de los grupos poéticos del momento, convirtiéndose así en un poeta sumamente original, respetado y admirado desde la lejanía, inmerso en una aventura estilística en solitario, tarea que le ocupará toda la vida, con la reelaboración y reescritura (disconforme siempre) de sus textos anteriores y de sus textos nuevos. El resultado lírico de esa creación, la "obra en marcha", tiene muy selectos lectores, la minoría siempre, en tanto que los libros anteriores gozaron de una aceptación más amplia, quizás más numerosa y generalizada. Nuestra intención, en este caso, es la de revisar sus libros modernistas más denostados luego por el propio escritor, los que se escriben aproximadamente entre 1908 y 1911, y que ven la luz de la imprenta en torno a 1911-1913. De manera más concreta, nos parece que la "reina fastuosa de tesoros" a la que alude Juan Ramón, en el poema arriba citado, podrían ser los libros titulados *La soledad sonora* (1911), *Poemas mágicos y dolientes* (1911), *Melancolía* (1912) y *Laberinto* (1913).

El corpus poético de estos cuatro títulos puede considerarse suficientemente significativo para nuestro somero análisis, porque en conjunto abarca unos trescientos poemas, repartidos a lo largo de más de quinientas páginas, en una de las recopilaciones juanramonianas más conocidas, los *Primeros libros de poesía* (1954), de Francisco Garfias. Queremos destacar además las posibles deudas que ofrece el poeta en estos libros, al hilo de algunas dedicatorias y breves fragmentos poéticos incluidos al comienzo de algunas composiciones. Esta consideración nos muestra una simbiosis un tanto sorprendente entre algunos de los mejores poetas de nuestra tradición clásica, como San Juan de la Cruz o Góngora, y los simbolistas franceses de la última generación, como Albert Samain o Jules Laforgue, junto con algún otro esteta inglés, de tendencia prerrafaelista, como Dante Gabriel Rosseti.

San Juan de la Cruz es quien presta título al primer libro que comentamos, *La*

¹ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, en *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1959, 2ª ed., p. 555.

² *Ibid.*

³ Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 91.

soledad sonora, verso tomado del *Cántico espiritual* (“la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora”), pero en el mismo volumen encontramos otras referencias literarias, además de dedicatorias circunstanciales, como la del comienzo, “A José Enrique Rodó, sembrador de estrellas”, motivada por un extenso comentario de este último sobre la poesía de Juan Ramón. La sección segunda del libro, “La flauta y el arroyo”, aparece encabezada por un verso fulgurante de Quevedo, “¡De humilde soledad verde y sonora!”⁴, en el que se conecta léxicamente con el nombre general de la colección e introduce marcadas sinestesias (soledad verde, soledad sonora), tan del gusto de los poetas simbolistas. El poema segundo de esta misma sección ofrece, como leve marca cromática dos versos de Góngora: “Este de la primavera / el verde palacio es”⁵, y el texto de la composición casi podría considerarse una glosa de esta idea, con algunos rasgos estilísticos que nos recuerdan al poeta cordobés. He aquí un fragmento:

y al rizar la paz de plata
del arroyo, aquel palacio
se rompe, hecho luces verdes,
en el cristal encantado... (p. 949).

El tono casi barroco del poema se potencia, en el mismo sentido, con la aparición del personaje femenino de Amarilis, igualmente presente en otros lugares de la obra. Claro que la invitación directa al beso de la boca grana (“Bésemte tu boca grana”, dice Juan Ramón), está bastante lejos de otros hallazgos estilísticos áureos un tanto afines, como los “relámpagos de risa carmesíes”⁶ quevedianos. No obstante, no se encuentra siempre una relación de causa y efecto en las citas barrocas y los poemas que las incluyen, como sucede en la composición “Nubes blancas y estrellas” (p. 1136), que trata de una tempestad marítima, iniciada con el verso del romance gongorino “Amarrado al duro banco”, de *Poemas mágicos y dolientes*. Con todo, hay secciones de obras que parecen compuestas bajo la inspiración de don Luis, como sucede en la parte titulada “Recordando a Susana, que olía a jazmín blanco” (p. 1309) de *Laberinto*, que incluye los siguientes versillos gongorinos: “Del blanco jazmín aquel / cuya cantidad lasciva / Venus hipócrita es”⁷.

Junto a los clásicos españoles (hay también otras citas de fray Luis de León y un recuerdo de Cervantes, relacionado con *La española inglesa*, p. 1127), se incorporan los simbolistas franceses tardíos, como Albert Samain, cuyo verso “Que ce soit un secret vapoureux qu’on devine”, introduce la tercera sección del libro, “Rosas de cada

⁴ Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, ed. Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1954, p. 946. Las restantes referencias a esta edición se hacen en el cuerpo del texto, mediante la indicación de la página correspondiente. El verso de Quevedo procede del poema “Lamentación amorosa (Idilio I)”, que comienza: “¡Oh troncos, anciana compañía, / de humilde soledad verde y sonora!”, apud Francisco de Quevedo y Villegas, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, tomo VII, p. 433.

⁵ En el poema “Esperando están las rosas”, romance también recordado en otra cita mencionada más abajo, cfr. Luis de Góngora, *Obras*, Bruselas, Francisco Foppens, 1659, p. 334 b.

⁶ En el final del soneto “Retrato de Lisi, que traía en una sortija”, apud Francisco de Quevedo y Villegas, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido*, op. cit., p. 405.

⁷ El texto gongorino se presenta algo modificado en la transcripción de Juan Ramón, según esta edición; pertenece al romance que comienza “Esperando están las rosas” y el fragmento dice así: “Ámbar expira el vestido, del blanco jazmín, de aquel / cuya cantidad lasciva / Venus hipócrita es”, cfr., Luis de Góngora, *Obras*, op. cit., p. 334 a.

día”, o como Jules Laforgue, presente en el poema tercero de este apartado, o Henri de Regnier, en el número XVI. Unos versos de Edgar Allan Poe, tan amado por los primeros simbolistas, en especial por Baudelaire, procedentes de “The Raven” (“El cuervo”), cierran prácticamente esta colección juanramoniana, en la que ha sabido aunar magistralmente la tradición española áurea con la doliente voz de los líricos franceses de finales de siglo.

Aun a riesgo de simplificar excesivamente una recopilación marcada por el cromatismo suave de los crepúsculos y de las noches con luna, la sensualidad de los olores y de las músicas románticas ejecutadas al piano, podría pensarse que el poeta de Moguer ha querido conjugar en *La soledad sonora* algunas viejas reminiscencias barrocas, tal vez aprendidas en los libros de lectura de su primera educación, con los posteriores y más dominantes ecos del tardío simbolismo francés, tan fecundo por otra parte para los movimientos poéticos hispánicos del momento.

El libro siguiente, *Poemas mágicos y dolientes*, está dedicado en su integridad a Albert Samain, “en el cielo de Citeres”, apostilla el poeta, y la recopilación se inicia con un breve poema dedicado “A la poesía”, que se abre y se cierra al mismo tiempo con estos versos:

¡Divina Poesía, tú sola me sostienes!
 ¡Negros, sangrientos, trágicos, me asaltan los instantes...:
 pero tú entonces vienes
 y me regalas tu corona de diamantes!

En ellos se puede entender que la dureza del momento vital del lírico se ve aliviada por el cultivo de la poesía, que le regala “su corona de diamantes”, en una apreciación léxica no muy lejana a la “reina fastuosa de tesoros”, que rechazaría en la ya citada composición del libro de 1918.

En este libro el cromatismo pictórico se acentúa, si cabe, aún un poco más, con respecto a los libros anteriores. Recordemos, por ejemplo, el tono amarillo dominante en el conocido poema titulado “Primavera amarilla”, cuyos primeros versos indican:

Abril galán venía, todo
 lleno de flores amarillas...
 amarillo el arroyo,
 amarilla la senda, la colina,
 el cementerio de los niños,
 el huerto aquél donde el amor vivía!, (p 1055)⁸.

Pero aquí también podemos percibir, en nuestra opinión, un recuerdo de nuestra lírica tradicional áurea (pensemos, por ejemplo, en el cantarillo “Entra mayo y sale abril, / ¡cuán garridico le vi venir!”⁹: el mayo o abril garrido nos parece léxicamente cercano al “abril galán”, de este poema), aunque el texto se resuelve luego en una acumulación de elementos en los que se advierte el predominio cromático indicado, que quizás deba

⁸ Reproducido también en la correcta, aunque poco citada, aproximación al poeta de Moguer, de María José Porro Herrera, *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Córdoba, Universidad, 1981, pp. 10-11.

⁹ Cfr. José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London Tamesis Books, 1997, p. 245; este estribillo suele ofrecer a veces la modificación “floridito”, en lugar de “garridito”.

también algo al francés Tristan Corbière y a su libro *Les amours jaunes* (*Los amores amarillos*), bien apreciado por nuestro poeta, como se deduce de las conversaciones y juicios literarios que nos transmite Ricardo Gullón: “Corbière –señalaba Juan Ramón– es un poeta plenamente actual, y no creo haya nada más moderno que sus poemas del mar en *Les amour jaunes*”¹⁰.

Pero no sólo están presentes los poetas simbolistas franceses, como sugerencias estéticas o lemas literarios, en muchos de los poemas que componen estos libros (Samain, de nuevo, en la composición “Sol de año nuevo”, p. 1060; Verlaine en “Jardín carnal”, p. 1072; Mallarmé en “Una galera de oro tornaba de ultramar”, etc.), sino que también determinados pintores un tanto cercanos a aquella sensibilidad finisecular informan otros textos, incluso libros enteros. En este sentido, hay que recordar al dieciochesco Antoine Watteau, que impregna con sus “delicadezas suaves del amor”, en frase de Juan Ramón, el poemario *Laberinto*, o a Arnold Boecklin, especialmente en una sección de *Melancolía*, la titulada *Tenebrae*, que dice así: “A Filomena Ventura, que, en su opulencia morena y triste, me evoca la *Melancolía* de Arnold Boecklin” (p. 1441). Para nuestro poeta, las tintas de Watteau impregnan de alguna manera el sentimiento lírico que expresa en el citado *Laberinto*, al señalar: “¡El color de Watteau! La pluma se moja en aquellas finas lacas transparentes, y, al pintar, parece que la frente se orea, soñando, de una brisa pura que ha pasado por el arroyo, por el césped, por las hojas secas de un otoño dulce, caídas ya en la presa del molino” (p. 1173). Por lo que respecta al reconocido autor de *La isla de los muertos*, tétrica expresión del más allá, Juan Ramón lo toma también como motivo para su poema “Paisaje a lo Boecklin” (p. 1074), en *Poemas mágicos y dolientes*, aunque aquí sea inspirador de una descripción campestre y acuática, con ninfas desnudas, cuya fuente es, posiblemente, el cuadro titulado *Ninfas bañándose* (c. 1863). El poeta concluye así su composición:

Y las ninfas, pequeñas en la enorme
suntuosidad del hondo soto umbrío,
funden, livianamente, con el agua
su tembladora desnudez de idilio (p. 1074).

Creemos que en muchos de los poemas de estos libros se consiguen, con un enorme poder de sugerencias, las máximas modernistas de pintar y hacer música con las palabras. En este contexto de modernismo adquiere sentido la dedicatoria general de *Melancolía*, “A Rubén Darío, melancólico capitán de la gloria” y la de *Laberinto*, “A Jacinto Benavente, príncipe de este renacimiento”. Pero además, nuestro lírico se manifiesta extasiado ante determinadas formas musicales, que incluso le permiten entrever, en alguna ocasión, el lejano infinito, a la manera de un moderno fray Luis de León, cuya alma cabalgara en alas de las música hasta llegar a la visión sobrehumana de la armonía de las esferas (pensamos ahora en la luisiana “Oda al maestro Salinas”). Juan Ramón se siente desfallecer ante las notas musicales de la sonata número 8, de Beethoven, la Patética, como indica al comienzo del texto, que lo transportan a un más allá, en un tono de exaltación creciente:

Moría la sonata y las rosas olían...
La tarde era de lluvia... La primavera se iba

¹⁰ Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, op. cit., p. 95.

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 inefable 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! (p. 1412).

No podemos olvidar, en otro orden de cosas, la sensualidad, la carnalidad, que respiran otros poemas, el goce intenso de la vida, como sucede con los englobados bajo el título de “Francina en el jardín”, en tanto que eludimos de intento otros muchos aspectos de estos libros, cuya enumeración simple y somera resulta imposible realizar en esta ocasión. Recordemos, no obstante, algunos fragmentos de la serie de Francina, marcados por esa tendencia humanísima hacia lo carnal:

Con lilas llenas de agua,
 le golpeé las espaldas.
 Y toda su carne blanca
 se enjoyó de gotas claras.
 ¡Oh carne mojada y cándida
 sobre la arena perlada!
 La carne estaba más pálida
 entre los rosales grana;
 como manzana de plata
 fresca de estrellas y escarcha (p.1112).

Tu cuerpo desnudo estaba
 entre las mojadas lilas;
 gotas había en tus pechos
 crudos y azules, Francina [...].
 Gotas había en tus hombros,
 mates y azules, Francina;
 andabas toda desnuda...,
 Venus en ti sonreía... [...].
 Gotas había en tus muslos
 blandos y azules, Francina;
 de nardo con nieve eras
 entre las mojadas lilas... (pp. 1118-1120).

El mismo sentimiento se manifiesta en otros lugares, como sucede en los versos finales de un poema de *Melancolía*:

Nos encontramos manos lentas en nuestras manos...

nos encontramos pechos que rozan nuestros brazos...
 nos encontramos labios mudos en nuestros labios... (p. 1406).

A veces, en el tren, el poeta no se limita a mirar el paisaje cambiante, sino que se distrae arduosamente con su compañera de viaje. Y así escribe:

Mientras ella, divina de rubor, entre el leve
 espumear fragante de sus batistas blancas,
 me dejaba morderle los labios y los pechos,
 el colorismo de oro de los pueblos pasaba... (p. 1344).

Como muchos lectores de poesía, creemos que los versos que componen estos cuatro libros no tendrían que haber merecido el repudio generalizado de que fueron objeto por parte de su autor, fruto de aquella “iracundia de yel y sin sentido”, que mencionábamos al comienzo. Ni siquiera resultan beneficiados en el posterior proceso de reescritura, con una marcada tendencia hacia el empleo de la prosa, que Juan Ramón lleva a cabo en gran parte de sus textos, ni tampoco nos parecen mejores los títulos que les asigna luego, como sucede con *Poemas mágicos y dolientes*, que finalmente se llamará *De lo mágico a lo ardiente*.

Hay en estos libros modernistas, o simbolistas, como prefería llamarlos el propio poeta¹¹, muy hermosos poemas paisajísticos, sensuales y sensoriales, plenamente conseguidos desde el punto de vista estilístico. El poeta se encuentra por entonces, en torno a los treinta años de su vida, en el momento cumbre de su madurez estética, preocupado sólo por la creación de la belleza, y crea poemas con una extraña fuerza de sugestión, llenos de imágenes impresionantes, que luego serán sustituidas por complejos contenidos conceptuales, más escuetos, casi filosóficos y teológicos en el fondo, algo que nos parece perjudica un tanto el resultado lírico. Es como si, en líneas generales, se alejara del esplendor barroco cultista, gongorino, y desembocara en el ideal conceptista. “Mas obran quintas esencias que fárragos”¹², había dicho Baltasar Gracián, aludiendo quizás en el fondo a los citados movimientos estéticos áureos, pero es posible que los hermosos fárragos juanramonianos, muy visibles en estos libros

¹¹ La adscripción de Juan Ramón al simbolismo se aprecia en algunos lugares de su obra crítica: “Entre las direcciones estéticas [del Modernismo] se definirán sus diferencias, pues aunque todas vienen 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. Todos los poetas que vienen del simbolismo francés asimilaron la técnica francesa, pero la asimilaron a la tradición de sus propios países; y en esto radica la semejanza del modernismo general con la del teológico, que quiso casar los dogmas establecidos con las innovaciones científicas modernas. / Todos los poetas más representativos del siglo actual, algunos de los cuales pudieron convivir todavía a fines del siglo pasado con Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, discípulos de Baudelaire, vienen del simbolismo”, Juan Ramón Jiménez, “El siglo XX, siglo modernista”, en *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 227. En otras ocasiones, el poeta manifiesta expresamente que no es simbolista de escuela: “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 lo 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 un maestro de escuela”, Id., “Respuesta a una entrevista”, en *La corriente infinita*, op. cit., pp. 240-241.

¹² Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1773, tomo I, p. 789.

modernistas, nos seduzcan y nos atraigan más que los breves y sentenciosos poemitas que semejan chispas sueltas de lo que antes fue una hermosa sinfonía de colores, olores y sensaciones táctiles.

Ante esos visibles cambios, se nos antoja que la poesía pura puede ser como un intenso y breve solo de violín o de flauta, frente a la apariencia musical de la etapa anterior, que tiene para nosotros la majestuosidad de un piano acariciado por manos expertas, o de un acordeón tocado por un ángel, como se dijo¹³ a propósito de Bécquer, tan presente también en estas colecciones de versos, o, cuando no, a la ejecución magistral de una orquesta sinfónica y completa.

¹³ La frase la recoge, entre otros, Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), ed. José María Valverde, Madrid, Castalia, 1972, p. 240, pero parece ser original de Eugenio D'Ors, *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, 1947, tomo I, p. 451: "Un haikai para Bécquer. Gustavo Adolfo Bécquer: acordeón / tocado por un ángel".