

DIOS DESEADO Y DESEANTE
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
RECONSTRUCCIÓN,
CRÍTICA E INTERPRETACIÓN.

ÍNDICE GENERAL.

1. Introducción. Agradecimientos. (p. 6)
 - 1.1. Abreviaturas utilizadas en esta tesis doctoral. (p. 10)
 - 1.2. Signos utilizados. (p. 139)
2. Problemas textuales. ¿Edición crítica o reconstrucción?. (p. 14)
 - 2.1. La edición crítica de clásicos modernos. Problemas y propuestas. (p. 16)
 - 2.1.1. El problema de la edición sin un texto completo y definitivo del autor. (p. 18)
 - 2.1.2. El problema de las diversas ordenaciones realizadas por manos ajenas. (p. 23)
 - 2.2. Análisis, descripción y crítica de las distintas ediciones de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* existentes hasta la fecha. Historia y panorama editorial. (p. 35)
 - 2.3. La problemática escritura de *Dios deseado y deseante*. Historia redaccional y problemas para la reconstrucción del libro completo. (p. 49)
 - 2.3.1. Viaje a Argentina y Uruguay. Vivencia e historia externa de un libro. (p. 51).
 - 2.3.2. La biografía del poeta como llave de la historia redaccional del libro. Textos, índices y otras anotaciones juanramonianas destinadas al libro *Dios deseado y deseante*. (p. 78)
 - 2.4. Algunos apuntes previos sobre el trabajo con manuscritos y originales mecanografiados. (p. 91)
 - 2.4.1. Reconstrucción, edición crítica, versión “definitiva”. (p. 95)
 - 2.4.2. Las ediciones críticas (paracríticas, reconstrucciones, etc.) de libros juanramonianos. (p. 98)
 - 2.4.3. Reflexiones sobre las anotaciones manuscritas del poeta. (p. 102)
 - 2.5. Problemas concretos en la reconstrucción del libro completo *Dios deseado y deseante*. (p. 120)
 - 2.5.1. El libro *Dios deseado y deseante* dentro de los planes de edición de la obra última en manuscritos y originales conservados. (p. 121)
 - 2.5.2. La ordenación de la obra. *Dios deseado y deseante* en los planes editoriales de Juan Ramón Jiménez para su obra última. (p. 126)
 - 2.5.3. Establecimiento del corpus. (p. 138)
 - 2.5.4. Versiones de los poemas publicados en revistas en vida del poeta. Facsímiles. Descripciones de originales de *Dios deseado y deseante* en anteriores ediciones. (p. 145)
 - 2.5.5. El orden del libro *Dios deseado y deseante*. (p. 149)
 - 2.5.6. Diversos momentos redaccionales por los que pasó el original del libro completo. Discriminación de tipos mecanográficos. (p. 155)
 - 2.5.6.1. Las portadas y portadillas del libro. Su lugar en ‘Destino’. (p. 155)
 - 2.5.6.2. Prólogo y versiones conservadas del mismo. Otros textos, nota preliminar, epílogo y notas conservadas. El apéndice de *Dios deseado y deseante*. (p. 163)
 - 2.5.6.3. Originales de los poemas. Estudio de la historia genésica del libro en los originales de los poemas conservados. (p. 170)
 - 2.5.6.4. Referencias al itinerario en los poemas. El orden del libro y el orden del diario. (p. 176)

- 2.6. Propuesta de edición completa hasta la fecha de *Dios deseado y deseante*. (p. 196).
3. Coordinadas de la interpretación. (p. 199)
- 3.1. Estado de la cuestión. Descripción de la bibliografía y de sus avances en la interpretación de la obra juanramoniana. (p. 203)
- 3.2. Contexto histórico-literario de creación. (p. 231)
- 3.2.1. El marco “éticoestético” de interpretación. Aproximación a las “fuentes de su poesía”. (p. 231)
- 3.2.2. Fuentes, cultivo y formación. (p. 238)
- 3.2.2.1. El Modernismo: modernismo poético y crisis espiritual. (p. 243)
- 3.2.2.2. El Krausismo: premodernismo filosófico y espiritualidad modernista. (p. 249)
- 3.2.2.3. Unamuno y Ortega. (p. 252)
- 3.2.2.4. Romanticismo: idealismo, simbolismo y modernidad poética. (p. 256)
- 3.2.2.5. El simbolismo en la poesía moderna. (p. 269)
- 3.2.2.6. Tagore y la influencia oriental. (p. 272)
- 3.2.3. Y para recordar qué hemos leído. (p. 280)
- 3.3. El panorama literario de la época. Juan Ramón en su contexto literario de creación. (p. 282)
- 3.3.1. Coordinadas histórico-literarias. Polémica, imagen y recepción de Juan Ramón. (p. 283)
- 3.3.2. Recepción de Juan Ramón Jiménez. (p. 294)
4. Situación del poeta en el exilio. Desarrollo de la poesía juanramoniana hacia *Dios deseado y deseante*. (p. 300)
- 4.1. El mar: primer mar, segundo mar, el mar tercero. (p. 300)
- 4.2. El exilio y la temporalidad juanramoniana. Aspectos derivados de la problemática del exilio: el español perdido, el desterrado. (p. 310)
- 4.3. Los años de Juan Ramón en Maryland, Washington. La biografía última del poeta como iluminación de la obra. (p. 317)
- 4.4. La obra última: continuidad y evolución en su poesía. (p. 324)
- 4.4.1. Las conferencias: el contexto “literario” de creación. (p. 328)
- 4.4.2. *Lírica de una Atlántida*: interpretación de una etapa que desborda toda la lógica interpretativa de un siglo. (p. 335)
5. Coordinadas hermeneúicas de la interpretación: la idea del libro, aproximación a algunos conceptos fundamentales para una lectura de *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). (p. 342)
- 5.1. La idea de(l) libro (los libros). Propuesta de lectura. (p. 355)
- 5.2. Palabra poética, experiencia y trascendencia. Poesía y vida. La forma del diario. (p. 361)
- 5.3. Algunas consideraciones sobre la (anti)significación poética. El símbolo y “el simbolismo” en Juan Ramón. (p. 367)
6. El símbolo de dios en *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). (p. 372)
- 6.1. El problema religioso y la muerte de Dios en la mentalidad de fines del XIX y principios del XX. Relaciones con la crisis religiosa del joven Juan Ramón y con las interpretaciones de la religiosidad juanramoniana. (p. 373)

- 6.2. Poesía religiosa en la poesía del siglo XX en lengua española y su relación con el exilio de las españas de 1936. (p. 379)
- 6.3. Dios en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Breve repaso evolutivo. (p. 391)
- 6.4. Las formas del dios en Juan Ramón Jiménez. *Dios deseado y deseante* en la “religión” juanramoniana. (p. 415)
 - 6.4.1. Un dios nosotros que nos diría que la totalidad de los hombres son “dios”. (p. 418)
 - 6.4.2. El panteísmo. Sustancia y esencia: Leibniz, Spinoza, el idealismo alemán. (p. 420)
 - 6.4.2.1. El panteísmo krausista. El krausismo y su idea de dios. (p. 431)
 - 6.4.3. La idea de un poeta dios. (p. 433)
- 6.5. Lo uno, la unidad. La realidad visible y la invisible. La doble nostalgia y el anhelo de totalidad. Raíces y alas. Piedra y cielo. Dualismo y monismo en el pensamiento poético juanramoniano. (p. 436)
- 6.6. El problema místico. (p. 443)
 - 6.6.1. El deseo y el erotismo sublimado. (p. 448)
 - 6.6.2. El problema místico, el verbo y el lenguaje poético juanramoniano. La desnudez poética y su relación posible con la mística. Léxico “místico” y formas de la mística en los poemas de *Dios deseado y deseante*. (p. 451)
 - 6.6.3. El hueco / la nada / la transparencia. ¿Mística negativa en Juan Ramón Jiménez? (p. 456)
 - 6.6.4. La disyuntiva del vacío en relación con la poesía última de Juan Ramón y sus “rasgos” místicos. Sobre una posible conversión juanramoniana: fe, duda, vaivenes del pensamiento. (p. 460)
- 7. Complejo simbólico y significativo de la obra última en *Dios deseado y deseante*. (p. 472)
 - 7.1. La conciencia. (p. 472)
 - 7.1.1. Recorrido por las apariciones de “conciencia” en su poesía. (p. 477)
 - 7.1.2. La conciencia como problema en su tiempo. Hegel y Ortega. La conciencia como espíritu. (p. 482)
 - 7.1.3. Monismo y dualismo. Alma y conciencia. (p. 484)
 - 7.1.4. El cuerpo. (p. 487)
 - 7.1.5. Conciencia / Instinto / Cultivo. Las dos formas de significar de la conciencia en Juan Ramón. (p. 489)
 - 7.1.6. Conciencia en dios. Dios en conciencia. Importancia de la construcción “... en dios”. (p. 491)
 - 7.2. El yo: una problemática moderna. (p. 493)
 - 7.2.1. El sentido de la órbita y el ámbito en relación con el tiempo y el espacio de la conciencia y el yo del poeta: el astro. (p. 496)
 - 7.2.2. El mar, el yo y la conciencia. (p. 498)
 - 7.2.3. “Animal de fondo”: la autodefinition del yo. (p. 501)
 - 7.2.4. Otro símbolo del yo: el árbol. (p. 506)
 - 7.3. La escala de la naturaleza: los “otros” animales. El perro. El pájaro (albatros y gaviotas en la ola). (p. 507)
 - 7.3.1. Mi respiración completa y mi completa inspiración. Una comunión panteísta al modo de Narciso. La belleza como belleza natural. (p. 512)

- 7.4.El niño y la mitología del niñodios. (p. 515)
- 7.5.Símbolos polivalente: símbolos recurrentes. La mujer, la rosa, la obra. (p. 517)
 - 7.5.1. Simbología natural: sol, nubes, arenales, riomardesierto. La luz (mística, física, carbón, imán, lo eléctrico). (p. 519)
 - 7.5.2. Otros símbolos: la ciudad, la fantasía, el espejismo. (p. 527)
- 7.6.El significado de los sentidos en el texto. (p. 531)
 - 7.6.1. Los colores en *Dios deseado y deseante*. (p. 533)
- 7.7.Tiempo y espacio: una metafísica y una estética que residen sobre la física de la modernidad. (p. 537)
 - 7.7.1. La estación total. El sitio del seguir. (p. 541)
 - 7.7.2. Espacio (la inmensidad) y Tiempo (la eternidad). (p. 542)
- 8. La “espresión”. (p. 545)
 - 8.1.Lo conseguido: la sensación de culminación y su reflejo en *Dios deseado y deseante*. (p. 547)
 - 8.2.La lengua de *Dios deseado y deseante*. (p. 557)
 - 8.2.1. Recursos estilísticos y formales. (p. 557)
 - 8.2.2. Breves notas sobre la métrica y el ritmo en *Dios deseado y deseante*. (p. 560)
 - 8.3.El lenguaje conseguido desde una perspectiva crítica. (p. 564)
- 9. Conclusiones. (p. 566)
- 10. Apéndice. (p. 570)
 - 10.1. Índice del libro reconstruido *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. (p. 571)
 - 10.2. Edición crítica del material existente. (p. 574)
 - 10.3. Notas a la reconstrucción crítica. (p. 666)
 - 10.4. Descripción, anotación y comentario de los originales conservados en la carpeta SZJRJ-ddd custodiada en la Sala Zenobia Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. (p. 685)
- 11. Bibliografía.
 - 11.1. Bibliografía de Juan Ramón Jiménez. (p. 727)
 - 11.2. Bibliografía sobre Juan Ramón Jiménez. (p. 732)
 - 11.3. Bibliografía sobre la edición. Ediciones críticas. (p. 748)
 - 11.4. Obras de otros autores. Estudio y creación. (p. 751)

1. Introducción. Metodología y objetivos.

He llegado a una tierra de llegada.

Los caminos de la poesía en lengua española discurren, en el pasado siglo y el presente, por sendas abiertas, en buena medida, por el poeta Juan Ramón Jiménez. Es esta una senda perdida y reencontrada por la que transitamos gustosos, tras los pasos de los críticos y lectores precedentes.

El objetivo primero de esta tesis es la reconstrucción crítica de *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*), uno de los últimos libros de poesía en los que trabajaba su autor. Nuestro interés es clarificar el texto para poder leerlo, disfrutarlo, gustarlo, comprenderlo nosotros. De ahí que haya que identificar: a qué nos enfrentamos (por eso definir nuestro **método** y acotar el problema), analizar lo hecho (en otros y en las **aportaciones previas**) y, por último: proponer y plasmar nuestra **propuesta** en una forma para *Dios deseado y deseante*.

Al leer *Animal de fondo*, publicado por su autor en 1949, el lector descubre un libro especialmente trabado, pleno de sentido. Sin embargo, el tiempo, la investigación y la lectura, señalan una falta en dicho libro. Juan Ramón, desde el mismo momentos de su escritura, pretendía añadir nuevos poemas que completaban el libro. Hasta sus últimos días trabajó en esta nueva ordenación que, por razones de diversa índole, no pudo ser concluida.

La interpretación y lectura de la obra de Juan Ramón Jiménez tiene en este libro uno de sus centros capitales. La unidad evolutiva de su escritura parece desembocar en él, como un río en ese mar que tanto simboliza en la poesía en lengua española.

El trabajo de reconstrucción de los materiales de este libro es un paso necesario para cualquier posible interpretación de los años finales del poeta y su sentido dentro de la evolución de su obra. La discusión teórico-práctica sobre el problema de la reconstrucción de libros inéditos aclara, en este sentido, las diversas direcciones que se pueden establecer en su interpretación. Desde esta realidad, apostamos por el estudio detallado de la historia de su composición, antes de situar y proponer una interpretación del mismo en el contexto unitario de la poesía

juanramoniana.

El propio sentido del libro se ha visto determinado irremediabilmente por dos hechos: la publicación de *Animal de fondo* en 1949 y las palabras del poeta en sus “Notas” a *Animal de fondo* en las que afirmaba trabajar en la ordenación del libro completo *Dios deseado y deseante*, complemento de aquel. Estos dos hechos, derivados del viaje de Juan Ramón a tierras sudamericanas, son la base de las interpretaciones críticas del libro. Las diversas ediciones de *Dios deseado y deseante*, en sus diversas formas, han servido, en conjunto, para dar a conocer los poemas destinados a este libro.

Dios deseado y deseante es uno de los libros centrales del pensamiento último del poeta, resumen de buena parte de sus preocupaciones de exiliado, hombre y poeta en los años posteriores a la Guerra Civil. La situación central de la poesía de Juan Ramón Jiménez en la historia de la poesía en lengua española del siglo XX, subraya la importancia de realizar un trabajo riguroso de edición y recopilación de sus materiales.

Nuestro estudio pretende aportar una base crítica y hermeneútica para la edición e interpretación del libro, desde una lectura de su época última. El trabajo de reconstrucción y edición crítica de estos materiales, en la actual situación, debe ir acompañado de una interpretación del contenido y la composición de este libro y de su lugar y sentido en la obra. En este sentido, esta tesis doctoral se presenta en dos partes bien diferenciadas que se complementan: una primera parte de discusión y ejemplo sobre el problema de la edición crítica de clásicos modernos, basándonos en la singularidad de la obra de Juan Ramón Jiménez; y una segunda parte de contextualización e interpretación de los problemas que plantea el libro *Dios deseado y deseante* desde la conciencia poética de la modernidad y nuestra particular recepción lectora.

La comparación y discusión sobre los problemas de la edición crítica de clásicos modernos alumbra importantes claves para la comprensión y edición de la singular experiencia textual en que se ha convertido la obra del poeta. Es su obra un perfecto espejo donde observar y analizar los problemas más acuciantes de una crítica textual de poetas de la modernidad. En el cotejo y la comparación con dicha obra algunos de los problemas de la ecdótica contemporánea se iluminan con una nueva y más clara luz. De esta problemática surge nuestra propuesta de

reconstrucción crítica de *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Hemos optado por reproducir dicha propuesta en un apéndice, con dos niveles de notas críticas: uno de variantes, recurrencias y otros problemas textuales, y otro de análisis y descripción de los originales juanramonianos con los que hemos trabajado. Pensamos que estos dos niveles de notas son indispensables en la situación en que se encuentra la obra de Juan Ramón Jiménez. El primer grupo de notas aporta elementos de análisis y comparación con pasadas ediciones; el segundo pretende servir de soporte a futuras profundizaciones en la reconstrucción y edición crítica de la Obra completa de Juan Ramón.

La interpretación y contextualización de este libro en su contexto histórico-literario desborda cualquier límite que nos queramos imponer. La presencia de Juan Ramón en los debates estéticos de su época, así como la centralidad de su figura dentro de la poesía moderna en lengua española, obligan a realizar una serie importante de precisiones que sitúen al autor dentro del marco de interpretación que le corresponde. Nuestro trabajo sólo pretende, en este sentido, abrir una serie de vías posibles de acercamiento al hecho poético juanramoniano. La lectura del contexto de creación intenta delimitar aquellas aportaciones que quedan fuera de este hecho, de lo poético. La reconstrucción del libro *Dios deseado y deseante* y estas vías de interpretación permiten una nueva lectura del libro, como libro de poesía, fuera de discusiones ideológicas sobre el carácter de su autor.

En los últimos años, estamos asistiendo a una relectura de la historia literaria del siglo XX en la que figuras, a nuestro juicio, menores, ocupan lugares de excepción. La relectura de la obra de Juan Ramón, falta de una buena labor editorial en muchos sentidos, aclara importantes aspectos de dicha historia. La situación actual de las letras permite la existencia de abanicos diversos de modelos. El eclecticismo reinante reinterpreta la poesía moderna desde la particular perspectiva de cada autor o grupo de autores. Esta historización relativa, particularista y, en ocasiones, partidista, hace un flaco favor a la importancia de aquel que fue llamado “segundo siglo de oro” de la poesía española. En esta situación, volver sobre la obra de Juan Ramón Jiménez incita a un baño de agua limpia y una inmersión en la corriente más profunda de nuestra lírica y su verdadera renovación pasada.

Agradecimientos.

Hay personas, como quien esto escribe, a las que escribir “seguido”, prosificar, les resulta una tarea ardua en la que, raras veces, logran encontrar el buen camino. Sería difícil agradecer con palabras prosificadas como estas todo lo que quisieramos agradecer.

A todos los que nos han ayudado en este tiempo intenso de lectura, escritura y corrección.

A Herminia Reinat por facilitarnos con tanta premura y buen hacer una copia de los originales de *Dios deseado* y *deseante* custodiados en la Sala Zenobia Juan Ramón Jiménez.

A la familia del poeta, representada en la persona de Carmen Pinzón Jiménez por permitirnos analizar y estudiar los documentos del archivo.

A Ana Recio Mir por enviarnos sus publicaciones y referencias sobre el libro.

A Teresa Gómez Trueba por las lecciones sobre grafías juanramonianas, por el intercambio.

A Claudio Guillén por sus palabras y sus moradas del estudio.

A los compañeros del departamento, especialmente a Carlos Martín.

A Miguel. A Héctor. Teresa y Chema. A Carmen, naturalmente.

Al fin, pero al principio, a Francisco Javier Blasco Pascual, por enredarme en este laberinto.

1.1. ABREVIATURAS UTILIZADAS EN ESTA TESIS DOCTORAL.

AC, Juan Ramón Jiménez (1986), *Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Ediciones de la Torre.

AF, abreviatura utilizada para el indicar el orden de los poemas de *Animal de fondo* en su primera edición (AF [1949]).

AF [1949], Juan Ramón Jiménez (1949), *Animal de fondo*, Buenos Aires, Pleamar.

AF [1981], Juan Ramón Jiménez (1981), *Animal de fondo*, Madrid, Taurus.

AHN. Archivo Histórico Nacional.

AJP, Juan Ramón Jiménez (1981), *Antología jeneral en prosa*, ed. de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva.

Al, Juan Ramón Jiménez (1983), *Alerta*, ed. de Francisco Javier Blasco, Salamanca, Universidad de Salamanca.

AP, Juan Ramón Jiménez (1989), *Antología poética*, ed. Javier Blasco, Madrid, Cátedra.

Bon, Juan Ramón Jiménez (2000), *Bonanza*, edición, introducción y notas de Ana Recio Mir, Moguer (Huelva), Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

C, Juan Ramón Jiménez (1993), *Canción*, facsímil de la primera edición, Barcelona, Seix Barral.

CA, Juan Ramón Jiménez (1999), *Cuentos de Antología*, prólogo y notas de Juan Casamayor Vizcaino, Madrid, Clan.

CAn, Juan Ramón Jiménez (1992), *Cartas. Antología*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Espasa-Calpe.

CcJr, Ricardo Gullón (1958), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

CCS, Juan Ramón Jiménez (1973), *Con el carbón del sol*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Magisterio Español.

CI, Juan Ramón Jiménez (1961), *La corriente infinita*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.

CL, Juan Ramón Jiménez (1977), *Cartas literarias*, ed. Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera.

CP, Juan Ramón Jiménez (1975), *Crítica paralela*, comentado por Arturo del Villar, Madrid, Narcea.

CPS, Juan Ramón Jiménez (1962), *Cartas (Primera selección)*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.

Cu, Juan Ramón Jiménez (1971), *Cuadernos*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Taurus.

DDD, Juan Ramón Jiménez (1964), *Dios deseado y deseante*, introducción, notas y explicación de los poemas por Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar.

d.d.d., Originales pertenecientes a la carpeta SZJRJ-ddd.

“**d.d. y d.**” Abreviatura juanramoniana que indica la pertenencia de un original a la carpeta SZJRJ-ddd.

DPR [1998], Juan Ramón Jiménez (1998), *Diario de un poeta reciencasado*, ed. M. Predmore, Madrid, Cátedra.

Esp [1982], Juan Ramón Jiménez (1982), *Espacio*, edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional / Libros de Poesía.

ET, Juan Ramón Jiménez (1994), *La Estación Total con las Canciones de la Nueva Luz*, Barcelona, Tusquets.

ETM [1987] Juan Ramón Jiménez (1987), *Españoles de tres mundos*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza.

GE, Juan Ramón Jiménez (1985), *Guerra en España*, ed. de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.

HC, Juan Ramón Jiménez (1994), *Historias y cuentos*, ed. de Arturo del Villar, Madrid, Seix Barral.

I. Juan Ramón Jiménez (1990), *Ideología*, ed. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos.

I. II, Juan Ramón Jiménez (1998), *Ideología II*, edición de Emilio Ríos, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Is, Juan Ramón Jiménez (1981), *Isla de la simpatía*, ed. de Arcadio Díaz Quiñones y Raquel Sárraga, Virginia, Huracán.

JRVV y JRVV. II, Juan Guerrero Ruíz (1999), *Juan Ramón de viva voz*, Valencia, Pre-textos, vol. I y vol. II.

L, Juan Ramón Jiménez (1978), *Leyenda (1896-1956)*, reconstrucción y prólogo de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cursa Editorial.

LA, Juan Ramón Jiménez (1999), *Lírica de una Atlántida.*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Lat, Juan Ramón Jiménez (1986), *Luz de la atención (1918-1923)*, prólogo de Francisco Garfías, Madrid, El Observatorio.

LM, Juan Ramón Jiménez (2001), *Libros de Madrid*, edición de José Luis López Bretones, Madrid, Hijos de Muley-Rubio.

LP, Juan Ramón Jiménez (1957), *Libros de poesía*, ed. de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar.

LPr, Juan Ramón Jiménez (1969), *Libros de prosa, I*, ed. de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar.

Mod [1962], Juan Ramón Jiménez (1962), *El Modernismo* (Notas de un curso), ed. de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar.

Mod [1999], Juan Ramón Jiménez (1999), *El Modernismo* (Notas de un curso), ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor.

MRD, Juan Ramón Jiménez (1990), *Mi Rubén Darío*, reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Mu, Juan Ramón Jiménez (1999), *La muerte*, ed. de D. Martínez Torrón, Barcelona, Seix Barral.

NA, Juan Ramón Jiménez (1994), *Nueva Antología*, edición de Aurora de Albornoz, Barcelona, Península.

OG, Juan Ramón Jiménez (1979), *Olvidos de Granada*, ed. de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Caballo Griego para la poesía.

PAAO, Originales de “Proyectos en América de Agrupación de la Obra” conservados en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

PC, Juan Ramón Jiménez (1981), *Prosas críticas*, selección y prólogo Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus.

PP, Juan Ramón Jiménez (2003), *Primeros poemas*, edición de Jorge Urrutia, Sevilla, Point de Lunettes.

PPo, Juan Ramón Jiménez (1982), *Política poética*, ed. de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial.

PUE, Juan Ramón Jiménez (1982), *Poesías últimas escogidas (1918-1958)*, ed. Sánchez Romeralo, Madrid, Espasa-Calpe.

PyC, Juan Ramón Jiménez (1981), *Piedra y cielo*, Madrid, Madrid, Taurus, 1981.

PyY [1981], Juan Ramón Jiménez (1981), *Platero y yo (Elejía Andaluza)*, nota biobibliografía de Manolo Suárez, Madrid, Aguilar.

PyY [1988] Juan Ramón Jiménez (1988), *Platero y yo*, edición de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra..

RCG [pre], Juan Ramón Jiménez, *Romances de Coral Gables*, edición de Juan José Lanz, en prensa.

RI [1983], Juan Ramón Jiménez (1983), *La realidad invisible*, edición crítica y facsímil de Antonio Sánchez Romeralo, London, Tamesis Books.

RI [1999], Juan Ramón Jiménez (1999), *La realidad invisible*, edición de D. Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.

SAP [1969] Juan Ramón Jiménez (1969), *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe.

SAP [1998] Juan Ramón Jiménez (1998), *Segunda Antología poética (1898-1918)*, edición de F. Javier Blasco.

SPL, Juan Ramón Jiménez (1990), *Selección de prosa lírica*, ed. de Javier Blasco, Madrid, Austral.

SS, Juan Ramón Jiménez (1981), *La soledad sonora*, Madrid, Taurus.

SZJRJ, Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

SZJRJ-ddd. Originales de la carpeta de *Dios deseado y deseante* conservados en la Sala Zenobia- Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico.

SZJRJ-PAAO, Originales de “Proyectos en América de Agrupación de la Obra” conservados en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

TAP, Juan Ramón Jiménez (1957), *Tercera Antología Poética (1898-1953)* (al cuidado de Eugenio Florit), Madrid, Biblioteca Nueva.

T, Juan Ramón Jiménez (2001), *Tiempo*, edición de Mercedes Juliá, Barcelona, Seix Barral.

TyE, Juan Ramón Jiménez (1986), *Tiempo y Espacio*, ed. de Arturo del Villar, Madrid, Edaf.

U, Juan Ramón Jiménez (1999), *Unidad*, edición de Diego Martínez Torrón, Barcelona, Seix Barral.

UCM, Juan Ramón Jiménez (2003), *Una colina meridiana*, edición de Alfonso Alegre Heitzman, Madrid, Huerga y Fierro.

YPRPQ, Juan Ramón Jiménez (1990), *Y para recordar por qué he venido*, selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-textos.

1.2. Signos utilizados en esta tesis doctoral.

Las convenciones y signos que hemos reproducido en nuestra transcripción y reconstrucción de Dios deseado y deseante han sido tomadas, por comparación y mejora, de Ornato (cit. en Márquez: 1989, XV), Ángel Crespo (GE) y Blecua (1990, 149). Para las usuales convenciones juanramonianas nos remitimos a la edición de las *Obras de Juan Ramón Jiménez* que prepara la editorial Espasa-calpe.

Respecto al texto de nuestra reconstrucción, las dos únicas convenciones a tener en cuenta, son:

1. Se respeta la peculiar ortografía juanramoniana.
2. El texto se reproduce sin correcciones ni notas¹.

Respecto a los signos utilizados para la transcripción y descripción de los originales y las notas, seguimos la convención de las ediciones críticas de poesía moderna. Nuestros signos, sin embargo, han sido actualizados para representar las particularidades de la escritura juanramoniana:

[...] laguna en el original. Espacio en blanco.

(...) elipsis realizada al citar un texto.

[palabra] lectura por conjetura, dudosa o intervención del editor.

/palabra/ tachado a mano en el original. Este signo sólo es válido para los originales juanramonianos de la descripción que se reproducen en Apéndice o en el cuerpo de texto, en el resto de ocasiones que se utilizan las líneas oblicuas, significan, como en otros casos, salto de verso.

|palabra| adición a mano en el original a cargo del poeta.

[¿] ilegible

mg. **marginalia:** mg. sup. dcho.; mg. sup. izq., mg. inferior, etc.

..... pérdida de versos

En el apéndice, para no poblar el texto de signos o de constantes repeticiones del discurso, utilizamos las abreviaturas conocidas en la terminología tradicional de la filología clásica: add. (adición, añadido); lac. (laguna); mg (in margine); om. (omisit); s. l (supra línea); i. l. (infra línea).

¹ “Una norma sana indica, en el caso de manuscrito único, tender a mantener la lección del códice y enmendar minimamente” (Orduna: 1995, 5):

2. Problemas textuales. ¿Edición crítica o reconstrucción?

*“Malditos los que en lo futuro, hagan de mi obra unos libros feos,
sucios o recargados, superfluamente lujosos, los que no respeten
mi orden y mi selección, los que los alteren en una coma voluntaria”.*
[CcJr, 178].

Ante semejante afirmación, “amenazadora, faraónica inscripción²”, no caben medias tintas ni componendas. Si Juan Ramón, por varias razones hizo, burla o crítica en vida de la labor filológica y, sobre todo, de cierto tipo de críticos (veáanse los aforismos de *Ideología*), con semejante afirmación no está maldiciendo cosa distinta que un trabajo burdo de edición de su obra. Pensamos que sólo un trabajo filológico estricto y detallado con sus textos puede salvar dicho escollo. A parte, claro, de una (deseable) edición en la línea por él iniciada, en la de sus avances editoriales y tipográficos en ediciones propias y ajenas, y de acuerdo con su excelente gusto tipográfico.

En el momento presente parece aún lejana la edición crítica de muchos de los libros del poeta de Moguer. Entre ellos, una posible edición crítica de *Dios deseado y deseante*, debe partir de la insustituible falta que su historia relata y que deriva en un problema fundamental y sin solución posible: “que no está acabado³”. Pero entre el problema fundamental y la falta de solución posible, median soluciones parciales que deben ser puestas encima de la mesa por una crítica que se pretenda tal. El libro, acabado o inacabado, puede ser restituido a una forma acorde con lo que el autor dejó en vida y presentado en esa forma a sus lectores. Sin necesidad de falsos juicios de conjunto, tanto textuales como críticos, que determinen en lo futuro la posible lectura e interpretación del libro. Como dice Rico en su “Historia del texto” del Quijote:

Una edición crítica lo es, por un lado, en la medida en que permite al lector disponer de los mismos elementos de juicio que el editor y constituir con ellos un texto sin embargo distinto; pero es crítica también, por otra parte, en tanto restituye la lección más próxima a la deseada por el autor [1998, CCXXXIV].

² Así en José Ramón González [2000].

³ En estos mismos términos presenta Mercedes Julía su edición de otro texto juanramoniano inacabado: *Tiempo* [2000, 315]

La labor más urgente, a nuestro modo de ver, en lo que al texto de *Dios deseado y deseante* se refiere, es dilucidar qué tipo de edición es realmente posible y en qué medida. Una vez situado el problema, podremos proponer soluciones para afrontarlo.

De la necesidad de realizar reconstrucciones de los libros juanramonianos, de los que no se dispone de edición impresa bajo supervisión del autor, dan buena cuenta trabajos excelentes como la reconstrucción de *Mi Rubén Darío* (1990) o de *La Realidad Invisible* (1983) a cargo de Sánchez Romeralo. De la validez de este tipo de práctica reconstructiva hablará el tiempo y la comunidad lectora. El propio Romeralo, en su edición de *Leyenda*, afirma:

Nuestros esfuerzos, los de los editores de Juan Ramón Jiménez, deben dirigirse a conseguir, estudiando cuidadosamente la rica selva de documentos del archivo (49336 en 1970; hoy hay más), la reconstrucción, hasta donde sea posible, de los hermosos volúmenes de la Obra, en los que Juan Ramón trabajó con tanto amor y tanto afán en los últimos años de su vida [L. XI]

Desde este tipo de planteamientos es necesaria (y está justificada) la reconstrucción de los libros que el poeta proyectó en vida. La tarea reconstructora se fundamenta en la labor ecdótica y la sobrepasa (no valorativamente). Así, por ejemplo, podemos contemplar dicha labor en la primera edición crítica de un libro de Juan Ramón Jiménez: la reconstrucción de *La realidad invisible* del propio Romeralo. Por un lado, es necesario realizar una *recensio* y una *emmedatio*⁴, pero a su vez debe atender a otro tipo de índices, notas y comentarios en lo que a las variantes textuales y de estructura se refiere. Y sobre todo, es inevitable un juicio crítico. Es el juicio, al fin, el que determina el establecimiento del texto en la labor de la reconstrucción de un libro inacabado. La *recensio* de variantes y lecciones transmitidas por la tradición textual, poco más de cincuenta años, de un libro como *Dios deseado y deseante*, es un elemento necesario para el establecimiento del texto y su posible reconstrucción. La crítica textual es el arma indispensable de un proceso reconstructivo como el que pretendemos abrir. Difícilmente se puede hablar de cerrar en estos momentos; al menos, para este libro. Pero dicha disciplina no aporta todos los elementos necesarios para la *constitutio textus* en este caso. Las conjeturas se suceden. La interesante edición de *Lírica de una Atlántida* realizada por Alfonso Alegre Heitzman, a nuestro modo de ver, presenta el problema de la reconstrucción

sin la ecdótica, que demuestra que un intento de reconstrucción cojea siempre que no existe un fundamento de crítica textual suficiente y desarrollado. Junto a esto, pensamos que dicha crítica textual es parcial a los ojos del lector si no presenta una lectura de los textos.

En principio, existen dos arquetipos distintos y posibles: un arquetipo impreso por Juan Ramón (AF [1949]) y un arquetipo inédito que se corresponde con el proyecto de libro para *Dios deseado y deseante* en sus años finales (1953-54). La edición crítica de estos materiales tiene distinto cariz en un caso que en otro. Dependiendo del arquetipo que tomemos como objeto de investigación nuestra edición crítica o reconstrucción variará sensiblemente. Es, por esto, por lo que la interpretación es previa e inherente a la propia reconstrucción crítica: al privilegiar un arquetipo estamos realizando una lectura y, por tanto, una interpretación. “Y no es dudoso que con la libertad de la propia decisión se asumen también todas las responsabilidades que derivan de ella⁵”.

2.1. La edición crítica de clásicos modernos. Problemas y propuestas.

“No es usual editar críticamente a un poeta moderno. Estas ediciones suelen reservarse para los antiguos... ¿Cuán antiguos? Los primeros editores de los ‘clásicos modernos’, en el siglo XVIII, se hicieron la misma pregunta, y tuvieron que forzar la misma resistencia. ¿Hasta cuándo debemos esperar para editar críticamente a un autor moderno, cuántos manuscritos debemos dejar perderse, cuántas huellas borrarse, cuántos hombres y mujeres que conocieron al autor debemos dejar morir, antes de editarlo como se edita a los antiguos?”
(RI [1983] XXXIV)

La existencia de una gran cantidad de datos próximos en el tiempo facilita su transmisión, aunque no su decidida valía. Es necesario justificar y enjuiciar todo el proceso sin excusas. Los poetas –y prosistas- de la modernidad están pidiendo a gritos un trabajo exhaustivo de edición y crítica textual que posibilite un acercamiento objetivo y subjetivo a su escritura. No puede ser nuestra intención, en

⁴ “Cada palabra y cada marca de puntuación están bajo sospecha” (Rico: 1998, ib.).

⁵ Gadamer (2002, 16).

este epígrafe, realizar una exhaustiva comparación de las ediciones críticas de “clásicos” modernos y poetas contemporáneos editadas hasta la fecha. Pero sí encontramos en dicha lectura comparativa múltiples luces que nos afirman en la necesidad, ya postulada, de realizar la crítica textual de la obra de Juan Ramón Jiménez, una crítica que la presente en sus verdaderos términos (no que “la devuelva” pues nunca estuvo presente por completo). No es “reconstrucción” sino *constitutio* pura y llana lo que muchos textos de Juan Ramón aún están esperando.

Se parte del hecho de la edición crítica como una realidad filológica de carácter específico en la que diversos factores entran en contacto (y colisión). Son estos factores los que se pretenden analizar, desde una perspectiva crítica y de recepción lectora. Los estudios comparativos deben apuntar en su análisis a perspectivas antes nunca vistas. No deja de ser evidente para cualquier lector de la modernidad tardía que las literaturas se escriben en un proceso de intertextualidad a muy diversos niveles (espacial, temporal, lingüístico, etc.). Lo que el comparativismo puede aportar, en una lectura ecdótica de la poesía moderna, son nuevas ráfagas de creatividad interpretativa, puntos de vista inéditos. He ahí lo que se busca en la lectura comparativa de ediciones críticas de “clásicos modernos”, al hilo de la problemática editorial juanramoniana en lo que se refiere a *Dios deseado y deseante* y la obra última.

Entre autores de diversa condición estética e histórica, la modernidad establece difíciles nudos creativos que la crítica se esfuerza por desenredar. Gustavo A. Bécquer, Antonio y Manuel Machado, Unamuno; poetas más jóvenes, como Lorca o Cernuda, que en los últimos tiempos han contado con numerosas ediciones críticas y facsímilares, Miguel Hernández, Claudio Rodríguez, etc., son algunos de los muchos autores peninsulares en lengua española que han resultado objeto de diversos estudios ecdóticos. Sin embargo, todos estos acercamientos críticos no han dado unos frutos comúnmente aceptados, lo que demuestra que la disciplina ecdótica moderna tiene aún un largo camino que recorrer.

En estos momentos contamos ya con un buen número de ediciones críticas de poetas de ambos lados del Atlántico, que se esfuerzan por elevar el nivel de la crítica ecdótica de poesía moderna al de la más tradicional disciplina ecdótica, dedicada a las ediciones de clásicos medievales y del Siglo de Oro. Sin querer a hacer un listado exhaustivo de los poetas de la modernidad que cuentan a estas alturas con ediciones

críticas de sus obras, es de destacar el papel llevado a cabo en décadas pasadas por la revista *Incipit*, la “Colección Archivos” o la editorial Espasa-Calpe. La excelente edición de Oreste Macrí de la obra de Antonio Machado, sin duda alguna, debe tomarse como uno de los modelos a seguir en cualquier estudio ecdótico de la poesía en lengua española del pasado siglo.

En ambos conjuntos editoriales (Archivos y Espasa-Calpe) es donde mayores muestras de ediciones críticas, de poetas y prosistas modernos, podemos encontrar. Si bien ciertas anotaciones y fórmulas son de gran diversidad en ambas editoriales, no son menos los puntos de contacto entre las distintas ediciones críticas que han ido presentando y que permiten, hoy por hoy, promover una unificación de criterios y anotaciones referidas a problemas ecdóticos y críticos de la edición. Lo mismo para el proceso de estudio de los textos y libros inéditos o editados en vida por su autor. Dicha unificación de criterios no debe ser una forma de evadir la discusión y las diferencias notables, existentes entre los diversos autores. Pero es preciso afrontar el problema en sus términos y, para lo que aquí nos interesa, en la dirección de una posible reconstrucción de la obra poética de Juan Ramón Jiménez.

2.1.1. El problema de la edición sin un texto “completo” y “definitivo” del autor.

En las diversas ediciones críticas que hemos manejado hay gran número de términos que se repiten con idéntico o diverso sentido. Una disciplina que, dentro de la historia, la crítica y el estudio de la literatura, resulta ser la de mayor calado científico (no en vano, un texto es algo empírico y demostrable) debería presentar una terminología tendente a ser unificada y cada vez más precisa.

La “obra definitiva”, el “corpus”, las “variantes”, etc. son sólo algunos de los términos frecuentemente usados en ediciones críticas (de antiguos y modernos). Se hace, por esta y otras razones que pasaremos a examinar, imprescindible una clarificación terminológica. Todos estos términos deben ser matizados y definidos de tal manera que podamos utilizarlos con creciente seguridad y una deseable unificación terminológica.

“Completa” y “definitiva” se utilizan en multitud de ocasiones como

términos sinónimos cuando se refieren, evidentemente, a acciones y hechos bien distintos, que en determinadas ocasiones coinciden. Entendemos como completa una obra cuando está “terminada”, cerrada. Claro que el adjetivo cerrada y la idea de término, aplicados a una obra literaria o artística, tiene unas connotaciones incluso negativas que nos llevan a pensar en cierres “definitivos”, tales como la persecución, la enfermedad, la muerte, etc. Aquí cabe hacer una valoración de lo apropiado del término “acabado / cerrado” en el caso juanramoniano, típico caso de voluntad creadora y correctora en progreso que imposibilita (al mismo poeta) dar como acabada su obra mientras está vivo. Más aún, en un poeta como Juan Ramón, con una clara y creciente conciencia de su obra como una obra en marcha, en sucesión. En este sentido, ¿pueden estar “completas” las poesías de un autor vivo o sólo debemos considerarlas como “completas hasta la fecha”?

Podemos, como hemos dicho, comprender el término, cierre, de una obra en relación con esos desenlaces definitivos a los que antes nos referíamos: la obra de Juan Ramón está completa desde que su autor muriera en 1958. La particularidad de la historia de la literatura contemporánea –gran profusión, en muchos casos, de documentos de toda índole que rodean al hecho literario- determinan que conozcamos, para el caso de Juan Ramón, el momento último que, el que podemos considerar como definitivo en la constitución de su proyecto de obra completa. Para el caso de Juan Ramón es común establecer la fecha del verano de 1954 como último año en el que trabajó en la ordenación y constitución de su obra. Así, por ejemplo, Sánchez Romeralo en la “Introducción” a su edición de *Leyenda*:

Entre 1953 y 1954, “sintiéndose Juan Ramón como nunca y plétórico de energías” - recordará Zenobia en una carta de julio del 56, cuando esas energías ya se habían gastado- había acometido el poeta un ambicioso plan de publicaciones y firmado contrato con varios editores madrileños. Es entonces cuando va a perfilar con mayor precisión los proyectos definitivos de su obra completa (*definitivos porque la muerte de Zenobia y, poco después, la suya propia, los haría definitivos*) [L, XI; el subrayado es nuestro].

La que no está completa, ni parece que lo vaya a estar en un tiempo indeterminado, es la edición de la Obra “completa” de Juan Ramón Jiménez. Como es sabido, en la tarea de editar a Juan Ramón Jiménez nos movemos siempre en términos de provisionalidad, al menos hasta que el total de los archivos del poeta haya sido ordenado y digitalizado, para una fácil y rápida consulta por sus editores y

críticos. Esta digitalización de los archivos del poeta existentes en Madrid (Archivo Histórico Nacional) y Puerto Rico (Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez) posibilitaría una comparación de los textos existentes, sus versiones, etc., que es imprescindible para una edición de la obra del poeta de Moguer; y garantizaría que el editor ha manejado todos los papeles referentes a una obra, un poema o un libro concreto.

La problemática de la conclusión y el cierre de una obra se acrecienta en los casos de autores, de toda época y condición, que se vieron, por unas u otras causas, perseguidos en vida; y en los de autores cuya obra es inédita en conjunto (Garcilaso de la Vega, por ejemplo). Aunque la persecución no se produce en su modo típico en Juan Ramón, su caso es comparable al de algunos poetas perseguidos, por el exilio al que se vio sometido y se sometió por propia decisión⁶. Juan Ramón difícilmente hubiera podido “completar” (en ese sentido de “cerrar” que venimos defendiendo) su obra anterior a 1936, pues no disponía del material que le había sido robado en su casa de Madrid⁷.

Juan de la Cruz y su obra pueden ser un perfecto espejo donde mirar, como obra que surge sin finalidad explícita de editarse y con cambios y variantes, motivadas por la persecución a la que fuera sometido y una diversa recepción. De todo esto, resultan dos textos o más, varias ediciones y “ninguna con su voluntad”. Sus obras completas son apócrifas, pero están claramente completas a pesar de todos los olvidos, errores y “huecos” que pudieran existir.

“Definitivo”, por el contrario, no es un término que se pueda construir sobre la objetividad de un “cierre” (sea este provisional o no) sino que alude a una decisión y una voluntad expresa del autor o de los editores. Sea esta decisión de carácter temporal o total. De la dificultad de aplicar este término, definitivo, a una obra literaria o a una edición de una obra da buena cuenta el “Prefacio” de Elías L. Rivers a su edición crítica de Garcilaso de la Vega:

Ahora, con la colaboración de A. Blecua, se ha mejorado notablemente la edición anterior, publicándose por fin un *texto casi definitivo* (Garcilaso de la Vega: 1981, 9).

Salvando las distancias, sirva esta cita como ejemplo de la ardua tarea que queda por hacer en la edición de unas obras completas de Juan Ramón Jiménez. En el caso del poeta de Moguer serían definitivos (y, en parte, así los consideró su autor

⁶ Para la diversidad del fenómeno exiliado, el desarraigo, la persecución, v. ILIE (1981).

en el momento de publicarlos) todos los textos por él editados en vida, a pesar de correcciones sucesivas que pudo realizar y realizó. En todos los textos revividos de *Leyenda* nos encontraríamos con una pluralidad de formas y con dos momentos definitivos: el de su primera edición (texto definitivo desde el punto de vista de la historia literaria y de la situación sincrónica de su autor en un determinado momento) y el de su última revivencia (texto definitivo desde el punto de vista de la evolución de su autor)⁸. También serían definitivos todos aquellos textos que en los originales conservados demuestran una voluntad explícita de “acabado”; a pesar de sucesivas o posteriores “revivencias”, es decir, relecturas desde el yo que vivió aquella experiencia, con lo que se producen dos vivencias o experiencias del texto y de lo vivido. Siguiendo con el ejemplo de Juan de la Cruz, serían definitivos los textos que escribiera para la lectura de las monjas por la voluntad (sino explícita, sí manifiesta) del poeta de darlos a “su público”.

La historia demuestra que, *a posteriori*, las obras de los autores más diversos se ven contaminadas por elementos ajenos. Lo que pensábamos que era cosa del pasado y de la copia se ha convertido en carácter propio de la literatura de todo tiempo: las contaminaciones, los olvidos y errores, etc., son –lo quieran sus autores o no– parte de los textos y deben ser leídos con ellos⁹. El interés hermeneúutico de este tipo de contaminaciones puede llegar a ser notable, como lo han demostrado diversos estudios literarios. Pero a la tarea filológica de la edición crítica le corresponde, fundamentalmente, la función de expurgar todos estos avatares del texto. Podemos, no obstante, criticar (la crítica siempre tiene un movimiento, inmanente, hacia el sujeto) nuestra tarea y realizarla con sentidos y fines diversos y cambiantes; no sólo por “fijar el texto”. La lectura interpretativa de todas estas contaminaciones asocia al texto muchas de esas zonas que podemos afirmar oscuras en un primer acercamiento. De esa tarea que es fijar el texto y esa otra que lo fundamenta, expurgarlo, surge una visión en red que ofrecen nueva luz sobre el texto. No creo que nadie dude del interés del cotejo de cambios y variantes para el

⁷ “Después de la entrada de los nacionalistas en Madrid, un joven poeta robó de nuestro piso una porción de objetos y la mayor parte de mis manuscritos poéticos” (CL, 32).

⁸ Es inevitable recordar la actitud del poeta ante su obra que hace de estas revivencias una de las características del proceso creativo juanramoniano, explicitada en una conversación con Juan Guerrero: “el poeta tiene facultad para mejorar su obra mientras viva, como el pintor podría pintar sobre su cuadro si la pintura siempre estuviera fresca” (JRvv, 92)]

⁹ V. aplicado a otro objeto de estudio pero ampliamente clarificador del sentido que adquieren las contaminaciones y diseminaciones semánticas y lingüísticas: DERRIDA, Jacques (1997), *La Diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos.

estudio del proceso creativo de un poeta o de su evolución intelectual y estética. El análisis de variantes, ordenaciones, índices e ideas sobre la edición (que en muchos casos puede unirse a esa idea del “cierre” definitivo) aporta suficientes elementos de crítica e interpretación como para encerrar nuestra labor filológica en el simple (no por eso menos complejo) asunto de la fijación textual¹⁰.

Con la comparación y el estudio ecdótico de la obra de un autor, la interpretación adquiere fundamento (filológico) y el texto multiplicidad (semántica e interpretativa).

Es claro que, en ningún caso, se trata de completar lo inacabado ni de hacer definitivo lo provisional¹¹. En principio, nadie acabaría un cuadro que un pintor hubiera empezado y dejado sin finalizar. O quizá sí. Pero esa tarea, si a alguien le compete, es al creador. No al filólogo. Las delimitaciones son sumarias en este sentido¹².

No obstante, el proceso de reconstrucción de una obra inacabada, como es el caso que se plantea en esta tesis doctoral, es un proceso distinto pero análogo al de “terminar una obra inacabada”. Existen ejemplos similares al que aquí estamos estudiando en la poesía contemporánea: tal es el caso del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, por ejemplo. Las dos ediciones que conocemos de esta obra, en nuestra lengua, difieren entre sí en varios aspectos y, como suele ser lógico, la última edición (editada recientemente en el Acantilado) se presenta como la definitiva y más completa edición de dicho libro inacabado. Ya en la solapa del libro advierten los editores: “El *Libro del desasosiego*, que presentamos traducido íntegramente por vez primera en lengua castellana” (Pessoa: 2002). Esto, para todos los que conocemos la traducción realizada por Angel Crespo de dicho libro (Pessoa: 1986), es una falacia por defecto: ni es la primera vez ni, por razones de humildad, debe ser considerada “íntegra” (o, lo que parece sinónimo de dicha expresión, “completa”). Este tipo de hechos nos advierten de la provisionalidad de los

¹⁰ Como bien afirma Cardwell: “Cualquier edición definitiva tendrá, necesariamente, que incluir las variantes para contextualizar el proceso creador de cada prosa y del mismo libro” (2000, 73) y lo mismo es válido para el verso (tanto en sus libros editados como inéditos) si pretendemos estudiar en profundidad la obra poética del moguerense.

¹¹ La idea de completar una obra inacabada nos parece errónea, aunque no sea una práctica extraña, como demuestra, por ejemplo, la última obra de Falla, inacabada, y completada posteriormente.

¹² Resultan significativas unas palabras de Manuel Muñoz Encabo y Enrique Moral Sandoval en la edición de *Poesía y prosa* de Antonio Machado sobre ciertas “connotaciones científicas que, en nuestra opinión, dan a una compilación carácter definitivo”. Ciertamente, son esas “connotaciones científicas” las que imposibilitan que pretendamos “terminar” este tipo de trabajo, el problema es saber cuáles son.

resultados que se obtienen en el trabajo de reconstrucción de una obra literaria. Es más que probable que, en el futuro, nuestra aportación (como aquellas aportaciones previas de las que nosotros partimos y sin las cuales nuestro trabajo difícilmente hubiera existido) se vea contrariada por la aparición de nuevos papeles juanramonianos relativos al libro *Dios deseado y deseante*, a su organización, su *corpus* y su estructura interna. El carácter progresivo de la crítica textual de un poeta moderno nos advierte sobre la necesidad de fundamentar nuestro trabajo en hechos ciertos, aportando en su lugar todos los datos tenidos en cuenta en la reconstrucción. Estos datos (referencias, originales, etc.) posibilitan un trabajo colectivo de edición de la obra y una discusión sobre el método utilizado. La transparencia crítica es algo imprescindible en la labor reconstructora y ecdótica. Todos los elementos tenidos en cuenta por el editor deben ser reseñados en la edición y el estudio de la misma. De este modo, se posibilita una labor de conjunto de los diversos investigadores que, en lo futuro, trabajen en la fijación de una versión definitiva de su obra y su posible edición crítica.

2.1.2. El problema de las diversas ordenaciones realizadas por manos ajenas.

Derivado, a su vez, de la inexistencia de una versión “definitiva” o una edición “completa” del autor (o con sus directrices), surgen problemas de ordenaciones apócrifas y ajenas, que trastornan la supuesta voluntad del creador. Estos problemas se multiplican en las obras de aquellos autores que mantuvieron en vida buena parte de su obra inédita. Todos los autores apócrifos, o con parte de su obra apócrifa, son editados en muy diversas ordenaciones, formas y modos, por diversidad de personas que no siempre siguen unos criterios válidos para esta tarea.

Normalmente, la profusión de ordenaciones no aclara nada al lector, en casi ninguno de los casos. Cualquier joven leyendo a Bécquer en sus devaneos amorosos leyó lo que leyó. Un orden, una interpretación, un dios. Otras lecturas han sido generalmente negadas y ocultadas o se han relegado al estatus de “ediciones para especialistas”. Lo mismo sucede en el caso de otros poetas modernos:

Sabido es que buena parte de la obra de Silva nunca fue publicada en vida del autor. También se sabe que en los últimos años de su vida, el poeta soñó con una edición lujosa de

su obra para la que tenía preparado un manuscrito que tituló *El Libro de versos* y que constituye la más autorizada versión de su obra. Pero no hay que olvidar que incluso este documento era nada más un intento por parte de Silva de reconstruir una versión originaria perdida en el naufragio del navío en el que regresaba de Caracas a la Patria¹³. (Silva: 1990, 471)

La situación es asombrosamente análoga, por distintos motivos, a la del *Libro de los gorriones* de Bécquer (que podemos considerar como el manuscrito que estaba preparando el poeta sevillano para ordenar su obra dispersa).

Como venimos advirtiendo, en *Dios deseado y deseante*, aunque por diversos senderos, parecen coincidir todas estas características. Más adelante, veremos cómo, a pesar de ser un libro inacabado por no haber sido editado en vida del autor, el mismo Juan Ramón lo daba por cerrado en lo que a sus textos se refiere en un determinado momento, aunque tenemos que tener muy en cuenta la variabilidad de sus juicios públicos en este sentido y la probable corrección ulterior antes enviarlo a la imprenta¹⁴. El mayor problema al que nos enfrentamos en la edición de *Dios deseado y deseante* es la inexistencia de un índice de los poemas que iban a ser incluidos en el libro, si bien esta ausencia se puede solventar por otros medios.

A la hora de editar a un clásico moderno (Bécquer, Silva, Juan Ramón, Unamuno, Vallejo, etc.) tendremos que considerar los diversos aspectos que coinciden en la obra. Pongámonos en el ejemplo del *Libro de los gorriones* y el de *Animal de fondo*, dos libros que se acercan por su carácter inacabado, de anuncio y fragmento de un algo mayor que “ya” no veremos. En este sentido, ambos no están completos ni son definitivos. Pero que el libro como libro en sí, completo, no sea definitivo, no quiere decir que no lo sean los poemas que el libro recoge. Haciendo nuestras las palabras de Naharro-Calderón referidas a la edición de la obra en prosa del poeta de Moguer “lo que buscamos en principio es establecer ediciones totales, aunque no totalizantes, para así disponer de un corpus cronológicamente fiable aunque nunca pueda considerarse como definitivo” (2000, 117).

Hay que atender a la letra y a la mano que aparece en los originales y manuscritos. Sólo lo que sea “realmente” mano del poeta debería ser editado con su

¹³ Para la historia editorial de José Asunción Silva es interesante especialmente: Gustavo Mejía, “José Asunción Silva: sus textos, su crítica” reproducido en Silva (1990, 471-500).

¹⁴ Para la publicación póstuma de libros inéditos de Juan Ramón son interesantes algunas reflexiones juanramonianas recogidas por Guerrero [JRVV. II, 166 y 177]: “una vez hechos los índices, aunque

nombre. Los apuntes deben ser editados como apuntes, exclusivamente; las contaminaciones, como notas, apéndices, etc. Pero no va a ser fácil en todos los casos distinguir el apunte del fragmento. La estética de la modernidad se arrastra entre apuntes y fragmentos mejor que entre composiciones épicas. La brevedad es, en muchos casos, un gesto del mundo contemporáneo¹⁵. La fragmentariedad de muchas de las obras y la indeterminación¹⁶ que porta la estética de la modernidad hacen de lo completo y lo definitivo una variable más que no termina de casar con su contexto. El sistema y lo sistemático (nociones que están, al fin y al cabo, detrás de las de completo y definitivo) cayeron hace tiempo de nuestro horizonte de pensamiento. El horizonte de expectativas es seguramente una parte del mismo.

El orden de la edición debe ajustarse al orden de lo conservado y de los apuntes del poeta. Debemos subrayar la importancia que en la modernidad poética adquiere el “libro” como entidad significativa (con sentido pleno y autónomo al mismo tiempo que con una necesidad innegable de verse leído en su contexto creativo). En esta dirección, la de leer lo que el poeta dejó de su mano (manuscritos y originales autógrafos o mecanografiados con supervisión del autor), siguiendo con el ejemplo de Bécquer, parecería lo oportuno, desde un punto de vista filológico, seguir el orden determinado por Bécquer en el *Libro de los gorriones*, a pesar de su aparente provisionalidad. La cuestión de si las enmiendas al orden primero en el propio manuscrito son de mano del poeta o de algún otro poeta amigo¹⁷ debe ser dilucidada antes de añadir dichas enmiendas a una posible edición crítica.

La importancia que el concepto de “libro” adquiere en la poesía moderna desde *Las flores del mal* de Baudelaire se convierte en un marco de expectativas que no se puede obviar. Juan Ramón afirma en una de sus conversaciones cómo concibe “el libro como un todo orgánico y es muy difícil formarlo con la unidad que debe tener” (JRVV.II, 117). Posteriormente ahonda en esta idea: “Es muy difícil hacer un

yo faltara, fácilmente podría otra persona publicar mi obra” y “al menos quedará todo en borradores para que pueda verse la intención”.

¹⁵ En las puertas de la modernidad, Hölderlin escribía: *DIE KÜRZE// Warum bist du so kurz? liebste du, wie vormals, denn / Nun nicht mehr den Gesang? fandst du, als Jünglich, doch / In den Tagen der Hoffnung, / Wenn du sangest, das Ende nie?*” BREVEDAD//¿Por qué eres tan breve? ¿No te gustan hoy, como antaño, los cantares? ¿como en la juventud, en días de esperanza, cuando cantabas, no había fin?. (1977, 84). Esos cantares recuerdan a una de las obras épicas de la modernidad, los *Cantares* de E. Pound.

¹⁶ Véase Conde (2000).

¹⁷ Los albaceas literarios de Bécquer como Boscán para el caso de Garcilaso, por ejemplo, pudieron corregir los versos del poeta con pensamientos de mejora [v. Montesinos: 1980]. Para nosotros, estas contaminaciones no suelen “mejorar” el texto, aunque en ocasiones, como ya hemos dicho, sí lo enriquecen.

libro, me dice, las cosas se pasan de uno a otro; tal poesía que correspondía a un tomo, luego de corregida cae mejor en otro, y así hay que estar en todos a la vez” (id. 123). Es difícil sostener como se ha hecho que Juan Ramón no escribía libros orgánicos, es decir, libros que soportan el concepto moderno de libro de poesía: una construcción trabada con sentidos superficiales y profundos, voluntarios e involuntarios, que no puede ser encasillada en el molde de la simple metáfora, ni mucho menos, la de la alegoría, pues las piezas del libro no sólo se necesitan y autoexplican sino que a la vez forman un tejido de significaciones más profundo, con toda la obra de su autor y toda la poesía antigua y moderna, que están en la base de su escritura.

De esta opinión, contraria a la existencia de una organicidad en los libros de Juan Ramón, fue un notable poeta: Jaime Gil de Biedma. Biedma posee una visión sumamente negativa del sentido de la composición en Juan Ramón Jiménez:

A propósito de *Espacio...* las dos sucesivas versiones, literalmente casi idénticas pero una en verso y otra en prosa, invitan a sospechar que quien así vacilaba, al cabo de tantos años de experiencia, jamás tuvo mucho sentido de la composición poética. Porque el *tempo* de un poema y el tiempo que se tarda en leerlo son factores esenciales del efecto poético, y uno y otro, *tempo* y tiempo, varían sustancialmente según se lea a renglones cortos o a página corrida (Biedma: 1994, 254).

Además de desconocer, aparentemente, la teoría juanramoniana de la música y la lectura ante ciegos, lo que demuestra este texto es el distanciamiento estético existente entre estos dos poetas. No podemos estar de acuerdo con la afirmación tajante de “jamás tuvo sentido de la composición poética”. La diversidad de ordenaciones que soportan los poemas de un libro en el momento de su escritura crean un número ilimitado de relaciones con otros textos y poemas del mismo y de otros libros que provocan una significación nueva en su autor y sus lectores. El hecho de la composición, en frío, nos recuerda cierto tipo de estética intelectualista de la que Juan Ramón nunca estuvo lejos (pero a la que tampoco pertenece *sensu stricto*). Por otro lado, la conciencia crítica de la modernidad es una sucesión. Si bien es cierto que hay poesía en otras lenguas, como la inglesa, en la que el hecho de la composición es un hecho central y determinante (v. Cernuda: 2002), no lo es menos otra afirmación de John Keats, recogida en la obra citada: “en un gran poeta el sentido de la hermosura domina toda otra consideración; mejor, borra toda otra

consideración” (id., 81). No obstante, y volviendo al problema de la composición planteado por Biedma, un ejemplo de esta falta (y, al mismo tiempo, de la presencia) del sentido de la composición en el poeta de Moguer podría ser, igual que la alternancia indiferenciada de verso y prosa, el de aquellos textos que estaban destinados a diversos conjuntos o libros. Como bien anota Ángel Crespo en su edición de *Guerra en España*:

El segundo aspecto de la cuestión, es decir, el de la inclusión de algunos textos en varios libros, es justificado por Juan Ramón en una de las notas autógrafas encontradas en los sobres de *Guerra en España*, con estas palabras: ‘Nota: Recojo en este libro algo del verso y la prosa de “Lírica de una Atlántida”, “Crítica Paralela”, “Política Poética”, etc. porque su unidad lo reclama. En realidad, en cada libro esos escritos tienen un sentido distinto’¹⁸ (GE, 7).

Esta afirmación: “su unidad [la del libro] lo reclama”; contraría la afirmación de Gil de Biedma y sitúa en su justo lugar el posible sentido de la composición en Juan Ramón Jiménez. No obstante, sería interesante realizar un estudio en profundidad de su obra desde este punto de vista.

Con respecto a la diversidad de ordenaciones para un mismo texto o libro, nosotros apostamos por pensar en abierto. Quiere decir: Juan Ramón en cada momento de su vida posee dos motivaciones (al menos) para ordenar y cerrar un libro en un orden determinado (para “componerlo”¹⁹). Existe una motivación inmediata: el hecho de su publicación; y una motivación no mediada más que por su concepto de la Obra, como obra final (para después de su muerte) y en conjunto. Esto provoca inevitablemente una diversidad de ordenaciones a la que viene a sumarse: la evolución interna del poeta (proyectos más amplios que agrupan a otros más pequeños, depuraciones e ideas sobre la poesía y la obra en marcha y su diversidad de formas) y la evolución histórica por la que se vio envuelto (abandono de proyectos anteriores, olvidos, pérdidas, etc.). De todo esto surge una diversidad (siempre cambiante) de proyectos de agrupación de la Obra. Las fechas de 1953-54 han sido establecidas por la crítica como fechas “definitivas”: las más tardías en lo

¹⁸ Esta afirmación juanramoniana ha sido bien vista en sucesivas ocasiones por la crítica: v. por ejemplo, “Introducción” de Ricardo Gullón a ETM [1987]. Del siguiente modo lo expresa Teresa Gómez Trueba (2000, 203): “Recordemos una vez más que, en el caso de Juan Ramón, cada texto adquiere un sentido distinto en diferentes contextos y también los libros tienen distintos significados ubicados en volúmenes diferentes”.

que se refiere a las ordenaciones de su obra. Estas ediciones definitivas de la Obra se agrupan en los proyectos de ordenación conocidos como *Destino*, *Sucesión* y *Metamorfosis*.

La conciencia juanramoniana en lo que a su proceso creativo se refiere se manifiesta lúcida hasta el extremo, lo que nos debe poner sobre aviso de posibles errores de sobreinterpretación de sus textos y anotaciones²⁰. Los casos de ordenaciones diversas de mano de un autor no son frecuentes pero en ellos es clara la importancia que dicha ordenación adquiere para la comprensión y lectura interpretativa del libro. La existencia de ordenaciones diversas de una obra provocadas por la desidia filológica o la “necesidad” editorial, como en el caso de ciertas obras de Juan Ramón, no beneficia en absoluto al conocimiento, la lectura ni la comprensión de su obra.

La edición crítica de clásicos modernos cuenta ya con buenos ejemplos de labor rigurosa como la edición de *El Cristo de Velázquez* de Miguel de Unamuno realizada por Victor García de la Concha (1987) o las *Obras* de Antonio Machado de Oreste Macrí (1989). Por aquí, desde el ejemplo dado por la labor de estos investigadores, debemos caminar. No obstante, es conveniente hacer una serie de apreciaciones sobre el particular que no siempre se hacen.

El trabajo de filólogo, en lo que a la edición crítica se refiere, no puede acabar siendo un trabajo de editor, sin más. Poner un texto en limpio, sin erratas ni contaminaciones, no es su única tarea (ni puede ni debe serlo) aunque sea una tarea digna de elogio y una práctica que debería generalizarse a todos los libros que se editan. Pero sí es tarea del filólogo devolver o mantener el germen en germen y lo acabado como acabado; expurgar el texto de añadidos y apreciaciones ajenas no incorporadas por voluntad expresa de su autor; rastrear las impurezas de manuscritos, originales y primeras ediciones; e intentar, ya no buscar la intención del autor como muchas veces se ha repetido, sino fijar “dónde” y “cómo” se plasma esa intención. No es la intención lo que cuenta sino el resultado, simple y llanamente. No debe el filólogo pensar “así está más hermoso” sino “así es” o “hasta

¹⁹ Es claro que el sentido de la expresión “composición poética” no se reduce al de la organización de un libro, pero es ese uno de sus aspectos y, en nuestro caso, el que más nos interesa para la labor de reconstrucción de *Dios deseado y deseante*.

²⁰ Como ejemplo de sobreinterpretación en la edición juanramoniana resulta especialmente clarificador la idea de Naharro-Calderón (2000) de titular una de las partes de *Guerra en España* como “Ecos del interxilio” con un término que Juan Ramón no podía ni siquiera conocer puesto que no es otra cosa que un neologismo del propio Naharro-Calderón.

aquí llegó el poeta”. Para el estudio de la literatura resulta mucho más importante la fijación del texto en su momento histórico (mostrando así al público, el punto crítico y hermeneúutico de la historia de la literatura) que un posible perfeccionamiento, o finalización, de una obra inacabada. El hecho histórico resulta significativo a todos los niveles tanto para una lectura crítica, ecdótica, como interpretativa. Tanto para el estudio teórico como el práctico. De esta misma opinión parece ser Martín de Riquer cuando en su edición de las poesías de Arnaut Daniel afirma: “Mi ordenación tiene, por lo menos, la ventaja de ofrecernos una sucesión de textos tal como se leyeron en el siglo XIII, lo que en modo alguno es tan arbitrario como disponerlos en atención a la métrica (Daniel: 1994, 66). Aplicándolo a nuestro caso: la publicación de *Animal de fondo* en el orden y en la forma aparecidos en Argentina en 1949 tiene la ventaja de presentarlo tal y como este libro ha sido leído en el siglo XX. Es esta la única edición crítica posible del libro existente. El resto de ediciones y reconstrucciones entran ya en otras categorías. El hecho histórico que aporta la crítica textual resulta de este modo revalorizado desde una perspectiva hermeneútica. La dimensión receptora del hecho literario debe privilegiar la búsqueda del proceso lector histórico del texto literario. No creemos en un perfeccionamiento sucesivo de la obra, fuera de su creador (y ese punto, depende del caso, del texto). La reconstrucción salta estos límites: comparte el proceso crítico histórico de fijación textual con el de recreación e interpretación de los originales y manuscritos.

Bécquer, como es sabido, no hizo en vida ninguna edición de sus poesías. No existe, por tanto, una edición “becqueriana” sobre la que editarlas. A no ser que, como en el caso de Garcilaso, se dé a sus amigos la categoría de albaceas literarios de la obra de Bécquer²¹. En este caso, podríamos decir, como hace Rivers para Garcilaso (1981, 18) que “la mayor parte de la poesía garcilasiana no se encuentra en los manuscritos, sino exclusivamente en la primera edición, base principal de todas las ediciones posteriores”. Frente a esta interpretación, cabe otra, estilística quizás. Lo que Bécquer dejó debería ser considerado como el material definitivo para una edición crítica de su poesía. No hay provisionalidad posible, su muerte hace, de lo que parecía provisional, lo definitivo. Con la confusión editorial existente, se han creado una serie de mitos en torno a la figura de Bécquer que han servido, en general, para reforzar una edición determinada y una determinada

²¹ Rivers (1981, 19): “Boscán fue, entonces, el albacea literario de Garcilaso; él reunió, ordenó y quizá en algún caso retocó los restos poéticos que se encontraban de su amigo”.

interpretación. Como todo el mundo sabe, un orden es una intención, y una intención produce una o varias interpretaciones, pero difícilmente otras que no casan con ella y que alteran su orden. De este modo, se ha creado una imagen de Bécquer y de su poesía. Esta imagen no resta valor literario al libro conocido, ni importancia a su papel central dentro de la historia de la literatura española. Lo que nos ha burlado, indefectiblemente, es otra interpretación:

La imagen del escritor descuidado que nos han transmitido los contemporáneos es un componente más de lo que Rica Brown llamó “la leyenda de Bécquer”. De los tres amigos que intervinieron en la edición póstuma de las Obras, tanto Narciso Campillo como Ramón Rodríguez Correa insistieron en el tono de improvisación con que las había escrito (Bécquer: 2000, XI).

Esta imagen de escritor descuidado refuerza el valor de esta edición, por haber sido realizada por los “albaceas literarios” del poeta. Pero contrasta con gran parte de los aspectos más destacados de la modernidad de Bécquer, de incalculable importancia para la poesía en lengua castellana posterior, sólo comparable a lo que supuso Baudelaire desde Francia:

Y sin embargo, los manuscritos autógrafos que la devoción y la crítica filológica han ido exhumando muestran exactamente lo contrario, es decir, a un escritor que traza planes y que corrige lo ya escrito²² (op. cit, XI-XII).

Leer el *Libro de los Gorriones* en alguna de sus ediciones facsimilares da buena prueba de este cuidado becqueriano de la obra²³. Como escritor de la modernidad posee conciencia de su obra y muestra, en todo momento, el doble plano de la creación y de la crítica²⁴.

Desde otro punto de vista, también sería posible que, en estos tiempos de modernidad tardía, pretendamos establecer nuevos tipos de edición apoyados en la teoría de la recepción, en varias de sus formas posibles: el editor recibe un material y lo recrea como un lector, a su antojo, dándole una significación propia; el editor

²² A lo que hay que añadir, en detrimento de la *princeps*, las “numerosas variantes en relación con los textos impresos” que ofrece el manuscrito (Bécquer: 1971, 14).

²³ Por ejemplo, la de 1971 que se presenta como “la reproducción facsimilar de lo que podríamos denominar el monumento capital de la obra becqueriana. Es decir, el *Libro de los Gorriones*, que se conserva celosamente en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid” (Bécquer: 1971, 11).

²⁴ Por poner en paralelo un ejemplo de voces que conforman la poesía de la modernidad: “también para Rimbaud, la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión a cerca del arte poético” (Friedrich: 1959, 91). v. Jauss (1995), “De la forma romántica del arte” en Hegel (1988, 206-215).

recibe un material históricamente editado en una forma y lo plasma como tal para ofrecer a los lectores el hecho hermenéutico en su contexto histórico. Este tipo de ediciones, por consiguiente, plasmarían tipos de notas y variantes significativas desde este punto de vista crítico. Cada lector podría hacer así su propia edición y no tendría por qué desmerecer de la de un filólogo que se rigiese por el mismo procedimiento. Este tipo de ediciones, en realidad, existen desde tiempos antiguos²⁵.

El trabajo realizado por los que podríamos considerar albaceas literarios de Bécquer es en realidad una lectura y, por tanto, una interpretación previa que conforma la realidad de su edición. Volviendo al caso de José Asunción Silva como ejemplo:

Ningún estudio acerca del papel que la crítica ha jugado en la conformación del corpus silviano y de su interpretación y valoración puede dejar de iniciarse con la observación de cómo una buena parte de dicha crítica se constituyó como celosa guardiana de la moralidad y las creencias burguesas frente a una poesía cuya forma y cuyo contenido le resultaban altamente sospechosos (Silva: 1990, 473).

En realidad, todas estas ediciones espúreas están formalizando una interpretación única y sesgada desde su propia y particular teoría de la recepción. Las interpretaciones se reproducen en las ediciones. Lo empírico se contamina de lo subjetivo-crítico. Al fin, una edición crítica es un ejercicio hermenéutico de carácter textual. El límite (límite de la interpretación, siempre) reside en la naturaleza paracientífica que atribuimos a la edición crítica, una de las disciplinas filológicas que pretende mayor objetividad. En verdad, una edición realizada desde unos supuestos interpretativos reducidos que mediatizan el orden, desde el punto de vista del crítico o del editor, con el fin de conseguir una determinada lectura o recepción, deja de ser una edición crítica. Por mucho aparato crítico que la acompañe. Como dice García Montero: “mejor o peor, es otra cosa” (2001, 119). Estas son sólo algunas de esas consideraciones científicas a las que se aluden. Y si estas consideraciones están implícitas en la práctica de la edición crítica, ¿Por qué seguir realizando ejercicios críticos erróneos y muchas veces tendenciosos? ¿Por qué, para profundizar en el ejemplo, seguir hablando de “libro perdido” para las *Rimas*? ¿No es más apropiado, para esa conciencia crítica de la modernidad a la que nos estamos refiriendo, pensar que es todo, en sí, desde su germen y su borrador, una creación

²⁵ El mundo digital daría muchas opciones y posibilidades de edición “creativa”.

poética; que el libro perdido lo es siempre porque el libro que se escribe no es el que se quiso escribir²⁶?

Es contradictorio hablar de la modernidad de Bécquer y no pensar que el propio proceso de escritura del libro le pueda llevar a presentarlo como un libro perdido, al igual que Cervantes presentó su *Quijote* como una traducción y una recepción. Así esos “poemas que recuerdo de un libro perdido” adquiere otra significación. Son los poemas (estos) que recuerda (inevitable “recordar” aquí a Platón) de un libro (algo completo en sí mismo y con sentido pleno y profundo en el que todas las partes se imbrican y completan) perdido (y que no se puede encontrar). En la propia “Introducción sinfónica”, Bécquer utiliza la misma fórmula del “recuerdo”:

Conmigo van [los hijos de mi fantasía], destinados a morir conmigo, sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de la media noche que á la mañana no puede recordarse.

Del mismo modo que sus poemas son “cadencias de un himno gigante y extraño”, son “recuerdos de un libro perdido”²⁷. Podemos relacionar esta “pérdida” con el motivo de la insuficiencia del lenguaje, de la expresión en poesía, tal y como se expresa en la Rima I (en el orden de las ediciones conocidas) o en otros poemas y prosas del sevillano (Bécquer: 2000, p. XXXI y 959). En la modernidad poética, el motivo de la “imposibilidad del canto” ha pasado a ser uno de los ejes temáticos recurrentes en la obra de muchos poetas.

Cuando García Montero (2001, 118) justifica su edición de las *Rimas*: con estas palabras: “sólo mantengo que merece la pena, como propuesta de conocimiento, pensar el orden becqueriano del Libro, ya fuese provisional o definitivo”; está fallando a la verdad por el pudor. No sólo “merece la pena”, ni sólo “como propuesta de conocimiento”, sino, más aún, no hay otra edición becqueriana (inérita, salvando la antítesis) que los manuscritos que Bécquer dejó (salvo para su obra impresa, editada). El resto son ediciones póstumas, interpretaciones, ediciones a cargo de...

En el caso de Bécquer, la *princeps*, es producto de la colaboración de tres de sus amigos. La importancia de esta edición reside en que, primero, es la primera

²⁶ V. el concepto de la disonancia en Friedrich (1959).

²⁷ En la obra de arte moderna “todo, en resumen, es artificial, no sólo lo presentado sino la presentación misma – a fin de que el espectador no tenga posibilidad alguna de olvidar que está ante una ficción, ante un dato estético” (Rubert de Ventós: 1993, 88).

edición de Bécquer que se pretende completa y, segundo, como edición, tiene un enorme interés hermeneútico. Es, salvando escasas excepciones, la edición (y por ende, el orden) que se ha leído desde su muerte hasta el momento presente. El Bécquer que leyeron Darío y Juan Ramón, Alberti y Cernuda está en ese libro.

El problema ante este tipo de ediciones consagradas por la tradición deriva de estos valores. ¿Qué es más interesante para el estudio de la literatura: el hecho literario en su devenir histórico o el hecho puramente textual? Es claro que nosotros apostamos por una coexistencia de ambos. En este sentido: una edición crítica (y, por ello, filológica) de Bécquer debería incorporar ambas ordenaciones. Este camino, como puede verse en la bibliografía existente, ya está abierto.

El juicio estético es algo que debería quedar fuera del trabajo filológico de edición crítica de un texto. A partir de aquí se podrán emitir todos los juicios que se crean convenientes, pero estaremos en el terreno de la crítica y la interpretación y no en el de la filología y la crítica textual. Es importante, para no caer en generalizaciones, discernir cuándo utilizamos una potencia u otra: cuándo “enjuiciamos” o simplemente recogemos un dato objetivo.

Parte de nuestra tesis nace de esta comparación implícita de las ediciones críticas modernas, del modo de editar y realizar una edición crítica de un clásico moderno. De todo esto resulta la edición en sí –ejemplo de lo que entendemos nosotros como una “reconstrucción crítica”, discusión, ejemplo y profundización en el terreno teórico y práctico de la crítica textual.

Como dice Francisco Rico, parafraseando al diccionario de la Real Academia: “Una edición crítica es la establecida sobre la base, documentada, de todos los testimonios e indicios accesibles, con el propósito de reconstruir el texto original o más acorde con la voluntad del autor” (2002). Ciertamente, lo acorde que una edición crítica esté con la voluntad del autor (su intención) es algo de lo que ya hemos dudado en estas páginas preliminares. Por el contrario, la primera parte de la definición es sumamente acertada: “la establecida sobre la base documentada, de todos los testimonios o indicios accesibles”, a lo que habría que sumar la definición de Blecua de crítica textual: “el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor” (Blecua: 1990, 18). En este sentido, y aunando en un primer término las dos definiciones, lo que nosotros entendemos por edición crítica: *“es la que, estableciéndose sobre la base,*

documentada, de todos los testimonios e indicios accesibles, presenta el texto depurado en lo posible de los elementos extraños al autor, con el propósito de reconstruir el texto original”.

Una de las aparentes ventajas de la crítica textual de autores modernos es el relativo²⁸ mayor conocimiento de la vida y de la obra del autor. Pero toda esta información puede perderse en la noche de los siglos, si no somos capaces de afrontar los retos reales que propone la modernidad textual, a todos los niveles. Diseminación, contaminación, pureza, hay otras dialécticas en la modernidad que la del horror *vacui* o “La Ausencia”.

La tradición textual de los poetas modernos es, claro está, de una brevedad increíble si la comparamos con la historia editorial y textual de *El Quijote*²⁹. El desarrollo y estudio del “stemma³⁰” de *Dios deseado y deseante* o de otros libros poéticos de la modernidad es relativamente breve y no suele ser tan clarificador como en las ediciones críticas de clásicos³¹. No obstante, si bien al público lector se le pueden escatimar ciertos pasos menos significativos (en una edición crítica de textos poéticos del siglo XIX y XX, y presentar el resultado crítico y la propuesta que de éste resultado se colige, no debe el crítico olvidar estos pasos en su tarea. Aunque el desarrollo de la tradición textual de un libro de poesía del siglo XX sea notablemente inferior que en un libro del siglo XVI, no por ello es menos necesario el fundamento de la crítica textual.

²⁸ Frente a este mayor conocimiento público se han establecido muy diversos recursos por los distintos autores: las máscaras, la heteronimia, los seudónimos, etc., hay un constante (y en ocasiones imprescindible) camuflaje.

²⁹ Para lo referente a la transmisión textual del mismo v. Rico, “Historia del texto”, CXCII-CCXLII, en la excelente edición del Instituto Cervantes dirigida por el mismo Francisco Rico (Cervantes: 1998).

³⁰ La RAE, en la última actualización del D.R.A.E, ha reconocido la palabra “estema” por lo que en lo sucesivo pasamos a utilizar la forma castellana en lugar del latinismo.

2.2. Análisis, descripción y crítica de las distintas ediciones de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* existentes hasta la fecha. Historia y panorama editorial.

La historia editorial de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* es una calle más dentro del laberinto en que se encuentra buena parte de la obra de Juan Ramón Jiménez. Una calle más, decimos, porque a pesar de presentar particularidades determinadas, fundamentalmente por el carácter de libro final que comparte con *De Ríos que se van*, se aviene perfectamente a la problemática específica de la obra póstuma (e inacabada) del poeta de Moguer.

Desde el momento de su primera publicación, con la progresiva ampliación en sucesivas ediciones de poemas y textos supuesta o realmente destinados al libro *Dios deseado y deseante*, la tradición textual del libro, el corpus del mismo y su organización, se complican hasta llegar al punto en el que nos encontramos.

Las ediciones que se han ido sucediendo, desde la muerte del poeta hasta la fecha, son numerosas y presentan entre sí diversas variantes, tanto en los poemas que recogen (variantes microtextuales) como en la ordenación de los mismos (variantes macrotextuales). Dichas ediciones se pueden dividir en tres grupos principales:

1. Las que reproducen o intentan reproducir al pie de la letra [*textus receptus*] a la primera edición realizada por Juan Ramón Jiménez (*Animal de fondo*), que debemos considerar como la edición príncipe (*princeps*) de dicho libro³². No existen facsímiles, pero entrarían, de existir, en este grupo.
2. Las ediciones posteriores a la princeps que añaden poemas supuesta o realmente destinados a *Dios deseado y deseante* sin cuestionar la posible ordenación del libro o aportar aparato crítico que lo justifique. Lo que comúnmente se conocería como una edición aumentada (que no corregida, en este caso).

³¹ Ejemplos de este tipo de estemas en la crítica textual de autores del siglo XX se pueden encontrar en las ediciones de Christian de Paeppe de la poesía de Federico García Lorca (1986, 1991).

³² Creemos que no existe una princeps de *Dios deseado y deseante* –en el sentido de *princeps* de autor–. Ese papel, con las salvedades lógicas, lo cumple la edición de Sánchez Barbudo (1964), primera que intenta reproducir todos los poemas conocidos hasta entonces pertenecientes al “Libro completo”.

3. Las que intentan aportar en una u otra forma lo que se supone pudiera haber sido el conjunto de poemas del libro, más amplio: *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, en el que Juan Ramón pensaba incluir los poemas de "Animal de fondo" y otros. Estamos, por tanto, ante reconstrucciones o simplemente, ediciones totales en los términos utilizados por Naharro-Calderón (2000, 117).

En primer lugar, debemos detenernos en el análisis del contexto y la motivación de la primera edición de *Animal de fondo*, la edición bilingüe realizada por la editorial Pleamar. Esta edición, con la traducción-versión francesa de Lysandro Z. D. Galtier, consta de 29 poemas y un epílogo, llamado "Notas", en el que Juan Ramón anuncia la próxima aparición del libro *Dios deseado y deseante*. El libro fue publicado por la editorial Pleamar de Buenos Aires, en la colección Mirto, dirigida por Rafael Alberti. En su interior, se reproduce una foto del autor, de sus últimos años, leyendo un libro y un original juanramoniano. Es una portada del libro: "J.R.J. / Animal / de fondo // Pleamar / B.A./ 1949". Esta portada es idéntica a las portadas posteriores conservadas para *Dios deseado y deseante*.

La siguiente página (AF [1949], 8) continua con el primer poema del libro. La presentación de las traducciones al francés se hace en la página impar. Los poemas castellanos se presentan en redonda, el francés en cursiva. Así se reproducen los poemas hasta la página 113. En la 114 continúan las "Notas", siguiendo el mismo esquema de versión original y traducción en página impar. Un índice, en la misma disposición, completa el volumen, que consta de 129 páginas. El pie de imprenta en la última página, en letra versalita, reza así: "Este libro se terminó de imprimir el día 4 de julio del año mil novecientos cuarenta y nueve, en la imprenta López, Perú 666, Buenos Aires, República Argentina".

Este volumen es la base real y material de cualquier edición crítica del libro. Sin embargo, su historia, es una parte importante, pero no única, de la reconstrucción textual de *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. Un mes después de la fecha de su impresión, el 5 de agosto de 1949, Zenobia recoge en su *Diario* (1995, 317):

Ayer [4 de agosto], llegó un motivo suficiente para celebrarlo hoy con J.R.: los dos ejemplares de *Dios deseado y deseante*³³ que Hurtado había anunciado hacía 10 días que

³³ Se trata, claro está, de *Animal de fondo*.

había enviado por vía aérea y que dábamos por perdidos. J.R. estaba tan encantado con el cariño que había puesto evidentemente en el libro que por la noche envió un cable de gracias a todos los que habían intervenido o pudieran haber intervenido en la publicación del libro: Alberti, Hurtado, Losada, Galtier, de Torre, Rossi, Vázquez y López. Hoy ya había encontrado algunas erratas pero nada pudo quitarle la alegría del libro.

Las personas que intervinieron en su publicación, además de ser sus editores, pudieron tener parte en la propia idea de la publicación de este libro. Es curioso que ni siquiera las erratas, tan odiadas por el poeta, puedan “quitarle la alegría del libro”. El hallazgo del libro, del que tanto se ha hablado, es para Juan Ramón el libro mismo. Y es este mismo hallazgo el que le alegra contemplar.

Hemos partido de la publicación de AF [1949] como el primer hito de la historia editorial del mismo. En el terreno de la ecdótica, es este el fundamento textual base de la edición crítica. Una valoración de las distintas ediciones así lo sugiere. Es el único que cuenta, como argumento de autoridad, con la previa existencia de un original juanramoniano “definitivo” en el que basarse. Pero si lo que pretendemos es analizar el proceso creativo (redaccional) de este libro con vistas a una reconstrucción del libro completo *Dios deseado y deseante* es necesario anotar otras particularidades.

Antes de la publicación de *Animal de fondo*, hay que reseñar la publicación de buena parte de sus poemas, en publicaciones periódicas, en fechas anteriores al pie de imprenta de dicha edición. En septiembre de 1948, todavía en Argentina³⁴, se publican AF 5 en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, AF 6, AF 17 y AF 21 en *La Nación*, AF 13 en *Ínsula* y AF 15 en *Escritura*. En octubre, AF 1 en *Sur* y AF 12 en *El Argentino*. En noviembre, AF 3, AF 18 y AF 24 en *Finisterre*; y AF 26 y AF 27, de nuevo, en *La Nación*. En conjunto, antes del verano de 1949 en que se imprime el libro, el poeta publicó un total de dieciséis poemas de los veintinueve que el libro comprendía, por lo que se ha podido comprobar hasta la fecha³⁵.

Los poemas pertenecientes a *Dios deseado y deseante* que no formaron parte de la edición argentina (AF [1949], publicados en vida del poeta, salvo “La menuda

³⁴ En páginas posteriores se analiza el viaje y la estancia del poeta en el Cono Sur. Tal y como afirma Campoamor González fue el 12 de noviembre de ese año cuando Juan Ramón y Zenobia abandonan Argentina (1976, 261).

³⁵ Ya en PUE y en AF [1981] se reproduce esta información. Para mayores referencias bibliográficas al respecto veáanse las Notas que acompañan la reconstrucción del libro en Apéndice I o las citadas ediciones (PUE, 56-57; AF [1981] 57).

floración” (en 1949), no serán reproducidos en revistas hasta fechas generalmente posteriores a 1950 y 1951.

Estos poemas, de igual modo, han sido recogidos en sucesivas antologías de su obra³⁶. No creemos que ninguna de estas antologías que incluyen poemas de *Animal de Fondo* o *Dios deseado y deseante* sean “obra” del poeta. Generalmente, la lección que aportan las mismas es copia del texto de AF [1949] para los 29 poemas. En principio rechazamos el calificativo de antología juanramoniana para la *Tercera Antología Poética*, a pesar de confirmar la existencia de correcciones juanramonianas y las consiguientes variantes de versión que esto provoca. Al respecto de esta antología, en la reciente edición de *Una colina meridiana*, Alfonso Alegre apunta algunas cuestiones de interés sobre su autoría:

Como es sabido, ésta se realizó en circunstancias muy difíciles, con Juan Ramón enfermo y Zenobia también. De hecho la antología se hizo por la voluntad inquebrantable de Zenobia, que, a pesar de estar enferma del cáncer que le produciría la muerte, y que no le permitiría ver editado el libro, trabajó en él casi hasta el final, en que pidió al poeta cubano Eugenio Florit que le ayudara a terminarlo. La *Tercera Antología Poética*, publicada en 1957, es el último libro de Juan Ramón editado en vida del poeta. Si las circunstancias hubiesen sido otras, habría que tomar este libro como un punto de partida importantísimo para la edición de los libros que en él se antologan. La pregunta clave es ¿hasta qué punto participó Juan Ramón en su elaboración? Tras estudiar a fondo el tema, creo que no se puede seguir un criterio unívoco al respecto. Hay algunos errores importantes que pueden hacer pensar – como así lo han creído algunos investigadores- que Juan Ramón no participó en absoluto en su preparación; y, sin embargo, en ocasiones es indudable, en mi opinión, la intervención del poeta. Algunos errores vienen, por ejemplo, en el hecho de que Zenobia partiese a menudo no de los originales de Juan Ramón, sino de los poemas publicados en revistas. (...) Hay otros poemas en cambio, cuya versión publicada en la *Tercera Antología* es especialmente

³⁶ Crespo (1981, 58-59): Poemas 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15-18, 20-29 en *Trescientos poemas* (1963); poemas 1, 2, 7 y 29 en *Nueva Antología* (1973); “Prólogo. Camino de fe”, “Choque de pecho con espalda”, “El corazón de todo el cuerpo”, “Estás cayendo siempre hasta mi imán”, “El mar inmenso” y “El desnudo infinito” en *Antología Jeneral en prosa* (1981). También TAP, L y PUE, antologías de carácter propio y de especial importancia para el libro que estudiamos y que analizamos en páginas siguientes. Anteriormente, Frolid había publicado 18 poemas de AF en Italia (v. CcJr, p. 100) A este breve listado pueden añadirse otras varias antologías, entre ellas: *Antología comentada* (1986, ed. de Sánchez Barbudo) que reproduce los poemas 3, 8, 16, 28 y, entre los pretenecientes al libro completo, “La menuda floración” y “Respiración total de nuestra entera gloria”; *Antología poética* (1993, ed. Blasco Pascual) que recoge los poemas 1, 2, 4, 6, 10, 16, 17, 19, 25, 27 y 29; *Antología personal* (1995) en la que aparecen, tal y como el poeta los leyó en la Biblioteca de Washington, los poemas 1, 2, 7, 15, 25 y 29. En ediciones recientes, que han pretendido recobrar algunas de las ideas antológicas del poeta, con más o menos acierto, también han sido reproducidos algunos de los poemas de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Así, por ejemplo, en *Con la Rosa del mundo* (2002, ed. de Emilio Ríos) se reproducen los poemas AF 26 y “Tú, secreto filón, rosadiamante”. Para otras referencias de este tipo confróntese la excelente *Bibliografía* de Campoamor González.

interesante precisamente por su carácter único, y en los que las variantes con respecto a otras versiones del poeta no se explican sin su intervención (UCM, 23-24).

Ciertamente, hay que tener reservas en este punto, pero lo que está claro es que los errores admitidos por Alegre se producen cuando el editor (Zenobia o Florit) no sigue los originales. Esto se soluciona leyendo sus originales, fechándolos y analizándolos en todo su rigor. También, claro está, por la comparación con las ediciones citadas. Junto a esto, y para lo que se refiere a la reconstrucción de libros juanramonianos, seguimos defendiendo las fechas de 1953-54 como últimas en el proceso de creación y composición del libro que estudiamos. En lo que respecta a voluntad expresa del autor sobre los textos, que corresponden a este libro, y a su forma, sólo disponemos de estas fuentes editoriales primarias: la edición de *Animal de fondo* de 1949 y los poemas publicados en revistas y otras publicaciones periódicas antes de 1954 (fecha que, entendemos, debe ser tomada por ahora como “definitiva”).

La edición publicada por la editorial Pleamar ha sido íntegramente reproducida por Ángel Crespo en la edición *Del centenario* (1981, Taurus). El texto aparece limpio y generalmente sin erratas (sólo AF 26, 4 ‘tu’). Como diversidad de lección por nuestra parte, y en ningún caso como errata de los distintos editores –tal y como justificamos en Notas, v. Apéndice I- debe entenderse la variante de AF 3 ‘a mí seguro’, ya presente en AF [1949]. El prólogo que precede a la edición de Ángel Crespo aporta consideraciones importantes para la contextualización e interpretación de *Animal de fondo*. A él remitimos desde aquí como uno de los pilares en que se asienta nuestra interpretación.

Esta edición es casi la única localizable en la actualidad que respeta lo publicado en vida por el poeta (salvando, quizás, la edición de *Libros de poesía* de Agustín Caballero, difícilmente localizable y, para este libro, de menor valor). En todo, es de agradecer la labor realizada por los estudiosos juanramonianos que realizaron las reproducciones de los textos de las primeras ediciones de Juan Ramón Jiménez en el año del centenario. Es, salvando las distancias, una *restitutio* del *corpus* juanramoniano a su estado textual básico, el de la ediciones *príncipes*, de la que se deberá partir para cualquier ulterior edición crítica de los mismos. Sin estas ediciones sería realmente difícil para el lector (y en ocasiones para el crítico) acceder

a la forma en que fueron publicados estos libros³⁷. La pulcritud de dichas ediciones está fuera de dudas. Las erratas son mínimas y no se producen cambios significativos respecto a la *princeps*.

En 1957, vivo el poeta, pero por la enfermedad ajeno a su obra, se publican dos importantes textos en la bibliografía juanramoniana. Nos estamos refiriendo a los *Libros de poesía* y a la *Tercera Antología Poética*.

La edición de *Libros de poesía*, realizada por Agustín Caballero, reproduce los poemas de *Animal de fondo* sin cambios sustanciales, pero con bastantes erratas y lecciones, a nuestro juicio, defectuosas. El editor no hace en ningún caso referencia al texto base de su edición. Por la referencia bibliográfica final, parece querer decir que toma el texto de su edición de las primeras ediciones (LP, 1393). No aparece ninguno de los poemas destinados a *Dios deseado y deseante*, lo que nos lleva a considerar esta edición dentro del grupo que reproduce la *princeps*. El seguidismo que Caballero demuestra en determinadas lecturas con respecto a la TAP nos hace cuestionar su adscripción para un posible estema de la obra.

Es la *Tercera Antología Poética* la que se inicia la labor de edición de *Dios deseado y deseante*, en este caso, sin cuestionar el modo ni la forma en que los siete poemas de dicha ampliación aparecen. Es en dicho sentido en el que debe ser considerada como una edición aumentada del libro. Al menos, es lo que parece entender Eugenio Florit al afirmar: “Su último libro publicado *Animal de fondo* (1949), que con el título más general de *Dios deseado y deseante* se incluye en esta *Tercera Antología Poética*” [TAP, 29]. Pero sabemos que no es sólo un “título más general” sino el título del libro completo al que los poemas de AF pertenecen. No hay ninguna otra referencia ni justificación de la inclusión de los siete nuevos

³⁷ Actualmente la Editorial Espasa-Calpe prepara una edición de las obras de Juan Ramón Jiménez (Poesía y Prosa) que en su mayor parte reproducen los textos de esas primeras ediciones. En el plan editorial de este volumen el caso de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* no sigue esta primera edición al pie de la letra (no es, por tanto, copia del original) sino que pretende a su vez reproducir últimas versiones en verso realizadas en vida por el poeta que corrigen y mejoran en fecha posterior a su publicación la edición de la editorial Pleamar. Al no tratarse de ediciones críticas (sólo podríamos definir las como “paracríticas”), creímos de especial interés para el conocimiento actual de la obra del poeta de Moguer el cotejo de esa edición con los originales conservados y la reproducción de las variantes juanramonianas últimas para estos textos. En parte, este criterio nos puede parecer erróneo en el momento actual en el que pretendemos analizar la edición crítica de *Animal de fondo* y la reconstrucción de *Dios deseado y deseante*, pero entendimos que los textos allí presentados reproducían la “última voluntad” del poeta respecto a los poemas publicados. La reproducción de su “última voluntad” ha sido siempre deseo de los Herederos de Juan Ramón y, en los últimos tiempos, está siendo defendida como criterio editor válido, para reproducir el concepto de la obra en marcha y de los libros juanramonianos inéditos, por buena parte de sus estudiosos.

poemas, sólo su adscripción al título –formalmente juanramoniano, pero difícilmente achacable a él- de “y 2: Dios deseado y deseante”.

Desde el punto de vista editorial, aquí empiezan las sucesivas ediciones e intentos por rescatar esta obra inédita e inacabada del poeta, que inician el segundo y tercer grupo de ediciones de *Animal de fondo*, las que incluyen nuevos poemas destinados por su autor a *Dios deseado y deseante*. La *Tercera Antología Poética* cambia el nombre del libro por el de *Dios deseado y deseante* y añade siete poemas más, fechados en 1949, que no habían aparecido en ninguna de las ediciones precedentes. Es esta la primera vez que se editan muestras de un libro con el título *Dios deseado y deseante* pero en ningún caso encontramos en él un intento de comprender o reflejar lo que este libro pudo haber sido. Se limita a publicar los 7 poemas³⁸ sin ninguna indicación de los mismos ni del posible libro completo. Creemos, como hemos afirmado, que dicha edición fue realizada por Eugenio Florit y Zenobia Camprubí.

La edición de Sánchez Barbudo (1964) de *Dios deseado y deseante* se encuentra a medio camino entre el segundo y el tercer grupo de ediciones. No es una reconstrucción pero tampoco una simple edición de los poemas de *Dios deseado y deseante* desordenados. Fue la primera vez que se publicaron en libro buena parte de los poemas pertenecientes al mismo (57 en total), las “Notas” y el “Prólogo”. Sería, sí, una edición notablemente aumentada de *Animal de fondo* (al que reproduce basándose en la edición príncipe, no en las posteriores). La escasez de aparato crítico de esta edición en lo que se refiere a las variantes, a la transmisión y fijación textual es uno de sus puntos débiles. Los comentarios suelen ser exégesis de contenido, más que contextualizaciones y precisiones sobre la forma y el origen de los poemas. Presenta esta edición un total de 57 poemas –bien leídos en su mayor parte aunque existen ciertos errores de lectura de los originales juanramonianos- agrupados en tres partes: “Animal de fondo (1948)”, “Dios deseado y deseante (1949)” y “Dios deseado y deseante y Animal de fondo (1948-1952)”. Estas tres partes responden a su vez a: los poemas editados en la edición príncipe (los que reciben la fecha de 1948), los poemas añadidos en la TAP (fechados en 1949) y los poemas añadidos por Barbudo a su nueva edición (1948-1952). Ciertamente, esta ordenación no se

³⁸ Los poemas son los siguientes: “La menuda floración”; “Y en oro siempre la cabeza alerta”; “Los pasos de la entraña que encontré”; “Choque de pecho contra espalda”; “El corazón de todo el cuerpo”; “Respiración total de nuestra entera gloria”; y “Estás cayendo siempre hasta mi imán”.

basa en ningún plan editorial juanramoniano. Reproduce, eso sí, parte de la historia editorial del libro hasta esa fecha y abundantes comentarios sobre los originales inéditos hasta ese momento.

Acierta Sánchez Barbudo en el título del libro: *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*), y se refiere a “las partes I y II tal como aparecieron cuando Juan Ramón aún vivía” (DDD: 12). El poeta participó ligeramente en la edición de la *Tercera Antología Poética* que tampoco Zenobia pudo acabar, aunque sí estuvo en los primeros pasos de la misma. Fue Eugenio Florit el que dio forma final a dicha antología. Es probable que existan variantes del autor como las referidas por Alegre, pero dudamos mucho de que la mano del poeta haya tenido algo que ver en la forma de presentar *Dios deseado y deseante*.

La edición de Sánchez Barbudo tuvo el acierto de recuperar gran cantidad de poemas desconocidos en su momento y de intentar una interpretación y un acercamiento crítico a los mismos.

Un tercer grupo lo forman los intentos de “reconstrucción” del libro *Dios deseado y deseante* para los distintos conjuntos proyectados por el poeta.

La edición de *Leyenda* de Sánchez Romeralo (1978) reproduce los 29 poemas de *Animal de fondo* y 21 poemas pertenecientes a *Dios deseado y deseante*. Los poemas publicados en *Leyenda* son prosificaciones de sus poemas en verso. Dudamos de la autoría de todas estas prosificaciones, a la vista de los originales y las variantes. Romeralo tampoco justifica la ordenación de los textos. Si lo incluimos en este tercer grupo no es tanto por la ordenación del libro *Dios deseado y deseante* como por su inclusión en uno de los conjuntos que le es propio (*Leyenda* como antología final del verso de Juan Ramón Jiménez). Otra duda que nos cabe reseñar, junto a la de la originalidad de todas las prosificaciones por él presentadas, es la de si todos los poemas de *Dios deseado y deseante* estarían destinados a este conjunto, *Leyenda*. Desconocemos los índices manejados por Romeralo, pero, al tratarse de una antología, no sería extraño que el poeta sólo hubiera dado en él una muestra representativa.

Casi los mismos poemas aparecidos en *Leyenda* son nuevamente reproducidos, ahora en verso en su mayor parte, en *Poesía última escogida* por el propio Romeralo (1982). Tampoco en esta edición parece existir una voluntad por

parte del editor de reconstruir críticamente la posible ordenación de los poemas³⁹. Según palabras preliminares del propio Romeralo a los poemas recogidos en dicha edición:

Las versiones de las poesías recogidas en esta antología son, en su mayor parte, *versiones publicadas por el autor* en libros, revistas o periódicos (Complementan y sirven de contraste, en este sentido, a las ofrecidas en *Leyenda*, muchas de ellas, inéditas, corregidas en los últimos años) (PUE, 40).

El cotejo de variantes entre ambas ediciones, al menos para lo que se refiere a *Dios deseado y deseante*, no muestra cambios excesivos entre ambos conjuntos, aunque sí hay versiones en prosa del poeta con variantes notables, de L respecto a PUE. Es de valorar el esfuerzo realizado por Sánchez Romeralo para recopilar todas estas versiones de poemas de *Dios deseado y deseante* publicadas en revistas en vida del poeta. Estamos, si las reproducciones son fieles, ante “versiones definitivas” de sus poemas, al menos, por el hecho de haber sido publicadas en vida del poeta y en sus años finales, desde 1948 hasta 1954. No obstante, hay un buen número de poemas que no han sido tomados de esas publicaciones periódicas sino de las ediciones precedentes a esta edición de Sánchez Romeralo (AF, TAP, DDD y L). Las variantes que existen entre los originales juanramonianos y las versiones publicadas en PUE pueden deberse a diversos tipos de errores derivados de la transmisión textual: errores de las copias publicadas en dichas revistas; errores de lectura (en los casos de versiones directamente tomadas de DDD, sin cotejo de originales ni de otras versiones publicadas); errores del propio editor. Es, aún así, una de las ediciones de *Dios deseado y deseante* que aporta mayores datos de interés, sobre todo, debido a ese intento de Sánchez Romeralo de reproducir versiones publicadas en revistas como contrapunto a las versiones revividas y corregidas de su edición de *Leyenda*, de la que, en otros aspectos (como el orden) está en clara filiación. Cabe aquí, no obstante, una pequeña apreciación que nos lleva a una cuestión no apuntada: ¿qué diferencias puede haber entre versiones de poemas escritos en fechas muy tardías, 1948-1952, en sus versiones para revistas o para *Leyenda*? El hecho de ser un libro último hace que sus versiones no varíen en

³⁹ Respecto al hecho de la ordenación del conjunto es interesante lo que plantean los editores de César Vallejo en la colección Archivos: “si el propio poeta no los ordenó, todo intento de ordenación por parte del crítico, sobre todo cuando no podemos basarnos en un criterio seguro, resultará vano; pero es evidente que no se pueden presentar los textos sin ponerlos unos detrás de otros, lo que mirese como se mire, implica de todos modos una forma de ordenación” (Vallejo: 1998, 286).

exceso, aún teniendo en cuenta la importante manía correctora del poeta de Moguer. Lo mismo puede ocurrir en el hecho de la prosificación de poemas que, en vida del poeta, siempre aparecieron publicados en verso (cuando el criterio de prosificar los poemas sin rima es seguramente coetáneo a las fechas de publicación de los poemas recogidos por PUE en revistas o incluso anterior). Tampoco parece justificada la ausencia de los siete poemas recogidos por Barbudo y no reproducidos por Romeralo⁴⁰.

Son interesantes para la edición juanramoniana los prólogos que Romeralo escribe para su edición de *Leyenda y Poesía última escogida*. En ambos, hace una breve pero precisa descripción de los proyectos últimos de agrupación de la obra que manejaba Juan Ramón en sus años finales, situando el problema en sus verdaderos términos. Así en PUE (16), Sánchez Romeralo relata el esquema de una de las últimas ordenaciones de la Obra completa en la que Juan Ramón trabajaba al final de sus días:

De acuerdo con esta corrección de 1952 (que sería la última y definitiva, porque la enfermedad, primero, en el verano de 1954, y la muerte, después, en mayo de 1958, impedirían cualquier otra y también dar fin a ésta), la *Obra* quedaba ordenada conforme a cuatro grandes proyectos: 1. *Metamorfosis* (serie de siete libros escogidos por materias): *Leyenda* (“poesía”), *Historia* (“prosa lírica”), *Política* (“ensayo y crítica jeneral”), *Ideología* (“aforismos”), *Cartas* (“cartas públicas y particulares”), *Traducción* (“traducciones de poetas extranjeros, aparte de Tagore”) y *Complemento* (“complemento jeneral”); 2. *Sucesión* (edición de los libros sueltos); 3. *Destino* (edición de los libros finales, en donde proyectaba incluir mucho material inédito); y 4. Edición de libros “por series de ciclo sin título jeneral” (de los cuales, el primero era *En mis álamos blancos*, que comprendía cuatro libros, con la poesía primera, y el último, *Lírica de una Atlántida* o *Lírica y Épica de una Atlántida*, con los cuatro últimos libros, los de América).

Uno de sus grandes aciertos editoriales fue precisamente éste: tener en cuenta las distintas formas de agrupación de la Obra que manejó Juan Ramón al final de sus días. La edición de *Leyenda* y la de *Ideología* son buen ejemplo de ello. Se pueden, no obstante, contraponer a estas ediciones ciertos puntos que no quedan del todo clarificados en ellas. Para el caso de *Leyenda*, por ejemplo, no sabemos si siguió exactamente las indicaciones que Juan Ramón anotaba en los márgenes de los

⁴⁰ Estos poemas son, con los títulos que aparecen en DDD: “Con un sello que no cierra”, “El alma ahora de la luz”, “La luz que alumbra por debajo el sueño”, “De mi ausencia en presencia”, “En un nido de entraña”, “Dios, sol entre los árboles” y “Este día que es toda la vida”.

manuscritos, por eso nos encontramos con versiones por él publicadas en ella que no parecen responder a originales conocidos (así con algunas de las versiones en prosa de los poemas de *Dios deseado y deseante*). Para *Ideología*, por otro lado, la ordenación temática y la cronológica se superponen sin dejar del todo claro cual de las dos era el que primaba en Juan Ramón. Como a la mayor parte de sus editores se le debe achacar no dar referencia exacta de los originales de donde toma sus versiones, lo que hace difícil la comprobación de la validez de su lectura y de la ordenación que propone.

El prólogo que Romeralo escribe para *Leyenda* es una referencia inexcusable para cualquier editor de la obra de Juan Ramón Jiménez. Romeralo acierta en los criterios fundamentales que deben dirigir la edición juanramoniana, sobre todo en cuanto a la atención que merecen los conjuntos de ordenación de la obra última en la edición de los libros particulares, y se constituye en un antecedente destacado para todos aquellos que, de un modo u otro, intentamos perseguir la voluntad última de edición de la Obra del poeta de Moguer.

A todas estas ediciones primeras, con la excepción quizá de la edición de *Leyenda* de Sánchez Romeralo, se puede pensar como para las ediciones de la prosa crítica y metapoética del poeta. No se ha hecho, en estas ediciones, una revisión siempre correcta de los textos, ni se han confrontado los allí recogidos con ediciones primeras de los mismos. El problema no es sólo que esto ocurra, sino que muchas veces se oculta o no se presenta la verdadera realidad del trabajo al lector. La comparación de los originales conservados en la carpeta SZJRJ-ddd. con sus versiones previas, y, si pudiera ser, con textos originales, mecanografiados y manuscritos primitivos, es de especial importancia para la clarificación de la experiencia de *Dios deseado y deseante*. En su análisis se clarifica el modo de proceder juanramoniano, su proceder creativo propiamente dicho. Esta comparación ayudaría a su vez a entender la forma compositiva del libro, la forma y composición del libro en la cabeza del poeta. Las notas a los poemas, que presentamos al final de este trabajo, pretenden solventar, en la medida de lo posible, estos defectos, mediante la descripción de los originales consultados y la referencia del original que, en cada caso, sirve de fuente a la reconstrucción.

La edición de Alfonso Alegre Heitzman de *Lírica de una Atlántida* (2000)

cierra, por ahora, este laberinto editorial con la reconstrucción de lo que, en un determinado momento de su evolución, Juan Ramón pretendía publicar como compendio de su producción última.

Dios deseado y deseante aparece en ella como parte de *Lírica de una Atlántida*. El libro está compuesto de 58 poemas divididos en cinco partes que atienden a una de las ordenaciones de este libro, que Juan Ramón barajó al final de sus días (posiblemente una de las últimas). Rescata Alfonso Alegre un texto no publicado en libro (“Tanto como a la tuya”, aparecido anteriormente en Del Villar: 1996) y presenta unas interesantes notas sobre los originales de este poemario.

Alegre muestra en esta edición un gran respeto y rigor a los textos que edita. La lectura de los originales es precisa y detenida, lo que, sin duda, constituye lo más valioso de su edición, junto al intento de ordenación de la obra poética última que realiza. Pero al mismo tiempo incurre en grave error al no referir la signatura o fuente de donde están tomados estos textos, así como el resto de manuscritos y originales manejados, lo que posibilitaría una comparación y el principio de la dilucidación de cuántos y cuáles son los originales conservados de este libro. Es este un error, de no citar la fuente exacta de los manuscritos y originales utilizados, demasiado frecuente en la crítica juanramoniana, pero no por frecuente menos grave.

El esfuerzo que Alegre realiza por ofrecer una organización interna para los libros que edita es encomiable. En lo que a *Dios deseado y deseante* se refiere y aunque no nos lo presente así, se trata del primer intento serio de reconstrucción de lo que podría haber sido este libro; dentro del conjunto propio que le corresponde en un determinado momento en los proyectos juanramonianos de agrupación de la Obra: el de *Lírica de una Atlántida*. Sería, atendiendo a la ordenación que recoge Sánchez Romeralo en los prólogos a *Leyenda* y *Poesía última escojida*, la correspondiente a “por series de ciclo sin título jeneral”.

Algo de importancia, que se echa en falta en la edición de Alfonso Alegre, es una interpretación, una lectura de los poemas y libros que edita. Es cierto que es importante la fijación textual de un poema, pero esa fijación textual es inseparable de la interpretación del mismo, de una propuesta de lectura. Fijar un texto es, antes que otra cosa, leerlo en una dirección determinada. Alegre no lee los poemas: no arriesga en ningún momento una interpretación, un sentido... Algunas de las propuestas de fijación de los textos de *Dios deseado y deseante* pierden gran parte

de su valor por esta omisión. Lo curioso del caso es que tal omisión en realidad es una presencia sobreentendida, esto es, la lectura que Alegre realiza está detrás de su lectura de los textos, pero nunca la precisa o expone a los ojos del lector. Así, la ubicación que confiere al poema “Soy animal de fondo” está motivada por una lectura determinada del mismo (pues los manuscritos no aportan sólo esta ubicación, sino varias posibilidades) que se nos oculta. Cuando Alegre, por ejemplo, inserta en “Ciudades, I” el poema “Sin tedio ni descanso” (AF 11), su lectura de la anotación juanramoniana es determinante, pero tampoco se precisa. Juan Ramón escribe bajo el poema: “El mar, frente a un espejismo oscuro de Nueva York” (SZJRJ-ddd. 171-172). Y sobre el título: “Ciudades; Sí” y un 1. Debajo de esta anotación se mantiene el 11, lugar que ocupa en la edición de 1949. Pero no ve o no quiere ver la flecha de ese “Sí” que tanto puede estar señalando al “11” como a “Ciudades”. Dicho original, muy posiblemente, sea anterior a la edición de 1949. De este modo, su lectura de los textos del libro sólo puede ser entrevista por una mirada detenida de los originales. Pero de sus palabras nada se desprende. Por otro lado, ¿cómo entiende Alegre ahora este poema fuera de su anterior ubicación en *Animal de fondo* en el que, claramente, se relaciona con el poema que le precede y el que le continúa en la serie? Su omisión de una lectura interpretativa del libro nos deja sin respuesta.

En otro sentido, y como ocurre con buena parte de los editores modernos de Juan Ramón Jiménez, no tiene en cuenta la posibilidad de que no todos los proyectos de edición (“por ciclos”, ‘Sucesión’, ‘Destino’ y ‘Metamorfosis’) reproduzcan todos los textos de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Por poner un ejemplo, según los planes de agrupación de la obra que hemos podido consultar, parece ser un libro distinto en la versión de ‘Sucesión’ y en la de ‘Destino’.

Por último, es importante anotar aquí que Alfonso Alegre parece, por la forma en que trabaja y se expresa, tener la pretensión de haber completado la edición última del conjunto de los libros de poesía escritos por Juan Ramón en tierras americanas. Esta pretensión es del todo desmesurada teniendo en cuenta el estado textual en el que se conservan los papeles del poeta. Poco más del 40 % de lo que se conserva en Puerto Rico ha sido editado en alguna ocasión. Por si esto fuera poco, no existe catálogo de los fondos conservados en la Sala Zenobia-Juan Ramón. Cualquier día puede aparecer un nuevo texto o un índice completo de *Dios deseado*

y *deseante* que obligue a modificar, de principio a fin, la lectura y edición del libro que él y, ahora, aquí, estamos realizando. Es el límite que nos impone la realidad de los originales juanramonianos. Y de este límite debemos partir en todo momento en la edición de su obra. Por eso, nos parece más apropiado hablar de “recuperación”, mientras no exista un catálogo de los fondos y una descripción exhaustiva de lo allí conservado. Cuando así sea, la reconstrucción de los libros inéditos de Juan Ramón será posible. Al menos, hasta donde se puedan seguir las pistas que trazó el poeta.

Faltaría, en las ediciones existentes, un aspecto que esta tesis pretende analizar: la reconstrucción del libro “completo y solo” (probablemente, se ubicaría en *Destino*) y del libro “suelto” (*Sucesión*). Si entendemos la edición de Alegre como una reconstrucción, su versión podría ser la correspondiente a “libros por ciclo sin título jeneral”, aunque no esté especificado. Y si pensamos esto mismo para *Leyenda*, tendríamos la edición de *Metamorfosis*. El libro suelto y el libro “completo y solo”, son como esta misma forma juanramoniana de definirlos indica, el libro solo, completo, con todos sus poemas, textos, prólogos, epílogos y anotaciones. Es esta la tarea que pretende ser iniciada con esta tesis. Claro está que esta nuestra reconstrucción (recuperación, como precisábamos anteriormente) puede variar sensiblemente algunas de las conclusiones de Alfonso Alegre y de Sánchez Romeralo en sus respectivas ediciones. Pero no sólo es cuestión de abordar la reconstrucción desde la perspectiva de su posibilidad. El desarrollo de tal posibilidad debe ser precedido por un cuestionamiento de su necesidad.

Estas diversas formas de ordenar la obra responden, a parte de a diversas formas de organización juanramoniana de la Obra, a otros tantos proyectos editoriales concretos en los que Juan Ramón estaba embarcado en torno a 1950. Los compromisos con varias editoriales de Madrid, México y Argentina así lo demuestran. En buena medida, es casi seguro que estos compromisos son una de las causas de esa diversidad de formas de edición de la Obra juanramoniana: libros por ciclo, libros por materias, libros sueltos, libros antológicos⁴¹, etc. No quiere esto decir que no exista una idea juanramoniana en este sentido antes de los compromisos editoriales. Pero sí que plantea la pregunta de la idoneidad de dichas

⁴¹ En *Conversaciones con Juan Ramón*, Gullón recoge las siguientes palabras: “Aguilar me escribe y dice que las ediciones completas están teniendo algunas dificultades. (...) Aguilar propone la edición de un tomo antológico donde se recogerían muestras de cada una de mis obras; mejor dicho, de cada uno de los siete grandes libros que, en teoría, habrían de constituir mis obras completas. Se daría,

reconstrucciones. Si lo que se pretende es un mejor acercamiento a la obra de Juan Ramón Jiménez, y en este caso concreto a *Dios deseado y deseante*, lo primero es ver el libro tal y como es –en su ya imposible cierre.

2.3. La problemática escritura de *Dios deseado y deseante*. Historia redaccional y problemas para la reconstrucción del libro completo.

Diversos factores han contribuido al actual estado textual del libro de Juan Ramón Jiménez *Dios deseado y deseante*. Si no cabe duda de la existencia de un arquetipo impreso, que podemos identificar con la edición de AF [1949], no está de más recordar la voluntad expresa del autor de concluir dicho libro *Dios deseado y deseante*, del que, *Animal de fondo*, es sólo una “anticipación” (AF [1981] 170). Posteriormente, definirá *Dios deseado y deseante* como “secuencia y complemento” de su libro de 1949⁴². Esta situación es la que determina la necesidad de tomar una decisión sobre cuál de los dos libros debe ser editado (o la forma de editar ambos si esa es nuestra opción). Nos encontramos ante dos libros distintos: *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Y si bien la voluntad expresa del autor es un motivo determinante en las posibilidades de edición del libro completo (reconstrucción, por tanto) no lo es menos la importancia de *Animal de fondo* desde el punto de vista de su recepción y su unidad manifiesta⁴³, ni el hecho de vital importancia de ser la única edición de estos poemas (formen el libro que formen) realizada en vida del autor y con su vigilancia.

Esta situación, determinada fundamentalmente por la publicación de AF en 1949, obliga a realizar la descripción y análisis de las circunstancias externas que posibilitaron la formación del libro en su estado actual.

Desde el viaje a la Argentina (verano - otoño de 1948) hasta la publicación del libro, se abre el primer periodo importante de formación de lo que hoy conocemos. Es decir, la historia de *Animal de fondo* hasta su primera publicación se

pues, un libro que sirviera como de introducción a los demás y en el cual todos ellos estarían representados” (CcJr, 145).

⁴² v. Apéndice I, el “Prólogo. Camino de fe”.

⁴³ Son frecuentes las expresiones sobre la unidad de AF [1949]. Se llega a extremos como el de José M^a Valverde (1999) que afirma que es todo él un solo poema.

reduce a un periodo de poco más de un año: el tiempo que va desde junio de 1948 (antes de tomar el barco, días en los que escribe, al menos, los dos primeros poemas del libro) hasta julio de 1949, fecha en la que el pie de imprenta marca la salida del mismo a la calle. Es esta historia externa del texto (redacción primitiva e historia editorial) la más conocida y desarrollada por la crítica desde la publicación del libro hasta la actualidad.

Por el contrario, la historia redaccional de *Dios deseado y deseante* se alarga hasta la muerte del poeta y resulta bastante más desconcertante. Se puede concretar el contexto preciso de creación de *Dios deseado y deseante* en un periodo muy determinado, de 1948 a 1953⁴⁴, sensiblemente más amplio que el periodo de composición de *Animal de fondo*.

Cualquier acercamiento en profundidad a esta obra de Juan Ramón Jiménez debe tener en cuenta toda su producción poética del exilio, como marco temporal y existencial en el que dicha creación se produce. El exilio es, en este sentido, el contexto amplio y complejo de creación en el que nos movemos. En los años que rodean el periodo de creación (historia externa e interna, desarrollo microtextual y macrotextual) del libro *Dios deseado y deseante*, el poeta está enfrascado también en la escritura de otros poemas, generalmente destinados a *De ríos que se van*, pero también en su ordenación de la Obra, en varias de sus formas. Como bien apunta Ángel Crespo el momento creativo que rodea la escritura de *Dios deseado y deseante* está jalonado por importantes antecedentes y hechos significativos; hechos que deben ser tenidos en cuenta para la interpretación y análisis de todos los factores que conforman la experiencia estética del libro:

Así pues, Juan Ramón, que publicó aquel mismo año [1948], en la Editorial Stylo, de Méjico, sus *Romances de Coral Gables*, se encontraba en un buen momento de su vida, tanto privada como pública, cuando se embarcó rumbo a la América del Sur (AF [1981] 13).

Volveremos a este punto. Nos interesa establecer en este análisis la precisión sobre el estado creativo del poeta. Juan Ramón vive en Riverdale desde 1941,

⁴⁴ Tomamos, como ya hemos dicho en varias ocasiones, los años 1953-54 como fecha límite para su creación atendiendo al estado anímico del poeta, a pesar de que en años posteriores pudiera realizar aún ciertas correcciones en los manuscritos de la obra. A partir de ese año, su labor en la obra ya no será sistemática, su debilidad le fuerza, poco a poco, a abandonar su trabajo gustoso. 1952 es un momento clave en la revisión final de toda su producción. Es este momento en el que el poeta fija la forma de su edición final de la obra (v. el prólogo de Sánchez Romeralo a su publicación de *Leyenda*). 1954 resulta de vital importancia por ser la fecha que aparece bajo el poema *Espacio* en su publicación definitiva.

cuando él y Zenobia se trasladan allí desde Miami (Coral Gables). El momento del exilio patente parece haber pasado. No abundan ya tantos textos en los que la nostalgia de España es el eje emocional y el contenido evidente del poema⁴⁵.

La perspectiva del exiliado cambia con los años: del desterrado al transterrado al conterrado, como se definió a sí mismo el poeta en palabras pronunciadas en Argentina. Son numerosos los textos que escribe desde perspectiva exiliada, los antes citados (exilio explícito) sin olvidar todos sus poemas de aquella Atlántida en los que el exilio es el contexto profundo de creación. Hay un exilio latente, en los poemas de Juan Ramón escritos tras su partida de Madrid, que se traduce en necesidad de (y posterior contento ante) la expresión, el poema. El milagro del español (perdido y recobrado) se concentra en su verso (recuerdo y fijación de futuro), que él dijo y cantó (CI, 306). Pero también se traduce en la necesidad de conseguir su “expresión”, su obra.

2.3.1. Viaje a Argentina y Uruguay. Vivencia e historia externa de un libro.

No es la perspectiva biográfica la que nos interesa analizar en este punto, sino las particularidades de esa experiencia, que pueden alumbrar aspectos en las dos direcciones de estudio (ecdótica y hermenéutica) que hemos planteado para el libro póstumo *Dios deseado y deseante*. Para esta tesis doctoral y en lo que se refiere al análisis crítico de la creación juanramoniana, queremos delimitar el periodo objeto de estudio a los años precisos de la creación del libro, a su historia redaccional y vivencial. Un estudio de toda su etapa americana sobrepasaría con creces los límites que nos hemos impuesto en este trabajo⁴⁶, aunque, a lo largo de estas páginas será inevitable analizar otros momentos de su proceso creativo. En principio, el estudio de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*, tanto desde un punto de vista

⁴⁵ Vid. por ejemplo: “Desde Cherburgo a Nueva York” en AJP (1002). También son interesantes para la experiencia de exilio y destierro los textos reproducidos en páginas posteriores de esta antología (1003- 1031). También: *Guerra en España* y los textos de “Sino de vida y muerte (diario sin orden de lugar ni de fecha)” reproducidos en CI. En su lugar analizamos la perspectiva exiliada desde las aportaciones previas realizadas por la crítica.

⁴⁶ Para la precisión bio-bibliográfica de esta última etapa y de la importancia del exilio en su producción última puede acudirse a la obra de Naharro-Calderón (1994), Graciela Palau de Nemes (1992), Ricardo Gullón (1958, 1968), LA y UCM.

hermeneúico como ecdótico, se sitúa, como ya hemos apuntado, en el contexto más general de la obra exiliada de Juan Ramón.

La importancia del viaje a la Argentina y el Uruguay, realizado por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, ha sido suficientemente notada por la crítica precedente⁴⁷. De gran interés para la interpretación y contextualización del viaje, el proceso creativo y la publicación de *Animal de fondo*, resulta el prólogo de Angel Crespo a la edición del centenario dirigida por Ricardo Gullón (AF [1981]). En este prólogo, Ángel Crespo describe con exactitud suficiente las circunstancias del viaje y el caluroso recibimiento de que fue objeto el poeta en tierras argentinas y uruguayas. Así mismo, relata algunos de los procesos y actores de la publicación de *Animal de fondo* en Argentina en el año 1949⁴⁸. Antes del viaje, el poeta escribe en una nota algunos de sus temores sobre su lengua (su español perdido):

Temo, aunque tanto lo deseo, y no quiero ir a más países de la América española que a los que ya fui: Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba, por donde anduve tres años. Porque no quiero y temo 'perder' mi español y 'ganar', ¡qué extraño!, los otros españoles. No sé si me decidiré a ir este año de 1948 a la Argentina, tentación tan rica! (CI, 296).

Estos temores serán superados por el poeta que, finalmente, se decide a realizar el viaje con su esposa. Ana Recio Mir apunta acertadamente cuatro circunstancias que pudieron favorecer la decisión de emprender dicho viaje:

1) las condiciones económicas de *Anales de Buenos Aires* gratifican a Juan Ramón pagándole mil quinientos pesos argentinos por conferencia. 2) Su negativa a hablar inglés en Norteamérica le conduce a una situación de aislamiento y Argentina se convierte en un anhelado paraíso en el que es posible oír y hablar español. 3) Desde 1940 la editorial Losada de Buenos Aires venía publicando la obra del poeta y 4) finalmente, Juan Ramón y Zenobia, como señala Ángel Crespo, 'acababan de conseguir el estatuto de residentes en los EE.UU., lo que les permitía ausentarse del país sin temor a complicaciones con el Servicio de Inmigración. (1993b, 59)

Para la descripción de los preparativos del viaje resultan de especial importancia los *Diarios* de Zenobia Camprubí (1995) y las cartas que Juan Ramón dirige a Sara Durán Ortiz Basualdo, persona que contrató estas conferencias para la revista *Anales de Buenos Aires* (CL, 151-3). Especial interés cobran las palabras que

⁴⁷ Referencias al viaje como motivo de la creación de su poemario se pueden encontrar en LA, DDD, AF [1981], etc.

⁴⁸ Para completar la información sobre el viaje del poeta a la Argentina de estas páginas se puede acudir a Campanella (1980-81), Aguirre (1969).

el poeta escribe a Sará Durán el 22 de junio de 1948, poco antes de salir de Riverdale. El concepto, finalidad y objetivo de sus conferencias, queda perfectamente subrayado:

En estas conferencias hablo de todo, la vida y la civilización en jeneral y en particular; y hablo a lo poético, puesto que su sentido particular y jeneral es la exaltación del espíritu, tan alicaído hoy, en el progreso, el cultivo, la vocación, el trabajo y la evolución social de nuestra época. Por mi espíritu soy colectivista en lo económico e individualista en lo moral. El título “Política poética”, que hace años espuse en la primera conferencia que yo escribí y que fue leída en Madrid, en la inauguración del Instituto del Libro, si no recuerdo mal, quiere decir en realidad (y por etimología) “ciudad o sociedad” y “soledad o libertad” (CL, 152).

Convendría leer, a partir de estas “etimologías”, el concepto de ciudad, al igual que la estructura en partes del libro y las secciones que llevan este título. Este interés por lo político –en tanto que social o ciudadano⁴⁹- es la solución del poeta a los problemas de lo social cuya polémica jalona la poesía de preguerra, guerra y posguerra española⁵⁰.

Un dato importante para entender el clima espiritual en el que se desarrolla la escritura de *Animal de fondo* es la situación personal y anímica del poeta en los meses previos a su viaje por mar. Frente a los temores citados (miedo a perder su español entre los otros españoles) parece ser ese contacto con la lengua, como apuntó Recio Mir, motivo de alegría suficiente para su decisión de viajar a la Argentina. En el mes de noviembre del año 1947 le había repitió una crisis grave, la peor de todas cuantas había conocido hasta entonces, hasta el punto de tener que pasar ocho meses en un sanatorio de Tacoma Park. Afortunadamente para él, le solicitaron para dar conferencias en Buenos Aires y aquello le dio muchos ánimos, ya que iba a reanudar la práctica de su lengua materna.

Él mismo cuenta cómo en Riverdale, al ir a subir al coche que le conduciría a Nueva York, adonde debía embarcarse rumbo a Argentina, sintió en él la presencia de Dios y empezó a escribir los poemas de *Animal de fondo* (v. “Animal de fondo. Prólogo” en Notas). Una gran depresión psíquica le volvió a azotar en febrero de 1949 tras su regreso de Buenos Aires.

⁴⁹ Es claro que estos dos conceptos “social” y “ciudadano” no responden a la misma realidad, pero los ponemos en el mismo nivel siguiendo la peculiar etimología juanramoniana.

Estas depresiones consecutivas y el intervalo lúcido entre ellas resultan harto significativas para comprender el momento de escritura de los poemas de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. El estado anímico y la salud del poeta influyen en la positividad e hiperactividad creativa que va a sentir Juan Ramón en los días del viaje. Sin querer caer en la psicocrítica, ni en el biografismo, pensamos que no resulta tangencial hablar de la importancia que el estado anímico de Juan Ramón ocupa en estos años en su labor creativa. Su producción se ve modificada por el tiempo, las estaciones, y estas mismas estaciones son las que, en muchas ocasiones, determinan el estado anímico del poeta. La coincidencia del viaje de Juan Ramón con el verano de 1948, y su salida de la crisis nerviosa en el invierno y la primavera anterior, conforman –en ocasiones, año tras año– ciclos de mayor o menor productividad creativa, o de una labor más puramente correctiva y de revisión, e incluso, de momentos de crisis en los que cesa toda actividad creadora..

Existen pequeñas diferencias en las aportaciones de la crítica, en lo que se refiere a algunos datos concretos de este viaje. Es necesario, por ello, hacer una exposición de sus argumentos y contrastarlos con fuentes directas del poeta y su esposa, protagonistas ambos de la experiencia del viaje. Siguiendo a Ángel Crespo constatamos algunas puntualizaciones importantes sobre las fechas del viaje (relevantes para la ordenación y reconstrucción del libro):

Aunque varios periódicos de Buenos Aires anunciaron la llegada del poeta a la ciudad, a bordo del Río Juramento, para el día 3 de agosto de 1948, sus biógrafos parecen estar de acuerdo en que hubo un retraso y el barco atracó en la dársena C de Puerto Nuevo el día siguiente al anunciado (AF [1981] 13).

Germán Bleiberg, por su parte, resume del siguiente modo los motivos, el desarrollo del viaje y las consecuencias que de él se derivan:

Estando los Jiménez en Riverdale, Juan Ramón recibió una invitación de la directora de *Anales de Buenos Aires*, Sara Durán Ortiz Basualdo, para que se trasladase a la Argentina y, durante una estancia organizada por ella, diese una serie de conferencias. El poeta y su mujer llegaron a Buenos Aires el 4 de agosto de 1948, a bordo del Río Sacramento. Juan Ramón que durante la travesía había empezado a escribir los poemas del libro *Animal de fondo*, cuya ampliación se titularía *Dios deseado y deseante*, fue objeto de un entusiástico y

⁵⁰ No podemos ahora detenernos en este interesante punto que será discutido en partes posteriores del trabajo (concepto de ‘ciudad’, contexto de las conferencias, problemática del exilio). Libros ya clásicos sobre esta polémica son los de Cano Ballesta (1996) y García de la Concha (1973).

multitudinario recibimiento, y su estancia en la República Argentina y la del Uruguay resultó ser uno de los periodos más gratos de su vida.

Las conferencias que el poeta leyó en varias ciudades argentinas, entre el 9 de agosto y el 27 de octubre, fueron “Límite del progreso”, “Aristocracia de intemperie”, “El trabajo gustoso”, “La razón heroica” y, fuera del ciclo previamente contratado, “El siglo modernista”. Desde Córdoba se acercó a visitar a Manuel de Falla en su villa de Alta Gracia.

Zenobia y Juan Ramón llegaron a Montevideo el 14 de agosto, y dos días después el poeta leyó en aquella ciudad la conferencia “Poesía abierta y poesía cerrada”, no incluida en su ciclo argentino. El día 18, el Senado Uruguayo se reunió en sesión solemne para rendirle homenaje.

De nuevo en la Argentina, no tardó Juan Ramón en dar una lectura pública de sus poemas de *Animal de fondo*, cuya publicación contrató con una editorial de Buenos Aires, ciudad que abandonaron, a bordo del Uruguay, el día 12 de noviembre (GE, 279)⁵¹.

El barco, aunque no sea más que un detalle sin importancia, parece ser el Río Sacramento (así en Camprubí: 1995), no el Río Juramento como afirman Crespo o Campoamor González (1976, 254). Este punto, de todos modos, no queda suficientemente claro porque Zenobia y Juan Ramón se contradicen al respecto. Escribe el poeta en una nota manuscrita que se encuentra entre los papeles del “Diario” de la Sala Zenobia - Juan Ramón Jiménez:

En el camarote n°. 1 del ‘Río Juramento’ el barco exalemán de la Flota Nacional Argentina, donde he sido tan feliz estos 20 días ([...] de junio a [...] de agosto) he sentido vivir mi cuerpo y mi alma, día y noche, con un vigor inusitado hacía ya tiempo. He reescrito todas mis conferencias y he escrito poemas de mi libro ‘Dios deseado y deseante’ o ‘Dios en conciencia’, mi concepción última y segura de dios (cit. en Orozco: 1966, 143).

¿Quién de los dos se equivoca, Zenobia o Juan Ramón? La memoria de Juan Ramón, aún siendo buena (Gullón: 1958), falla en ocasiones en las fechas de este libro. Así ha sido constatado por Alegre en anotaciones de fechas recogidas en los originales de los poemas por él analizados (v. LA, “Notas” a *Dios deseado y deseante*). Errónea parece ser la fecha establecida por Juan Ramón para el inicio de su viaje, junio de 1948, a la luz de la crítica, pero muy significativa de la relación que establece entre este viaje, desde sus preparativos, y el libro *Dios deseado y deseante*. Aunque aún no había zarpado el barco, ya se habían escrito poemas

⁵¹ En un principio parece que el propio Juan Ramón creía que su viaje llegaría también a tierra de Chile y Perú (CL, 154) cosa que al final no se produjo.

pertenecientes al libro: la vivencia y experiencia de su creación estaba iniciada desde junio de 1948.

Las fechas son exactas en el caso de Bleiberg (4 de agosto de 1948) al igual que la apreciación de que el barco llegó un día tarde realizada por Crespo. A la luz de estos datos, se puede constatar que el poeta, en torno al 20-25 de junio, está en Riverdale realizando los preparativos del viaje con Zenobia (CL, 150). Desde Riverdale partirán a Washington tal y como afirma en carta a Vicente Gaos: “estaré en Washington hasta el 7 de julio” (CL, 155). Así lo confirma en cartas posteriores como en la que escribe a Cintio Vitier, fechada en W.[ashington] el 4 de julio del 48 (CL, 160). Desde allí viajan hasta Nueva York donde estuvieron algunos días previos a embarcar.

En su *Diario*, Zenobia recoge su impresión sobre el poeta, instantes antes de embarcar: “me ha esperado leyendo a Yeats y muy satisfecho” (1995, 310). Esta satisfacción no será truncada, en el desarrollo del viaje, ni por sus problemas de salud, ni por la ausencia de médico que en un primer momento parecía preocuparle. Ambos problemas quedan asumidos en la alegría plena de este Juan Ramón último.

Al hilo de lo relatado por Zenobia en sus diarios podemos saber que los Jiménez toman el barco Río Sacramento en Nueva York a mediados de julio de 1948. En la citada carta a Cintio Vitier (CL, 169) Juan Ramón daba cuenta de su inmediata partida a Nueva York. Es posible, por tanto, que su estancia en la ciudad de los rascacielos fuera de una semana (entre el 7 de julio que escribía a Gaos y el 14 de su partida). Es en los días del viaje, desde el 12 o 14 de julio⁵², en que parten de Nueva York, hasta el día en que llegan a Buenos Aires (4 de agosto), en los que Juan Ramón escribe la mayor parte de los poemas que conforman el libro *Animal de fondo*. Excepción segura, por los datos que se conocen, son los dos primeros poemas escritos todavía en suelo norteamericano y los poemas de ese libro que escribirá en su estancia en tierras de Argentina y Uruguay. Por tanto, nos movemos en un intervalo de algo menos de un mes para la escritura de cerca de 20 poemas.

⁵² No es posible saber a la luz de las referencias de la crítica el día exacto en que embarcaron para Buenos Aires. Zenobia habla, el día 15 de julio, de “en estos cuatro días” lo que situaría la partida el día 11 de julio. Algunos críticos se han referido al 14 como el día en que parte el barco de Nueva York, mientras que Bleiberg sitúa el inicio del viaje en barco el día 12 de julio.

Quizás, pueda ser más coherente alargar el intervalo de creación a los mismos preparativos del viaje⁵³ –incluso, fechas antes, cuando la idea del viaje supera su depresión anterior. Nos moveríamos en un intervalo no mucho mayor para la escritura de los 29 poemas de *Animal de fondo*. Este es el punto de arranque inevitable de la historia del libro.

La primera conferencia realizada por el poeta se fecha el 9 de agosto de 1948, cinco días después de su llegada. Poco después, en carta a Susana Soca, en la que le envía un poema “para el número próximo de su revista *La Licorne*”, Juan Ramón Jiménez ya ha entrado en contacto con el traductor Lysandro Galtier que traduce dicho poema (CL,162). De esto se deriva, probablemente, que ese poema publicado en *La Licorne* sea ya uno de los poemas de *Animal de fondo*.

Juan Ramón inicia la escritura de los poemas de *Animal de fondo* justo antes de su viaje a Argentina, no durante la travesía propiamente dicha, como se ha afirmado en varias ocasiones. Menos aún en el viaje de regreso como afirma Campoamor González (1976). Las fechas y anotaciones de los originales conservados (SZJRJ-ddd.) sitúan la escritura del primero de los poemas del libro en el viaje a Nueva York desde Maryland, antes de embarcar. Ya en Nueva York, el poeta inicia la escritura del segundo de los poemas. El prólogo a *Animal de fondo* que sirvió para presentar la lectura de éstos también corrobora esta información: “El hecho es que al subirme en el coche en Riverdale, para tomar en Nueva York el barco que me habría de traer a Buenos Aires, empecé a escribir estos poemas, escritura que siguió en Nueva York, durante toda mi travesía, y en este Buenos Aires” (PPo. 487-488)⁵⁴.

El poeta empieza la escritura de, al menos, los dos primeros poemas de su *Dios deseado y deseante* en los días previos al viaje a la Argentina y, suponemos, es en estos días de viaje en los que continúa con la escritura de los mismos hasta la lectura que realiza del libro (de poemas del mismo) y la publicación en revistas de estos poemas en Buenos Aires.

⁵³ Recuérdense las palabras en las que Juan Ramón afirma que en Riverdale, al ir a subir al coche que le conduciría a Nueva York, adonde debía embarcarse rumbo a Argentina, sintió en él la presencia de Dios y empezó a escribir los poemas de *Animal de fondo* (v. en Apéndice I, “Animal de fondo, Prólogo”, también reproducido en Ppo, 489).

⁵⁴ Lo mismo se deduce de la carta de Juan Ramón a Angela Figuera con fecha 17 de octubre de 1949: “dios estaba en mí, con inmanencia segura, desde que tuve uso de razón; pero yo no lo sentía con mis sentidos espirituales y corporales que son, naturalmente, los mismos. De pronto, el año pasado, gran año para mí, al poner el pie en el estribo del coche, aquí en Riverdale, camino de New York, camino

Todo esto determina que los primeros poemas del libro, tal y como se conocieron en fechas cercanas al viaje, puedan presentar diferencias –variantes autoriales- respecto a los poemas que él mismo publicó en 1949; y a su vez, que la escritura de este libro se corresponda con la de una especial vena creativa por parte del poeta. En este sentido, debemos entender la experiencia del viaje a la Argentina como una vivencia de especial significación para la poesía del poeta de Moguer. Posiblemente, al mismo nivel que la vivencia que se plasma en el *Diario de un poeta recién casado*, aunque en este tiene unos caracteres poéticos prioritariamente centrados en el cambio de estética, mientras que en la escritura de *Dios deseado y deseante* influyen otros contextos significativos. Hay una profundización del fondo no de la forma (ésta se desarrolla para dar cabida a ese nuevo fondo), un nuevo perfil del sentido, no un cambio de estética.

Conviene resaltar en este punto la importancia de la ciudad de Nueva York, marco de la escritura de parte de los poemas del *Diario de un poeta recién casado*. En la escritura de *Dios deseado y deseante*, y en la dirección en la que, creemos, debe ser interpretado este libro, las estancias en Nueva York (y en Washington) ciudades que durante todos estos años son la ‘ciudad’ del poeta, son un punto decisivo para la historia del texto y la conformación de conceptos como el de ciudad o el proceso de revisión de su propio pensamiento que *Dios deseado y deseante* supone⁵⁵. El diálogo con toda su producción anterior está presente en este libro, y es el *Diario* (junto a la obra última en la que trabaja desde su forzado exilio⁵⁶) el referente fundamental desde el que parte esa revisión.

Este análisis de fechas y vivencia, responde a dos planteamientos interpretativos fundamentales: la necesidad de datar la historia redaccional del libro para su posible reconstrucción y la importancia de la *vivencia* para explicar y entender los poemas del libro⁵⁷. No es posible datar de modo exacto los poemas y,

de la Argentina, lo sentí, es decir, lo vi, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué. Y lo dije, lo canté en el verso que me dictó. Eso es todo” (CL, 175).

⁵⁵ Hay que tener en cuenta también en la evolución del sentido de la ciudad, su llegada a Nueva York en 1936 (AJP, 1008). La ciudad de Nueva York es el ‘límite del progreso’ tal y como queda establecido en sus conferencias (PPo, 105 y ss.; YPRPQ, 217).

⁵⁶ Este punto de revisión y profundización de sus inquietudes primeras (ya analizado para el concepto del “dios” juanramoniano por Saz-Orozco: 1966) está claramente en la base de la experiencia de cierre gozoso que supone *Dios deseado y deseante* en muchos aspectos. La revisión de *Leyenda* –y, suponemos, de la mayor parte de su producción poética y prosística- en esos últimos años es el nexo más claro de unión entre el pasado y el presente del poeta.

⁵⁷ Debe acudirse a los capítulos “Sobre la historia del término <vivencia>” y “El concepto de vivencia” en Gadamer (2000, 96 y ss.) para nuestra utilización del mismo aplicado al estudio del libro. Dice Gadamer: “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el

de hecho, no es este el sentido más interesante que adquiere la investigación biográfica para el análisis reconstructivo. En este sentido, la opinión de Girardot en su edición de la poesía de César Vallejo resulta sumamente acertada:

Sin duda es conveniente tener una idea lo más clara posible de la cronología de los poemas de un autor; pero cuando el propio autor no ha ordenado sus poemas, el crítico o el editor se excede en sus prerrogativas al intentar un orden cronológico no fundamentado en hechos positivos, al poner títulos que no puso el autor y al utilizar estos títulos y esta incierta cronología para hacer un corpus de poemas (...). Hay que dejar pues de lado el fantasma del orden cronológico, ya que este orden, para los poemas que aquí presentamos, es realmente indeterminable en sus detalles y, por otra parte, nadie puede saber, a fin de cuentas, cuál hubiese sido el orden en que Vallejo hubiera presentado sus poemas de haberlos publicado. El orden poético no corresponde forzosamente al tipo lineal en que se escalona la redacción material de los poemas y menos aún sus copias a máquina (Vallejo: 1988, 284).

El ejemplo es claro. En el caso de los originales juanramonianos, se puede realizar un orden cronológico relativo, a través de las copias mecanografiadas custodiadas en la SZJRJ. Pero el orden poético no se ajusta siempre, ni exactamente, al orden cronológico. No obstante, el análisis de los poemas del libro publicados por el poeta y de los originales conservados aporta, una indudable primacía de lo cronológico y vivencial en la escritura de este libro. De esta forma, el propio Juan Ramón parecía subrayar el sentido de su “vivencia”.

Desde el punto de vista textual, para un aprovechamiento crítico e interpretativo, es innegable la importancia de fechar con la mayor objetividad los textos y la evolución de variantes y lecturas autoriales. Como bien apunta Ynduraín (1981, 309), “lo que hace menos aprovechable las variantes sobre papeles mecanografiados o manuscritos, con tachaduras, sobreescritos, interlineados y marginalia, de mano de Juan Ramón, es la incertidumbre que nos queda respecto de la fecha, aunque haya no pocas dataciones”.

El problema de las sucesivas correcciones y revivencias juanramonianas no sólo influye diacrónicamente, sino a su vez en el propio desarrollo del libro, aunque

hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero” (op. cit. 97); “Lo que vale como vivencia no es algo que fluye y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno. (...) La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este <uno mismo> y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible al todo de esta vida una. En esta medida no se agota esencialmente en lo que puede decirse de ello ni en lo que pueda retenerse de su significado” (id. 103).

con menor diferencia significativa desde el punto de vista histórico. Pero son dos criterios diversos para estudiar las variantes (previas y posteriores a la imprenta): uno, el de la evolución del pensamiento y el lenguaje poético juanramoniano; otro, el análisis de la evolución de un libro, su historia redaccional, su semántica y su lengua. La perspectiva histórica, por tanto, se queda fuera de nuestro planteamiento crítico.

Es un hecho importante que la mayor parte de los originales conservados documenten, si no una fecha, sí los lugares dónde el poema se escribe - escribe, reescribe y corrige, seguramente, de ahí la existencia de más de un lugar para algunos de ellos -. Todos estos lugares conforman la geografía poética del libro. Las fechas y los lugares, presentes en los originales, parecen integrarse de algún modo en la significación del libro y sus poemas. El símil de la poesía de Vallejo sigue siendo válido al respecto:

Dejamos de lado, por ociosa e irresoluble, la cuestión de saber si las fechas de estas composiciones corresponden a la redacción o a la copia a máquina: lo que importa es que Vallejo las puso al pie de unos poemas y no de otros y por consiguiente hay que tenerlas en cuenta, ya que se integran en la significación de los poemas; con lo cual la disposición de los poemas queda simplemente determinada por la sucesión de las fechas (Vallejo: 1988, 284).

Una primera diferencia entre la ordenación de la obra última de César Vallejo y la de Juan Ramón se refiere a la existencia de 'libros'. Para los poemas póstumos de Vallejo (y los poemas de París en general, a excepción del libro *España, aparta de mí este cáliz*) no conocemos una forma, ni siquiera un título, del libro en que esos poemas pudieran incluirse. Frente a esto, en los originales juanramonianos hay constantes anotaciones sobre la pertenencia de los poemas a distintos conjuntos y libros. Otra diferencia, reseñada por Gutiérrez Girardot (id. 501) es que "para la reconstrucción de la génesis de la poesía de César Vallejo se carece de elementos esenciales: de los manuscritos con sus correcciones, del epistolario en el que comunicó sus lecturas de otros poetas, en el que contó (...) el proceso de sus poemas, de los diarios personales, de todo un aparato que permita no solo consignar, sino explicar las variantes y sus diversas causas". En Juan Ramón existe una clara conciencia "profesional", que le caracteriza, una labor constante y siempre registrada de ordenación de su obra. Juan Ramón no suele ocultar el puzzle de su escritura; sólo la historia parece habernos escatimado un buen puñado de

piezas. Pero, por el contrario, nos ha proveído de un buen número de documentos que dejan traslucir la disposición de las mismas.

Una de las piezas importantes que nos ha burlado la historia es el índice del libro. Son sugerentes las reflexiones sobre los índices juanramonianos que realiza M^a Pilar Celma (2000, 53) para la reconstrucción de *Entes y sombras de mi infancia* del propio Juan Ramón:

Creo que el editor, ante una situación como la que acabó de describir [se refiere a la existencia de índices vagos y parciales del libro] para *Entes y sombras de mi infancia*, ha de tener muy en cuenta que está ‘reconstruyendo’ un libro que nunca existió antes fuera de la cabeza de su autor. En esta situación pienso que se ha de proceder por inclusión y no por exclusión.

En el caso concreto de *Dios deseado y deseante*, la ausencia de un índice del libro se ve compensada por la existencia de anotaciones sobre el orden y las partes del libro, así como sobre la ubicación de poemas concretos (al principio, al final, primero de tal parte, etc.). Aún así, creemos válido el criterio de actuar por inclusión, también en nuestro caso en lo que se refiere al establecimiento del corpus: todos los textos, sean o no poéticos, que lleven el membrete “d.d. y d.” característico de este libro, deben ser incluidos en su índice. Otra cuestión es qué orden dar a estos materiales y cuál sea la delimitación del corpus, una vez establecido este principio discriminador para su establecimiento.

La importancia histórica que otorgamos a la vivencia del viaje de Zenobia y Juan Ramón a la Argentina reside, por tanto, en la necesidad de establecer una cronología y una topografía relativa (pero lo más exacta posible) del viaje y sus preparativos, marco de escritura y reescritura de los poemas que componen *Dios deseado y deseante*. Pero la historia de este libro no acaba en este viaje. La historia redaccional del libro se inicia en los preparativos del viaje y termina, junto al resto de la Obra juanramoniana, inacabada en un cajón de la Sala de Puerto Rico.

Desde esta perspectiva, cobra especial importancia para establecer la historia redaccional, todo detalle que incumba a los años finales del poeta, que se enmarcan con posterioridad a la vivencia significativa del viaje a la Argentina y el Uruguay.

Vimos cómo el poeta, cuando empieza a pensar en el viaje, se muestra especialmente alegre de nuevo, tras la crisis pasada en fechas anteriores. Después de que el barco Río Sacramento parta de Nueva York, este cambio de ánimo se verá

acrecentado. Según Zenobia, el cambio operado en el espíritu de Juan Ramón en este viaje fue completo. El 15 de julio de 1948 escribe (1995, 311): “En estos 4 días [de viaje] el cambio en Juan Ramón es una cosa extraordinaria. Cuando embarcamos toda su preocupación era que no embarcaba sin médico, luego se le olvidó preguntarlo, más tarde no quería saberlo”. Y el 20 del mismo mes: “¡Qué viaje tan maravilloso! Juan Ramón está espléndido. Todo es optimismo”. Y en una carta escrita desde La Plata a O. Bauer (1995, 333): “¿Quién iba a decirme hace dos meses que Juan Ramón iba a recobrar su energía de tal manera y que me iba a dejar aplanada a mí?”.

Estos apuntes dejan vislumbrar el clima espiritual y el estado anímico que rodean la escritura de los poemas de *Animal de fondo* o, leyendo el suceso vivencial a la inversa, lo gozoso que resultó a nuestro poeta escribir estos poemas que plasman su alegría vital de entonces. Respecto a la vivencia poética es difícil dictaminar si es la vivencia la que determina el poema, el poema en sí es la vivencia, o si es el poema determina vivencias posteriores. Quizás, el estudio de procesos creativos tan raramente lúcidos como el juanramoniano aporte elementos de juicio al respecto. Nuestra primera respuesta es que las tres soluciones son válidas y que deben ser entendidas en constante comunicación.

La lectura de los dos primeros poemas llama la atención ahora por el optimismo que demuestran, antes del viaje. Nada de ellos trasluce esa “preocupación” a la que se refería Zenobia. El optimismo, por tanto, no parece deberse exclusivamente al mar, como algunos críticos han afirmado. Quizá sí, al hecho del viaje, al cambio en su vida que esa circunstancia provoca desde su notificación. Pero también, seguramente, a la propia escritura poética: el gozo de la forma es el deseo conseguido.

Ya sabemos, por las citas de Crespo y Bleiberg referidas, de la feliz y entusiástica acogida del poeta en su desembarco: “La cubierta (...) fue invadida, en contra de las ordenanzas, por un nutrido grupo de admiradores de Juan Ramón, mientras el gentío le aplaudía y vitoreaba desde tierra. Fue tan sólo el comienzo de su estancia triunfal en la Argentina” (AF [1981], 16). Los Jiménez se alojaron en el Alvear Palace de Buenos Aires. Desde este hotel, el 20 de agosto de 1948, el poeta envía a “nuestra amiga común Ester de Cáceres” un poema para la revista *La Licorne* (en carta a Susana Soca, fechada en dicho hotel: CL, 162). Y en esta misma

carta el poeta da muestras de haber entrado en contacto con un traductor, Lysandro Galtier, “de quien me aseguran mis amigos poetas más señalados de Buenos Aires que es el mejor, tiene ya una copia del poema que le envió a usted”. Quizás, la publicación de este poema traducido en dicha revista sea el origen de la colaboración con Galtier, que se plasma en las 29 traducciones de la edición de *Animal de fondo* de 1949.

Otra carta recogida en *Cartas Literarias*, a la también poeta Ida Vitale, nos recuerda el siempre atento juicio y respaldo de Juan Ramón a la poesía del presente. Fruto de este respaldo y de las circunstancias del viaje fue la conferencia sobre la poesía escondida de los jóvenes poetas del Uruguay y la Argentina⁵⁸. En este sentido, es notable la cantidad de visitas que recibió en el hotel, los poemas que le presentaron, el trato con la gente en esos días. Zamora Vicente relata su encuentro con Juan Ramón en aquel Buenos Aires de 1948 y la lectura de aquella tarde de forma espléndida. Lo largo de la cita queda compensado por sus muchas intuiciones:

Estamos en el Buenos Aires aún opulento de 1948. El destierro tiene a veces perfiles suaves, encuentros que son delicadas aventuras, estremecimientos de asombro. Qué vivo está en mi memoria aquel atardecer de octubre en el Hotel Alvear, tan lujosete y burgués, tan detonante, con regusto de años pasados, grandes ventanales sobre el jardín de la Plaza de Francia, el caballo del General San Martín sin acabar de lanzarse al galope, las campanadas de la Torre de los Ingleses en los escasos silencios. Gente que va y viene, llamadas de un lado y otro, trajín, firmas, telegramas, pataleo de teléfonos... Era muy difícil encontrar un hueco para hablar, para dejar un respirillo tan siquiera a la curiosidad. Juan Ramón desea hablar, y no es por mí, sino porque yo estoy recién llegado de España, cosa atrayente, claro es. Las preguntas se le amontonan en la boca, con miedo casi de que la contestación pudiese ser desagradable. Personas (muchas de ellas nombres absolutamente desconocidos por mí), gentes, calles, casas, escaparates, la luz de una esquina... Por todo preguntaba, sin esperar respuesta, a veces dejando entrever que le gustaría tanto volver, que le habían prometido tanto y cuanto... Juan Ramón va y viene por la sala baja del hotel, contesta a alguien, responde a una llamada, encomienda algún quehacer, alguna gestión. Zenobia ha salido a la calle, a comprobar alguna menudencia casera, quizá a la peluquería, volverá llena de flores, todo rebosa flores en la habitación, se oye machacón y ácido el susurro de una voz femenina ya cascada, de tono agudo sin embargo, que debe ser la organizadora de la visita de Juan Ramón a Buenos Aires, qué laborioso resulta escaparse de ella... Y, por fin el aparte, la pregunta por la Calle Velázquez... “¿Es verdad que...? ¿Han tirado la casa de...? Ahora el Retiro estará dorado, con el amarillo mágico del poniente de octubre...” Juan Ramón ha dicho *májico* con muchas jotas. La nostalgia aguzada apenas deja ver que anochece, que la

⁵⁸ V. “Notas sobre <La poesía escondida> de la Argentina y el Uruguay” en PPO., 449 – 466.

señora aquella de la voz cascada, etc. etc. manda, y que hay que salir a la calle y dar con la puerta en las narices a periodistas, poetas jóvenes, españoles trasterrados, etc. etc. Juan Ramón va a dar una lectura en la Sala de la Asociación de Escritores, en la calle Florida, a la hora del paseo sosegado del porteño, luces volcándose sobre el bullicio transitorio de la calle comercial, llamativa, gentío, pasajero fulgor de tranvías cruzando... Juan Ramón está cansado, lee con menos ímpetu que aquella tarde del disco, una tarde madrileña puesta de pie en mi memoria. Pronuncia lentamente, paladeando hacia adentro los sonidos, la emoción posible. Anuncia que su lectura va a ser algo mezclada: poemas del libro *Dios deseado y deseante*, que va a salir enseguida. Un estremecimiento atraviesa la sala, anonadado el murmullo de las pieles ostentosas, de la vana cháchara de aquel público burgués y cambiante que seguía a Juan Ramón, un poco deslumbrado, vanidoso de su trato. Y todo porque allá arriba, en el estrado, tras la mesa pomposa, Juan Ramón balbucea más que lee:

La Cruz del Sur me echa en una nube (...)

Juan Ramón lee, impasible, seguidor de sí mismo. El público se deja emocionar ante la cita de Moguer. ‘¡Ah, el poeta desterrado, pobrecito!’ La burguesía presente lloriquea, el poema se convierte en comunicación leal para muy pocos. Aún rige, esa tarde, la minoría, ay, la minoría.

Ya se me confunden en el recuerdo las lecturas de aquella tarde porteña. ¿Eran de *Animal de fondo*, que la Editorial Pleamar dio enseguida, con texto francés al lado? Me son familiares, puede ser que Juan Ramón leyera anticipos, borradores, a lo mejor galeradas, quien podría saberlo ya. (VV.AA: 1983, 9-10).

Estamos, seguramente, ante la primera lectura pública de poemas del libro y uno de los primeros momentos en que menciona su existencia. En las cartas anteriores se podía vislumbrar su estado creativo, incluso el envío de un poema en carta a la citada revista; es decir, primeros pasos: la escritura del poema, de los poemas individuales. Pero la escritura, redacción y ordenación de un libro es otra cosa. Por eso, resulta especialmente interesante la idea bocetada por Zamora Vicente sobre las galeradas. Entre los originales conservados, hay un pequeño grupo (3 poemas y un original de las “Notas”) que han sido corregidos sobre esa primera edición argentina; o sobre una de las pruebas que la imprenta facilitó al poeta. Parece más probable lo primero, conociendo la pasión juanramoniana por desmenuzar los libros impresos para reescribirlos-revivirlos. Pero las variantes de la versión conservada de las “Notas” con respecto a AF [1949] obligan a tener muy en cuenta la idea de las galeradas.

Los tres poemas a los que nos referimos son: “La transparencia, dios, la transparencia” (SZJRJ-ddd. 60-70), “El nombre conseguido de los nombres” (SZJRJ-

ddd. 89-90) y “De nuestros movimientos naturales” (SZJRJ-ddd. 113-114). Los tres poemas están numerados correlativamente (1, 2, 3) y en el margen superior izquierda aparece la anotación “Conferencia”. Puede ser indicativo de que estemos ante esas galareadas –si estas fueran anteriores a la conferencia- o el resto de ellas que Juan Ramón conservó. Las correcciones e interlineados que se leen en los originales parecen ser de fecha posterior. O si no es así, en Juan Ramón estaban ya todas las posibilidades del libro, en germen, cuando da a la imprenta *Animal de fondo*. Quizás el libro estaba en su mente al hilo de la escritura de los poemas e incluso antes.

Otro testigo de excepción de estos días, Rafael Alberti, relata del siguiente modo una anécdota que no deja de ser indicativa:

Al día siguiente, yo acompañé al poeta de Huelva con su mujer, Zenobia, a casa de Ramón [Gómez de la Serna]. La escalera del piso donde vivía arrancaba del zaguán. Cuando llegamos, Ramón en el rellano de su piso al lado de Luisita. ‘¡Un momento! –gritó a Juan Ramón, sin más saludo- ‘¡Un momento! ¿Puedes explicarme, antes de subir, por qué escribes Dios sin mayúscula últimamente? A Dios le han quitado ya todo en la tierra. Y ahora vienes tú y le quitas lo último que le quedaba: la mayúscula. Promete que se la devolverás’. A Juan Ramón, le temblaba la barba. Balbució algo que no entendí. Y me fui detrás de él y de Zenobia, cerrando la puerta de la calle suavemente (Alberti: 2003, 169).

Debemos recordar que Rafael Alberti era el director de la Colección Mirto de la Editorial Pleamar donde se publicó *Animal de fondo*. Este hecho y los contactos entre ambos escritores en Buenos Aires desde agosto hasta la partida de Juan Ramón, pueden indicarnos el momento en que Juan Ramón decide editar el libro *Animal de fondo*. La conferencia escuchada por Zamora Vicente pudo producirse uno de los cuatro días que Juan Ramón pronunció conferencias en Buenos Aires: los días 9, 13, 20 y 23 de agosto (cfr. Campoamor González: 1976). M^a Eugenia Rincón, en su prólogo a *Piedra y Cielo*, afirma que “la estancia de Juan Ramón, acompañado de Zenobia, en dicha capital [Buenos Aires] duró más de tres meses, del 4 de agosto al 12 de noviembre de dicho año” (PyC [1981] 60-61). Ya en los días de agosto el poeta había preparado buena parte de su libro. En principio, así lo demuestran las anotaciones recordadas por la crítica; y si nos atenemos a la anotación “conferencia” como posible indicativo de los poemas que fueron leídos en esas lecturas (quizás hubiera más de una), el análisis de los originales permite afirmar que los poemas de *Animal de fondo* leídos en Buenos Aires fueron los números: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25 y 26. Es decir, la

práctica totalidad de la *princeps*⁵⁹. La lectura a la que asistió Zamora Vicente es, con bastante seguridad, la de estos poemas. El poema “Con mi mitad allí” (recuérdese el verso “mi Moguer de plata”) sería esa referencia a Moguer que hacía enternecer a los abrigos de pieles de la sala. Es probable que la presentación del libro conservada en la carpeta con la signatura SZJRJ-ddd (3) 50-51 sea el original que le sirvió de presentación en su lectura⁶⁰.

Ángel Crespo aclara cuál es el día exacto en que el poeta acude a la Sala de la “Asociación de Escritores”, tal y como aparece citada por Zamora Vicente, en su descripción del ciclo de conferencias y lecturas del poeta en Buenos Aires:

El ciclo de conferencias para el que había sido contratado llevaba el título general de *Vida y poesía*, y las cuatro de que se componía –algunas de ellas leídas ya anteriormente– los de “Límite del progreso”, “Aristocracia de intemperie”, “El trabajo gustoso” y “La razón heroica”. La primera que leyó en Buenos Aires, el 9 de agosto, en el teatro Politeama, de la calle Corrientes, fue <Límite del progreso> (...) ⁶¹. Las demás fueron leídas por Juan Ramón los días 20 y 23 de aquel mismo mes de agosto y el 3 de septiembre. Pero no terminó, con estas lecturas [contratadas], sus actividades públicas en la Argentina: los días 25 y 27 de octubre dio dos en la Sociedad Argentina de Escritores, de Buenos Aires, y esta vez para dar a conocer los poemas de jóvenes poetas argentinos que él mismo había seleccionado (AF [1981],17).

Estas lecturas de poemas de jóvenes argentinos por él seleccionados formarán parte posteriormente de las “Notas sobre ‘La poesía escondida’ de la Argentina y el Uruguay” (PPo, 449 y sig.). En dicha lectura el poeta de Moguer leyó poemas de Adolfo de Obieta, Daniel Devoto, Olga Orozco, Clara Silva y otros autores. Pero en una de las conferencias realizadas por el poeta en dicha Sociedad Argentina de Escritores el poeta leyó los poemas citados de *Animal de fondo*. Es decir, entre el 25 y el 27 de octubre el poeta presenta la mayor parte del corpus de AF [1949] en lectura pública.

⁵⁹ Vid. en Ap. II la descripción de SZJRJ-ddd. 69-70, 89-90, 128-129, 131-132, 141-142, 147, 155-156, 168, 171-172, 193-194, 198, 203, 205, 211, 225-226, 227, 229, 232-233, 234.

⁶⁰ Este dato no se puede corroborar por la existencia de una duda explicitada por Juan Ramón mediante la pregunta: “¿Aquí o en Conferencia?” (mrg. sup. dcha del original). Quizás esta anotación se refiera a su inclusión en el libro o en el posible volumen que recogiera sus conferencias o lecturas en público. De todas maneras, si fuera parte de esas conferencias (así lo entendió Crespo, v. PPo, 487) estaríamos ante el texto con el que Juan Ramón presentó su lectura de *Animal de fondo*.

⁶¹ Esta elipsis a la que acudimos para no alargar la cita, deja a un lado una interesante anotación de Crespo en la que dice que el poeta en su lectura: “causó un profundo desencanto a los profesores de literatura, pues en vez de hablar de métrica y de rimas, habló de la ciudad de Nueva York” (AF [1981], 17). Se comprueba por esta referencia la importancia de dicha ciudad para establecer los sentidos que encierra el símbolo-concepto de la ‘ciudad’ en este libro.

Fueron seis las conferencias que leyó el poeta en Argentina⁶², y así lo corrobora él mismo en su artículo para *La Nación* (febrero de 1949) “Sobre mis lecturas en la Argentina” (PPo, 489-492). La Sociedad Argentina de Escritores es seguramente la misma Asociación de Escritores antes citada. Y esta lectura es, por tanto, la de los poemas que Crespo relataba; pero también, a la luz de los documentos, una lectura de los poemas del libro *Animal de fondo*. No es seguro que todos los poemas que llevan la anotación “conferencia” fueran leídos en estas, pero es una posibilidad a tener muy en cuenta para la fechación del proceso textual de *Dios deseado y deseante*. Si así fuera, el orden derivado de la idea de “diario” cobraría relevancia, pero hay que tener en cuenta también un posible trastoque de ese orden diarístico por exigencias del recitado.

Como se puede ver, el primer periodo redaccional del libro (el que se manifiesta en la *princeps*) queda en buena medida delimitado por las fechas de finales de julio y finales de octubre de 1948. Nos parece, a la luz de estas precisiones, que no es cierta la conclusión de Crespo sobre que “el libro ya debía estar terminado cuando el poeta llegó, a primeros de mes [agosto], a Buenos Aires” (AF [1981], 19). Según Crespo:

Es difícil creer que, dado el intenso programa de conferencias, recepciones, visitas, desplazamientos, entrevistas y toda clase de compromisos sociales y editoriales que pesaban sobre él, que tanto necesitaba de la soledad para hacer su obra, es difícil creer, decimos, que corrigiese y organizase *Animal de fondo* durante aquellas atareadísimas semanas. (AF [1981] 19).

No es pequeña la objeción apuntada por Crespo. Si esto fuera así, como él mismo dice “puede pensarse que lo terminó apenas llegado a esta última ciudad [Buenos Aires]”. Quizás, se estén barajando unas fechas demasiado reducidas. La posibilidad de que buena parte de los poemas estuvieran bocetados con anterioridad y el viaje fuera el punto de ordenación y organización, pulido y corrección de los poemas, no debe descartarse. En todos los sentidos, es totalmente imposible, a la vista de los documentos consultados, determinar la verdadera y exacta cronología de estos poemas. Desde este punto, hay que tomar las anotaciones y fechas juanramonianas como fundamento de toda cronología, si no se cuenta con otras

⁶² Los datos de Crespo son exactos. Véanse las presentaciones (tituladas por Juan Ramón “Saludo”) de dichas conferencias recogidas en *Política poética*.

fuentes complementarias, que puedan modificar esas fuentes directas de la investigación.

No existen referencias precisas de cuándo tuvo Juan Ramón el borrador del libro *Animal de fondo* entre las manos. De hecho, este título no es muy frecuente en los papeles conservados. Está en buena parte de las portadas y portadillas realizadas por el poeta⁶³, en el subtítulo del prólogo, en dos poemas de la primera edición (“De nuestros movimientos naturales” y “Al centro rayeante”⁶⁴) y en ambos como título sobre el poema. Aparece, si seguimos un orden cronológico de originales e impresiones, en *La Nación* presentando “Dos poemas y unas Notas” el 21 de noviembre de 1948. Esta fecha, por la presencia de las “Notas”, puede ser tomada como la fecha en la que seguramente el libro estaba escrito y ordenado. Pero es curioso que los dos poemas publicados (el 26 y el 27 de AF [1949]) aparezcan numerados y en orden inverso a la edición argentina (I- “Por tanto peregrino” y II- “En país de países”).

Una de las dudas para dar por válida la fechación del libro (tanto la de Crespo como las otras posibilidades esbozadas) es la inexistencia de ninguna prueba que determine la fecha del poema “Soy Animal de fondo”. La aparición, por primera vez, de este título en público tiene que responder a una de las dos fechas de octubre: el 25 o el 27. Entre todos los poemas que se publicaron aquellos días en revistas y periódicos argentinos y españoles este poema, fundamental, parece la gran ausencia. Pero existe una interesante pista que seguir en el original que hemos podido consultar⁶⁵. En un margen, a mano, el poeta anota “*La Licorne: Paris / Insula: Madrid*”. Se refiere a las dos revistas en las que este poema se pudo publicar. Este es el poema que envió Juan Ramón a Susana Soca el 20 de agosto desde el hotel Alvear de Buenos Aires. La anotación geográfica del poeta lo sitúa en “El mar / frente a un recuerdo de/ Riverdale”.

El poema fue escrito “Mar abajo”. Y como cierre de dicha parte lo considera Alfonso Alegre en su reconstrucción de *Lírica de una Atlántida*. Juan Ramón, en todas sus manifestaciones públicas, corroboró la existencia de un orden cronológico asociado al viaje; aunque, por diversas razones, el poema “Soy animal de fondo”

⁶³ V. SZJRJ.ddd. 4, 9, 13 y 20.

⁶⁴ V. SZJRJ.ddd. 108 y 153-154.

⁶⁵ V. SZJRJ.ddd-386. Alegre dice haber consultado tres originales de este poema. En la carpeta que nos facilitaron de la Sala de Puerto Rico sólo había copia de este original.

tuvo en la edición argentina una consideración especial. Juan Ramón lo situó siempre en lugar significativo como cierre del libro.

En la última corrección conservada de las “Notas”, realizada sobre lo publicado en 1949, el poeta describe la historia externa de sus poemas:

En “*Animal de fondo*” di los poemas de esta serie escritos mar abajo, camino de B.A. y en B.A. desde julio a noviembre de 1948. Aquí añado los que escribí mar arriba, desde [nov.] /en noviembre/ y diciembre del mismo año, volviendo a Riverdale y en [el mismo] en tierra en Riverdale ya. Y este prólogo es el mismo que di como notas de “*Animal de fondo*”. [SZJRJ.ddd. 44-42-45]

Las fechas de Juan Ramón son claras: *Animal de fondo* se escribió entre julio y noviembre - diciembre de 1948. Por lo tanto, la ordenación del libro (AF) también se concluyó en esas fechas y no, como afirmaba Crespo, antes de su llegada a Buenos Aires. Los poemas fechados en Uruguay y Buenos Aires son de agosto a noviembre de ese año, por lo que es indudable que el libro no estaba terminado en agosto. Aún con todo ese ajetreo y esa falta de soledad para escribir, el poeta parece encontrarse en un momento creativo excepcional que le permite llevar a cabo tanto sus actividades públicas como privadas, tanto la lectura de conferencias como la escritura y ordenación de *Animal de fondo*.

Juan Ramón, tras leer el 9 de agosto “Límite del progreso” en Buenos Aires, pasó el día 14 a Montevideo, donde, los días 16 y 18, leyó dos conferencias, “Poesía abierta y poesía cerrada” y “La razón heroica”⁶⁶. A su vuelta a Buenos Aires, leyó las restantes conferencias los días 20, 23, 25, 27 y 3 de septiembre. Desde esta fecha el poeta no parece hacer más lecturas en público hasta las citadas lecturas en octubre en la Sociedad de Escritores. Crespo añade a esto otras “charlas y conferencias” en las ciudades que visitó: Córdoba, Rosario, Paraná, Santa Fe y La Plata; de las que no hemos podido conseguir noticia. El 6 de septiembre el poeta se encontraba en Córdoba, con Manuel de Falla.

A partir del mes de septiembre empiezan a aparecer poemas de *Animal de fondo* en revistas y periódicos de varios países hasta su regreso en noviembre⁶⁷. En conjunto, entre los poemas que el poeta presentó en su conferencia, si seguimos las

⁶⁶ Vid. “Saludo” en Ppo, 475.

⁶⁷ En la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* el poema 5, (julio,-set de 1948); en septiembre en *La Nación* (poemas 6, 17, 21), ese mismo mes en *Escritura* de Montevideo el poema 15 y el 13 en *Insula*; en *Sur* el primer poema en octubre, el 14 de este mes en *El Argentino* (La Plata) el poema 12; y en noviembre el 3, 18 y 24 en *Finisterre* y en *La Nación* el 26, el 27 y las Notas.

anotaciones de los originales para la misma, y los poemas publicados en estas fechas en revistas, *Animal de fondo* fue presentado antes de noviembre de 1948, a excepción de los poemas 9, 11, 14, 19 y 28. De esto se colige que el poeta debió entrar en contacto con la editorial Pleamar en esos meses de agosto a noviembre (posiblemente a través de Alberti y otros de los que “intervinieron” en la publicación del libro) y trabajase en ocasiones sobre copias en limpio que destinaba a la impresión, bien en revistas, bien en libro⁶⁸.

Que el poeta entrara en contacto con la editorial para la impresión de su libro no quiere decir que estuviera definitivamente acabado en la forma en que lo conocemos. La publicación de los poemas 26 y 27 en el periódico *La Nación*, en orden inverso al que aparecerán finalmente en 1949, así parece apuntarlo.

Para establecer la historia genética del libro resulta clarificador atender a las fechas de la traducción y las relaciones con Galtier. Saz-Orozco (1966, 151) da cuenta de la existencia de un “ejemplar preliminar en francés, copiado a máquina” en los archivos de la SZJRJ. En dicho ejemplar, marcado como “Primer ensayo realizado antes de la corrección definitiva efectuada al texto original” y fechado en 1948, que consta, según Orozco, de 28 páginas, están recogidas traducciones de los poemas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21 y 29. Es decir, veintidós poemas. Estas traducciones, muy probablemente, serían realizadas en fechas anteriores y cercanas al regreso de los Jiménez a los Estados Unidos.

Los días previos a su partida de Buenos Aires han sido descritos por el propio poeta con posterioridad en carta a Carlos Alberto Erro:

Nuestros últimos días de Buenos Aires se fueron entre barco y barco, pues tuvimos que andar de cabeza con las gestiones de cambio de pasajes, de equipajes, etcétera. Por eso vimos solamente algunos de nuestros amigos que se enteraron de nuestra demora y vinieron al Hotel Continental, donde estuvimos esos días, a vernos (CL, 166).

El retraso (cuyas fechas exactas desconocemos) no estuvo motivado por nuevas conferencias. Quizás sí, por el cambio de pasajes de un barco más lento al “Uruguay” que hacía la travesía en un plazo menor. Pero posiblemente también por

⁶⁸ Hay que tener en cuenta también para la interpretación y ordenación de este periodo todos los otros textos que el poeta escribió sobre su estancia y viaje (v. CI, PPO, AJP, LPr, YPRPQ). Interesantes son los textos que Domínguez Sío piensa que deben ser incluidos en *Viajes y sueños*: “con el título ‘América del sur’ vienen ahora tres prosas, dos de ellas alusivas a la Argentina: ‘Muy diligente y muy sensitivo’ (...), ‘Por su boca (Altanoche, 31 diciembre, 48)’ (...) y ‘Mi Río de Janeiro’”. (Blasco y Trueba: 2000, 94)

los varios compromisos editoriales mantenidos por el poeta en Argentina (Losada, Espasa-Calpe Argentina). Entre ellos, el que adquiere con la editorial Pleamar para la publicación, en la Colección Mirto, dirigida por Rafael Alberti, de *Animal de fondo*.

Tras su estancia en Buenos Aires el poeta y su mujer embarcan de regreso a Riverdale en el barco “Uruguay”:

El viernes 12 de noviembre, a bordo del barco S.S. Uruguay, que hacía escalas en Montevideo, Santos, Río de Janeiro y Nueva York, los Jiménez salieron de la Argentina en viaje de regreso a Riverdale, donde la Universidad de Maryland, inminente la apertura del curso, reclamaba su presencia al frente de sus cátedras. Los Jiménez habían sacado pasaje para salir de Buenos Aires en el vapor Río Tercero, en viaje sin escalas hasta Nueva York, pero en el último momento Juan Ramón desistió de embarcar tras comprobar que no se unía a la dotación el médico de a bordo, instalándose seguidamente en el Hotel Continental. El poeta había pasado los últimos días de su estancia en la Argentina en el Sanatorio Otamendi de la capital bonaerense, aquejado de depresión nerviosa localizada en el aparato digestivo, y aunque su estado general no era de cuidado decidió no aventurarse a realizar un viaje tan largo sin estar totalmente recuperado (Campoamor: 1976, 261).

Se extraen varias conclusiones de esta descripción. La causa de su demora fue el internamiento en el Sanatorio Otamendi y el motivo para cambiar de barco, la ausencia de un médico. Justo antes de partir, la preocupación por el médico de a bordo también aquejó a nuestro autor (Zenobia: 1995). Lo que no llega a casar exactamente es el estado de ánimo de Juan Ramón (altamente positivo) con su malestar físico. Campoamor piensa que “en su viaje por mar, de regreso a los Estados Unidos escribió su obra cimera: *Animal de fondo*” (op.cit). Es claro a la luz de las publicaciones en revistas y las conferencias que esto no es así.

En la carta a Carlos Alberto Erro ya citada, el poeta corrobora la causa de su cambio de embarcación y apunta su llegada a Riverdale (suponemos que tras rápido paso por Nueva York) el 1 de diciembre de ese año (CL, 166). La misma fecha aporta Arturo del Villar en su edición de *Crítica paralela*:

El 1 de diciembre de 1948 volvieron a su casa de Riverdale, dispuestos a continuar enseñando en la Universidad de Maryland y a revisar la obra. Traían nuevos contratos de edición; el más urgente se refería a *Animal de fondo* (CP, 101).

Del Villar no explica la causa de esta urgencia. No obstante, es importante la existencia de este contrato (realizado, a nuestro juicio, a través de Alberti) y la fecha

de diciembre que el propio Juan Ramón apuntó como cierre del libro. El viaje duró, por tanto, algo más de dos semanas, del 12 de noviembre al 1 de diciembre. Las escalas relatadas por Campoamor González (Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Nueva York) señalan el itinerario del mismo. Destacable para la obra juanramoniana es la escala en Río de Janeiro que dio lugar a la escritura de varias prosas⁶⁹, entre ellas la titulada “Mi Río de Janeiro”. Con estas palabras describe el poeta el desarrollo de estos acontecimientos:

Llegamos a esta su casa el uno de este mes, y tuvimos que darnos del todo a nuestra Universidad de Maryland que nos esperaba hacía ya dos meses.

Las cajas que traemos de Buenos Aires con nuestros libros y papeles han llegado en el Río tercero a Nueva York pero no a nosotros todavía. Yo no quise embarcar en dicho barco porque a última hora no pudo unirse a la dotación su médico (...). Cambiamos nuestros pasajes al Uruguay que hizo un viaje más rápido (CL, 166).

Tal y como presentó Sánchez Barbudo en su edición (1964) muchos poemas de *Dios deseado y deseante* (continuación del anticipo que fue *Animal de fondo*) fueron escritos en este viaje de vuelta. El viaje de vuelta supone, si el compromiso editorial ya era firme, una reordenación y revisión del libro. Y la escritura de parte de su “secuencia y complemento”, tal y como lo definió el poeta en las “Notas a *Animal de fondo*”.

El *Diario* de Zenobia no recoge ningún tipo de observación sobre este viaje de vuelta, por lo que tenemos que conformarnos con las anotaciones de los originales, para intentar rastrear la naturaleza del mismo. El trabajo creativo juanramoniano siguió en plena ebullición durante todos estos días. Su estancia en el sanatorio y el problema del médico no parecen haber provocado menor productividad. En principio, los 29 poemas primeros y los escritos en el viaje de regreso guardan un paralelismo importante. Esta recaída puede ser también tomada como apoyo para interpretaciones de la obra en los términos expresados por Sánchez Barbudo (1964): un momento cumbre, que da inicio a la experiencia, y un posterior

⁶⁹ Hay un índice, citado por M^a Jesús Domínguez Sío (Blasco y Trueba: 2000, 89) de los viajes de su época americana en el que el poeta parece querer incluir dentro de su libro *Viajes y sueños* textos relacionados con los viajes y lugares de esta época: “Viaje a Suramérica / Siluetas de poetisas y poetas / Notas argentinas, brasileñas / Guerra en España / Viaje a Nueva York / A Puerto Rico / A Haití / A Cuba / Estancia en Washington / en Miami / en Maryland: / Isla de la Simpatía / y el primor” (SZJRJ. J-1 / Viaje / y / Sueño / 50). Hay un desorden notable en este índice en lo que respecta a Argentina y Brasil. Es un índice por significación y sentido, no cronológico. Es probable que existan otros papeles juanramonianos sobre el viaje y la estancia en Sudamérica.

descenso emocional. Ángel Crespo aporta en su descripción del regreso varias puntualizaciones importantes:

El poeta siguió trabajando en *Dios deseado y deseante* y, ya instalado en su casa de Riverdale, empezó a preparar algunos de los libros cuya publicación había contratado en Buenos Aires, pero pronto hubo de interrumpir aquel trabajo, porque en febrero de 1949 fue víctima de una neurosis y de complicaciones cardíacas que le deprimieron profundamente. *Animal de fondo*, con su traducción al francés quedaba en prensa en la Argentina (AF [1981], 23).

No corroboramos totalmente que el libro ya estuviera en las prensas aunque es, por varias razones, lo más probable. Lo que sí debe quedar claro es que, en conjunto, *Animal de fondo* (con sus “Notas”) estaba terminado a su regreso de Buenos Aires, cuando el poeta ya trabajaba en la escritura y composición del libro completo: *Dios deseado y deseante*. Esto demuestra una voluntad expresa de escribir un libro orgánico y podría ser la causa del conceptismo del mismo (el pensamiento sobre la emoción) que le achacaron en su momento Vilanova y otros críticos. Transcribimos el “Epílogo de 1948 (El milagro español)” escrito por el poeta (y publicado por Garfías en *La corriente infinita*, 306 y sig.) porque consideramos que en él se centran varios de los asuntos fundamentales del libro y sirve como perfecto cierre (autorial) de la experiencia primera (lo que hemos llamado vivencia siguiendo a Gadamer) de *Dios deseado y deseante*:

El milagro de mi español lo obró la República Argentina: el Río Juramento, barco que me llevó, Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Panamá, Córdoba, Buenos Aires. Cuando llegamos al puerto de Buenos Aires y oí gritar mi nombre, ¡Juan Ramón, Juan Ramón!, a un grupo de muchachas y muchachos, me sentí respañol, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado, con mi piedra de mi Fuentepiña en el bolsillo del pecho. (...) Comprendí. Todo aquello era por mi lengua, por la lengua en que había escrito lo que ellos habían leído. Nunca soñé cosa semejante. En mi España de piel de toro, isla mayor con alto río sólido, nieve de Pirineos, España, ‘que faz los homes y los desfaz’, no hubiera sido posible esperar aquella realidad que otro país de lengua española me aseguraba. Sí, mucho afecto en Puerto Rico, en Santo Domingo y en Cuba; ¡pero aquel besar, aquel llorar, aquella vida en la Argentina, no! (...). Y por esta lengua de mi madre, la sonrisa mutua, el abrazo, la efusión. Allí se mecía como en Andalucía. Era la seguridad de un convencimiento, un reconocimiento que se prolongará ya en esta existencia americana mía mientras yo viva. No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado, y por ese volver a lenguarse, he encontrado a Dios en la conciencia de lo bello, lo que hubiera sido imposible no oyendo hablar en mi español. En la casa de Dios estoy ahora hablando y España está, en

Dios, conmigo. Ahora soy feliz, madre mía, España, madre España, hablando y escribiendo como cuando estaba en tu regazo y en tu pecho (CI, 306-308).

La experiencia del conterrado es determinante para entender la alegría que se palpa en los poemas de *Dios deseado y deseante* (con sus salvedades). La experiencia del exilio y la lengua fundan el hallazgo, tanto como el mar o los sentidos del dios, y la conciencia que el poeta alumbra en los versos de este libro. El texto citado recuerda al ritmo de algunos poemas (“el pleamar unánime de brazos” de ‘El olear del mediodía canta’, DDD 34), curiosamente poemas escritos mar arriba, tras la experiencia argentina.

Por las afirmaciones realizadas, no parece del todo exacta, al menos temporalmente, las fechas establecidas por Ricardo Gullón para su nueva recaída a su regreso del viaje (1968, 55): “Al regreso de Buenos Aires, después del viaje a los países del Plata, cuando Juan Ramón se hallaba en la plenitud del esfuerzo creador, sobrevino el derrumbamiento”. El derrumbamiento se produjo, pero no exactamente a su regreso. Nosotros, por ahora, no podemos afirmar qué lo motivó ni en qué momento exacto se produjo (Crespo apunta febrero como fecha), pero conviene matizar este pensamiento y no dar por zanjada la cuestión.

La escritura de *Dios deseado y deseante* no cesa con esta recaída sino que continuará en fechas y años posteriores. El libro *Animal de fondo* quedaba cerrado a la espera de pasar por las prensas. En julio de 1949, estuvo en la calle y en agosto en manos de Juan Ramón. Pero la recaída será importante para el libro completo que ya no verá la luz en vida del poeta.

Se puede establecer un esquema cronológico del desarrollo vivencial de la experiencia de creación de *Dios deseado y deseante*, hasta la fecha de julio-agosto de 1949 en que *Animal de fondo* sale a la calle, a partir de varios momentos que consideramos decisivos, y que deberían servir para encuadrar la cronología de los poemas, primer paso del estema del libro.

Desde los preparativos del viaje hasta su partida a Nueva York sería el primer momento que el poeta describe como el de la aparición de su “dios en conciencia”, en el primer poema de *Animal de fondo*. Dicha afirmación hay que tomarla con todas las salvedades pertinentes, es decir, el dios juanramoniano no es producto de un hallazgo momentáneo e iluminante (un éxtasis), sino de una

profundización íntima e inmanente y de un momento creativo excepcional.

Un segundo momento, lo constituiría el viaje a la Argentina en el barco (11-14 de julio al 4 de agosto), un periodo de casi un mes en el que el poeta escribe la mayor parte del libro publicado. Lo que no podemos saber todavía es si existía ya la idea del libro o en la propia escritura de los poemas su autor empezaba a trazarse los planes del mismo. Parece probado el diálogo con su escritura anterior que este libro supone, algo que debería relacionarse con su otro “diario de poeta y mar”.

Un tercer momento, serían las conferencias previas a esa lectura del libro *Animal de fondo* de los días 25 o 27 de octubre. Es este el primer dato claro de su existencia y la primera forma conocida (todos los poemas antes citados, leídos en ‘conferencia’). A partir de este momento, empieza la historia que relata la posible impresión argentina de la *princeps*, previo contacto con el traductor (ya en agosto, como vimos) y los editores (Alberti: 2002). En toda esta historia, son de especial importancia las conferencias realizadas y la publicación de los poemas del libro en revistas y periódicos, las presencias y las ausencias. Todos estos aspectos, al igual que el caluroso recibimiento o los contactos con otros exiliados, la lengua, etc., son aspectos determinantes de la experiencia fundacional que es la estancia en los países del Plata.

El cuarto momento que conforma esta experiencia es el viaje de regreso, preludiado por su recaída e internamiento. Son escasas las noticias de su viaje de regreso, por lo que serán de especial importancia las anotaciones a los poemas “mar arriba” para comprender el desarrollo compositivo y poético del libro. Todos estos momentos son partes concretas de la vivencia que supone el viaje a la Argentina y el Uruguay, en tanto que marco primero de la escritura de *Dios deseado y deseante*. A partir de aquí, la vivencia es otra y debe leerse desde su vida en Washington (Riverdale, Maryland) y su posterior traslado a Puerto Rico. La primera debe considerarse como el contexto de creación de *Animal de fondo* y de la mayoría de los poemas destinados a *Dios deseado y deseante*; la segunda como el contexto de creación y composición de dicho libro, de las sucesivas fases redaccionales por las que pasó el manuscrito hasta que el poeta abandonó su Obra. Ambos momentos componen la historia redaccional del libro *Dios deseado y deseante* que se pretende reconstruir en esta tesis doctoral.

No es raro encontrarse al respecto, en el análisis de la experiencia en la que

nacen los poemas de *Animal de fondo*, con afirmaciones del tipo “un salto del deseo al logro, un hallazgo, una gracia” (Barbudo: 1962, 151). Esto puede llevar a confusión, a asimilar su experiencia con un “éxtasis”, poético o místico, circunscrito a los días del viaje (y sólo del viaje pues, para este crítico, los poemas posteriores destinados a *Dios deseado y deseante* muestran ya otro estado de alma). Por el contrario, ese estado de optimismo se mantiene en el poeta hasta su posterior recaída en la enfermedad, a principios del año 1949:

Durante esa mi primera visita en Washington hablaron ilusionados de su casi reciente viaje a la Argentina, del entusiasmo que les rodeó, de los recibimientos multitudinarios a los que Juan Ramón no estaba acostumbrado. Nunca le había visto tan risueño; se esponjaba ante la idea de volver a aquellas ciudades pronto (Champourcín: 1981, 56)⁷⁰.

Las fechas de los manuscritos conservados indican claramente –a pesar de las erratas existentes en algunos de ellos, corregidas por Alfonso Alegre en su edición de *Lírica de una Atlántida*- que, los 29 poemas que componen *Animal de fondo*, fueron escritos en el viaje de ida y en su estancia en Buenos Aires. No en el viaje de vuelta. A partir de estas primeras coordenadas temporales para una historia redaccional del libro, podemos concretar la travesía, el itinerario seguido durante el viaje, y la “topografía” poética de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* en páginas posteriores de esta tesis doctoral⁷¹. En principio, apostamos por el eje vivencia-escritura como uno de los factores determinantes para la ordenación del libro, tal y como se advierte en la especial importancia que Juan Ramón otorga, en sus proyectos, a las escalas y lugares de su viaje.

Otros aspectos que determinan el particular estado creativo en el que se escribe *Animal de fondo* han sido más ampliamente comentados por la crítica: así, la importancia del viaje por mar (con lo que el mar simboliza en la obra y la vida del poeta), el caluroso recibimiento con que fue agasajado, la buena recepción de sus conferencias, la “vuelta a su lengua materna”: vuelta que resulta significativa a todas

⁷⁰ El recuerdo del viaje será motivo siempre de alegría para el poeta. En 1954, ya en Puerto Rico, el poeta recuerda “cuando estuve allí gustosísimamente en 1948 con mi mujer” (CI, 281).

⁷¹ Las referencias exactas de los originales aparecen en la descripción de los originales que incluimos en Apéndice. Las anotaciones recogidas por Alfonso Alegre se utilizan para paliar los huecos que hallamos en la carpeta que nos ha sido facilitada. Alegre recoge algunos originales y apuntes juanramonianos que no hemos podido consultar. De los textos que disponemos de originales seguimos los originales en todas nuestras lecciones. Completamos sólo en aquellos casos en los que nos hemos podido cotejar mas que un original o el original consultado no presentaba ningún tipo de indicación. También hemos tenido en cuenta las descripciones de los mismos realizadas por Sánchez Barbudo (DDD), Saz-Orozco (1966) y Sánchez Romeralo (PUE).

luces y que sirve para entender algunos de los conceptos desarrollados en *Animal de fondo* (la “espresión”, Moguer, la madre y el regazo, etc.).

El viaje por mar se ha considerado generalmente, además de un constituyente esencial del libro, una de las causas fundamentales que motivan la experiencia recogida en sus páginas. No es del todo cierta esta afirmación. Antes del viaje el poeta empieza a redactar los dos primeros poemas del libro. El poeta se preocupó en no pocos comentarios de que la lectura de *Animal de fondo* se hiciese desde lo que él decía: las “Notas”, leídas en la dirección corriente, son una justificación del sentido que Juan Ramón pretende sugerir para este libro. En varias ocasiones afirmó la importancia del mar en su creación, importancia que no se puede negar en modo alguno, dados los caracteres que el mar adquiere desde el *Diario* hasta *Animal de fondo*, pero hay que pensar a su vez que, en muchos sentidos, su creación descansa en una apreciación casi “mítica” de sí mismo y del hecho poético. En este sentido hay que leer su conferencia “El Romance, río de la lengua española”, incluida en *Política Poética*, especialmente en lo que se refiere al simbolismo del agua, el río y el mar. Ana Recio Mir (1993b, 58) se refiere a “el mar, ese “hogar” en incesante movimiento que, asociado al amor, le llevó a escribir los dos libros más hermosos de su producción”. Sin embargo, no sería el mar lo que “le llevó” a escribir los poemas de *Dios deseado y deseante*, sino que el mar se constituye en un factor de referencia inexcusable para entender el libro. Símbolo, imagen, concepto y motivo, el mar es centro de la producción imaginística juanramoniana. Motiva su creación como imagen, símbolo y recuerdo de otros mares. No sería por tanto causa de la escritura del libro, sino condición *sine qua non*; o, si se prefiere, causa de la forma y el fondo del libro, pero no del inicio de la escritura en sí misma.

2.3.2. La biografía del poeta como llave de la historia redaccional del libro. Textos, índices y otras anotaciones juanramonianas destinadas al libro *Dios deseado y deseante*.

La historia de *Dios deseado y deseante* se confunde con la de su anuncio. De este modo, *Animal de fondo* ha ocupado un puesto predominante en su lectura y en su posible edición. En realidad, es más que probable que la idea de un poemario surja ya determinada por esa primera redacción AF (y a la inversa, que la redacción de AF esté determinada por la del libro completo), derivada de los diversos poemas, leídos en sus conferencias o publicados en otras tantas revistas de Argentina, en sus meses de viaje. Podemos plantearnos la pregunta de si existe algún tipo de trabajo redaccional previo al viaje a la Argentina. Los poemas, en su conjunto, están fechados en ese viaje, pero las fechas pueden responder a diversas motivaciones y recoger momentos posteriores de escritura, revivencias, correcciones, etc. ¿Se conservan datos de escrituras previas de alguno de estos poemas, no sólo de AF sino también de los posteriores? En principio, parece que no, pero no debe descartarse esta posibilidad.

Es importante recordar que, cuando Juan Ramón publicó *Animal de fondo*, no lo consideraba un libro acabado. Así se demuestra en las “Notas”: “Estos poemas son una anticipación de mi libro “Dios deseado y deseante” (AF [1981], 170). Pero la futura edición de *Dios deseado y deseante*, a pesar de los anuncios sucesivos del poeta, no se realizó, seguramente, debido a la recaída sufrida en 1953-54 y a los problemas editoriales antes reseñados. Es por esta razón por la que hay que considerar los poemas publicados por su autor como versiones definitivas del autor. Existe la posibilidad de que se encuentren versiones posteriores de los poemas del propio Juan Ramón en las que corrige las versiones publicadas. Nos encontramos, por tanto, ante versiones últimas de sus poemas, cerradas y definitivas (por su muerte, aunque quizá no por su voluntad). Es posible que, en lo sucesivo, se rescaten otros originales y manuscritos juanramonianos relativos a *Dios deseado y deseante*. En principio, habría que rastrear en los archivos de la SZJRJ, la correspondencia y los archivos de la familia y amigos del poeta, para completar el corpus de originales y versiones existentes.

Al concretar la historia redaccional de *Dios deseado y deseante* tenemos, por tanto, que atribuir a las versiones de los poemas publicados en revistas antes de AF un lugar prioritario. Son el primer paso de la historia del libro y asocian el mismo a la fecha de 1948, como primer momento redaccional importante.

En 1946, en carta a Joaquín Díaz-Canedo, el poeta escribe sobre su poema *Espacio*: “Si les interesa pueden publicarlo, pero avíseme usted porque quiero modificar algo” (CL, 131). Las modificaciones posteriores a los dos primeros fragmentos (la versión publicada en *Cuadernos Americanos*), unidas a la ulterior redacción y revivencia del Tercer Fragmento, denotan un lento proceso de redacción, corrección y maduración del texto. Esto mismo, en cierta medida, sucede con *Dios deseado y deseante*. Así, AF [1949] sería a *Dios deseado y deseante*, como la versión de *Cuadernos Americanos* a la de *Poesía española* para el caso de *Espacio*.

Tras su regreso de Buenos Aires –después de diciembre del 48- el poeta entra en una “baja moral de cuatro meses, como la que suele invadirme en estos últimos años después de un periodo de excesivo dinamismo” [CL, 168]. En este sentido, y si tomamos el viaje desde Maryland a Nueva York como inicio, tendríamos, en un primer análisis, el periodo comprendido entre julio y diciembre de 1948 como primera fase redaccional del libro completo que se constituye en el corpus de *Animal de fondo* y un buen número de poemas del libro completo en sus primeras versiones. Así lo corrobora el poeta, que cierra su fase anterior, como bien apuntó Crespo, en febrero de 1949, momento en el que se produce la recaída:

El mismo día en que llegamos de Buenos Aires a Riverdale, empezamos a trabajar en esta Universidad de Maryland; y, hacia mediados de febrero, una depresión brusca me obligó a abandonar todo el trabajo mío más gustoso. Con frecuencia tengo estas caídas morales que alternan con otros tiempos de un dinamismo casi juvenil que me agota (CL, 172).

La carta citada fue escrita el 29 de julio de 1949. Su misma escritura demuestra que el poeta ya se había recuperado de su fase letárgica, ya que en esos momentos (tal y como se puede ver en las selecciones de cartas editadas) parece abandonar incluso la escritura epistolar. En carta a Sofía Arzarello así lo corrobora: “pasé unos 5 meses con una terrible depresión nerviosa (de febrero a junio)” (CL, 174).

En julio-agosto de 1949 ya estaba el libro *Animal de fondo* en la calle y por

las citas recogidas por Zenobia el libro fue del agrado del poeta⁷². Entorno a dichas fechas, da a la imprenta, en revistas y publicaciones periódicas, algunos de los poemas que destinaba a la edición del libro completo.

Pero este periodo de nueva creatividad (a partir de junio del 49) volverá a verse truncado por sus depresiones nerviosas a finales de este año. Quizás, como el mismo dice: “yo empiezo también ahora con mi época letárgica. La suya se la trae el calor; la mía, el frío, es decir, la nieve” (CL, 342). Antes de esta “época letárgica” el poeta continua dándonos pistas del desarrollo de su libro. En carta a Lysandro Galtier de 5 de noviembre de 1949 el poeta afirma:

El libro completo *Dios deseado y deseante* tiene ahora 57 poemas y está dividido en 3 partes: *Mar abajo, La Ciudad, Mar arriba*. Cuando vayamos a Buenos Aires el año próximo (queremos salir de aquí en julio) lo llevaré terminado y le daré a usted los poemas que faltan por traducir. Yo quiero dar el libro completo en 1950 (CL, 178).

Es importante destacar las palabras citadas porque determinan un corpus de 57 poemas, que se relaciona directamente con los poemas conservados: 57 poemas más el poema “Tanto como a la tuya”, rescatado posteriormente, y los otros textos, notas, prólogos y apéndices que figuran entre los papeles de Puerto Rico. En principio, los números citados por el poeta y los poemas conservados pueden ser los mismos. Por estas palabras, podemos concluir que con la llegada de *Animal de fondo* impreso, se inicia la segunda fase redaccional, los trabajos de corrección y ordenación citados por estas cartas: 57 poemas divididos en 3 partes: *Mar abajo, La ciudad, Mar arriba*. Es decir, el grueso del corpus de *Dios deseado y deseante* con su orden primero estaba ya en este momento escrito (otoño de 1949), y su deseo era publicarlo en 1950. En principio, a la luz de estas referencias y de las portadas reunidas en la carpeta SZJRJ-ddd: la primera fase redaccional se sitúa entre junio del 48 y febrero del 49 y la segunda fase redaccional (esta sí, del libro completo) entre julio y diciembre de 1949.

El nuevo viaje a la Argentina no se producirá⁷³. Ni tampoco el libro quedará cerrado definitivamente ni se publicará en ese año posterior de 1950. La misma

⁷² No obstante, las palabras recogidas por Zenobia en su diario pueden ser matizadas con lo que el poeta escribe a Galtier sobre Manuel Hurtado de Mendoza que no hizo caso de las correcciones últimas que el poeta le envió sobre el primer ejemplar del libro [v. CL, 178-179].

⁷³ El 14 de febrero de 1950 Zenobia recoge en su diario “ha habido que aplazar de nuevo el viaje a la Argentina por la descomunal subida de los pasajes de la Flota Mercante combinado con la completa informalidad de Losada”. [*Diario* 2, 340]. Campoamor González (1976, 262) recoge el propósito de Jiménez de realizar estos viajes y explica sus motivos: “Durante su visita a esta ciudad [Buenos

Zenobia apunta algunas de las razones que determinan el retraso: “Este tiempo de lluvia y falta de luz, combinado con algunas interrupciones de visitas, tienen a J.R. despistado en su trabajo y más que regularmente deprimido” (1995, 340). En ese momento, finales de 1949, el poeta estaba trabajando, al mismo tiempo, en la ordenación de su obra con el título de ‘Destino’, en 9 libros: “Este año empiezo con Losada la serie ‘Destino’, 9 libros grandes de verso y prosa, con el total de mi escritura” (CL, 193). Ni esta ordenación ni la del libro que nos ocupa serán concluidas. Ambos proyectos parecen estar destinados a una publicación argentina que no se produjo. La recaída de ese invierno no será excesiva y el poeta seguirá desarrollando su trabajo gustoso durante el año 1950:

Sí, yo le prometí a usted un libro para ‘Adonais’ y otro para ‘Insula’. El de ‘Insula’ lo estaba terminando cuando caí enfermo en el otoño del 50; el de ‘Adonais’ estaba casi terminado y también el complemento de *Animal de fondo* (CL, 202).

Por lo que se puede entrever en estas palabras a José Luis Cano, el año de 1950 fue un año de importante trabajo en su obra. El hecho de que el “complemento de *Animal de fondo*” estuviera, como dice, casi terminado, apunta en la dirección de la portada SZJRJ-ddd. 3 (que reproduce una anotación sobre esa otra labor paralela en ‘Destino’).

De los originales conservados en la carpeta madre sólo dos están fechados en 1950: Un original de “El desnudo infinito” (SZJRJ.ddd. 318-319) y el autógrafo del epílogo que se encuentra inacabado (SZJRJ.ddd (3) 20). Son estos textos, seguramente, algunos de los últimos que el poeta escribió para su libro *Dios deseado y deseante*.

Anteriormente, en ese año de 1950, en carta a M^a Hortensia Lacau (CL, 188) Juan Ramón afirmaba que “ahora, poco a poco, en los descansos de mi trabajo universitario y del propio urgente, voy ordenando, leyendo bien cuanto traje de esa Argentina y ese Uruguay”. La referencia bien puede aplicarla a lecturas ajenas (v. “Recuerdo a la ‘poesía escondida’ de la Argentina y el Uruguay”), pero indudablemente también al trabajo propio del poeta. El “voy ordenando” así parece indicarlo. Y el trabajo propio urgente son, seguramente, nuevos textos que vienen a su lápiz y algunos compromisos editoriales o vitales de esos años (como los antes

Aires] Juan Ramón había declarado su propósito de volver allí todos los años, en los meses de verano, para dictar nuevas conferencias y atender personalmente la publicación de sus obras”.

citados con *Losada*, *Insula* o *Adonais*), que no le dejan tiempo para ese trabajo propio menos urgente, pero no menos importante: corrección, composición y revivencia.

Nuevamente, Zenobia nos da claves precisas sobre el trabajo del poeta en este año de 1950, del que no abundan las referencias [op. cit, 342]:

El nuevo libro de J.R. va formándose bastante deprisa. Quisiera que no cambiase tantas veces sus proyectos porque pierde mucho tiempo. Se ha dado cuenta de que en el otoño había emprendido una tarea colosal, queriendo llevar adelante 3 libros y *grandes* al mismo tiempo y ahora quiere concentrarse en uno sólo no tan grande⁷⁴.

Es muy probable que estos tres libros grandes sean los libros finales que conocemos como ‘Destino’, ‘Sucesión’ y ‘Metamórfosi’s y que ese “uno sólo no tan grande” sea ‘Destino’ en la forma en que pensaba editarlo con Losada. Lo que parece casi seguro es que “el nuevo libro” es *Dios deseado y deseante*, por lo que estas palabras corroboran el establecimiento de un corpus más o menos ya definitivo, en 1950, de 57 poemas, divididos en cinco partes (v. SZJRJ-ddd. 3, la corrección de 3 en 5), etc. Pero la grave enfermedad por la que el poeta pasó en otoño de 1950 (a partir de agosto de ese año) cierra de nuevo este importante periodo de ordenación del libro sin que sea, aún, el definitivo. Campoamor González sitúa perfectamente estos sucesos:

No le duraría mucho tiempo su alegría al poeta. Hacia 1950 la salud de Juan Ramón sufrió una grave recaída, e inesperadamente volvieron a presentarse sus sempiternos temores a la muerte. Fue hospitalizado en el Washington Sanitarium and Hospital de Takoma Park, donde le atendieron una crisis depresiva semejante a la padecida medio siglo antes. En diciembre de ese año Radio Nacional de España volvió a transmitir su saludo de homenaje al poeta, que lo escuchó, con su esposa, desde la sala donde convalecía (Campoamor: 1976, 262-263 y 265 y sig.).

Esta crisis depresiva imposibilita de nuevo que el poeta lleve a término sus planes y que la organización definitiva de *Dios deseado y deseante* quede, de nuevo, en vilo. Será en años posteriores cuando el poeta recobré este trabajo y lo llevé hasta

⁷⁴ Campoamor puntualiza estos compromisos editoriales en su biografía: “Al regresar Juan Ramón de la Argentina parecía recobrado por completo. Traía el compromiso de entregar a un editor español el primer volumen de su obra definitiva, y tres libros más a Losada (...). Meses más tarde prometió a la Biblioteca del Congreso preparar una antología de Rubén Darío. Lleno de entusiasmo empezó a trabajar en los cinco libros al mismo tiempo, consiguiendo que su salud se resintiera por su total dedicación” (Campoamor: 1976, 265).

el estado que presentan los originales conservados en la carpeta madre de la investigación.

En el otoño de 1950, y ante la enfermedad crónica de Juan Ramón (perfectamente descrita en las páginas citadas de Campoamor González), “Zenobia empezó a pensar en la posibilidad de un viaje a Puerto Rico” (id. 267). El viaje se realizará en noviembre de ese año:

Por fortuna para el matrimonio [ya que en principio sólo viajaría Juan Ramón], Zenobia fue relevada de sus obligaciones en la Universidad para que realizara el viaje a Puerto Rico acompañando a Juan Ramón. Los Jiménez salieron de Nueva York el 16 de noviembre en el vapor Puerto Rico, y el 20 desembarcaron en San Juan (id, 268).

Es claro que, en todo este periodo, el proceso de creación y ordenación de *Dios deseado y deseante* quedó parado junto al resto de sus proyectos de edición y ordenación de la Obra. Su viaje a Puerto Rico no dio los resultados esperados por la pareja. El poeta no pudo ser internado en el hospital español de dicha isla, ante lo cual, Juan Ramón y Zenobia decidieron regresar a Riverdale: “Decepcionados y mucho antes de lo previsto sin conseguir los resultados que esperaban, los Jiménez regresaron, en la segunda o tercera semana de diciembre, a Riverdale, donde Zenobia debía incorporarse a su cátedra de literatura en la Universidad de Puerto Rico” (id., 268-269). Antes de acabar el año 1950 el poeta vuelve a ser ingresado. Todos estos problemas de salud impidieron la finalización de su libro en los periodos que tenía establecidos por los compromisos editoriales adquiridos.

Se ha repetido en numerosas ocasiones la importancia del factor lingüístico en la desadaptación y crisis nerviosa de Juan Ramón. Este es, posiblemente, el motivo que llevó a la pareja a viajar a Puerto Rico para intentar encontrar una solución a la enfermedad del poeta. Y este será también el motivo de su último y definitivo viaje a Puerto Rico: “Al fin, cuando consintió en hablar de un nuevo viaje a cualquier país donde pudiera reencontrar ‘su español perdido’, sugirió regresar a Puerto Rico” (Campoamor: 1976, 270). El 21 de marzo de 1951 se producirá su traslado a la isla⁷⁵.

No se conserva ninguna referencia de fechas o poemas escritos en dicho año 1951, lo que nos hace pensar que fue, en conjunto, un año de escaso trabajo creativo

⁷⁵ Para los pormenores del viaje, médicos, estancias, primeras y posteriores residencias, se puede acudir al libro citado de Campoamor González (1976, cit). Es necesario completar esa información con las *Conversaciones con Juan Ramón* de Gullón (1958) y la edición de *Isla de la Simpatía* (1981).

del poeta (el menos, de escasa producción nueva). *Dios deseado y deseante* está, en este instante, igual que estaba cuando el poeta lo preparaba para ser publicado en Madrid o Buenos Aires. La depresión psíquica del poeta se alargó durante más de un año: “En febrero de 1952 Juan Ramón empezó a vivir, coincidiendo su resurrección con el regreso de Zenobia de Boston, donde había sido operada de cáncer a vida o muerte” (Campoamor: 1976, 272). Los originales conservados en la carpeta madre así lo atestiguan. La inexistencia de referencias al año 51 contrasta con las variadas referencias al año 1953. Del año 1952, sólo se conserva, entre los papeles consultados, un breve fragmento en prosa que se inicia con la expresión “Soy animal de fondo...” (SZJRJ.ddd. 385).

Tal y como recogen sus biógrafos, este texto debe ser posterior a julio de 1952: “En agosto, al comenzar el curso, Juan Ramón empezó a salir solo al jardín y a ocuparse de su correspondencia. Una semana más tarde se inició su regreso a la creación poética y al final de mes reconoció encontrarse completamente curado” (Campoamor: 1976, 273).

1953 será un año fecundo en el trabajo creativo de nuestro poeta. Las *Conversaciones* relatadas por Ricardo Gullón demuestran el espíritu que animaba de nuevo a Juan Ramón aquellos días, y cómo se iban desarrollando sus ocupaciones. Tras su salida de las diversas residencias por las que pasó, en los primeros meses de estancia en Puerto Rico, el poeta y su mujer se trasladan a una casa en Hato Rey. En dicho lugar, escribe obra nueva y reescribe⁷⁶ la antigua, con un trabajo constante. Este momento debe ser considerado como el momento definitivo para la ordenación de *Dios deseado y deseante*: el periodo que media entre su traslado a la nueva casa de Hato Rey y su definitivo abandono del trabajo creativo en el año 1954⁷⁷. Campoamor ha descrito en palabras precisas la forma en que el poeta y su mujer se dedicaban al mismo:

⁷⁶ La revivencia tal y como lo expresa Juan Ramón pretende establecer una diferencia cualitativa con la simple corrección (v. ‘Introducción’ a *Isla de la Simpatía*), pero la realidad no parece ser tal. Por mucho que el sujeto Juan Ramón comprenda el objeto-poema como una nueva vivencia (del texto y la vivencia pasada) en el objeto-poema, esa vivencia no suele quedar recogida. El poema es objeto estético (ético y gnoseológico) pero no expresión de la circunstancia concreta de dicha revivencia. Si ambas circunstancias concurrieran en el poema, existirían probablemente dos sujetos: el sujeto Juan Ramón del primer momento y el sujeto de la revivencia. Lo que parece hacer el poeta es integrar en el objeto-poema presente y el sujeto presente al objeto pasado y al sujeto pasado de un modo crítico, hacer del poema pasado un objeto presente, válido para su conciencia creadora, crítica y evolucionada. El contenido de la vivencia (y la re-vivencia) puede ser analizado en este sentido.

⁷⁷ Con pequeñas aportaciones del año 1955, como la apertura de la Sala Zenobia-Juan Ramón. Si existen textos de ese año, no los conocemos.

Juan Ramón solía trabajar en una salita ventilada por ventanal y balcón. Aprovechando el silencio y la temperatura relativamente fresca del amanecer, Zenobia y él se daban al trabajo desde muy temprano, desde las seis de la mañana. Lo hacían con orden y regularidad, dosificando y repartiendo su esfuerzo entre las múltiples tareas que eran su quehacer diario. Mientras ella copiaba a máquina, el poeta ocupaba esas horas en escribir, y más tarde en dictar a su mujer lo que iba creando, sin descuidar la ordenación y clasificación de sus papeles, la revisión de los originales y las correcciones (1976, 276).

En este mismo año 1953, en Carta a Antonio Vilanova, el poeta afirma: “Me propongo publicar este año “*Dios deseado y deseante*” (“Animal de fondo” completo) y meses más tarde el libro total de poesía escrita en América que lo incluye⁷⁸” (CL, 245-246). En dicha carta se refiere a “mi *Animal de fondo* (que pronto te enviaré en una edición completa, 30 poemas nuevos que cierran ya el libro)”. En ese momento, marzo de 1953, tal y como afirma esta carta habría 29 poemas + 30 nuevos. Esto nos lleva a un total de 59 poemas, un número muy cercano a los 58 que actualmente se contemplan. No obstante, si estas palabras del poeta fueran ciertas y recordáramos las que el poeta dirige todavía en 1949 a Lysandro Galtier, en las que afirmaba que su libro tenía entonces 57 poemas, podríamos estar ante la ausencia de un poema. Después de los 57 citados entonces, tal y como se desprende de las fechas recogidas en los originales, escribí “El desnudo infinito” y el epílogo. Falta un poema si esa cifra de 59 fuera correcta.

En Puerto Rico, se reanuda con nuevo fervor la labor poética de Juan Ramón Jiménez⁷⁹ que, ayudado siempre por Zenobia, emprende ordenaciones varias de antiguos proyectos y nuevos proyectos de libro que no verán la luz:

Ambos trabajaron en la Universidad de Puerto Rico y en la ordenación y revisión de la Obra. Juan Ramón, a pesar de frecuentes recaídas, de sus tensiones nerviosas, reanudó el ‘trabajo gustoso’, dictó cursos, animó a los jóvenes poetas, dirigió la sección literaria del periódico *Universidad*. Colaboró en las revistas *Asomante* y *La Torre*. En 1955 se inauguró la Sala Zenobia y Juan Ramón en la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico (Is., 22)

⁷⁸ Como se ve por esta carta la inclusión de *Dios deseado deseante* en *Lírica de una Atlántida* es un total acierto. Pero creemos que se debería haber empezado por tener los libros parciales, “suelos”, antes de hacer el libro “por ciclo sin título jeneral” –es decir, fuera de los títulos generales ‘Metamorfosis’, ‘Sucesión’ y ‘Destino’.

⁷⁹ Así lo expresa el poeta en su texto “Un destino inmanente”: “... cuando yo tenía 69 años, y estaba hundido en mi enfermedad más larga y más dura de mi vida un médico español de Puerto Rico me trajo a Puerto Rico, y Puerto Rico me curó suficientemente para seguir mi vida creadora” (IS, 22).

De estos años son la publicación de *Espacio* en *Poesía española* y otras colaboraciones en revistas, que tienen que ser comprendidas como textos coetáneos a la labor de creación de *Dios deseado y deseante*; lo que oportunamente denominó Gullón “el último Juan Ramón”.

Los cursos que el poeta impartió en el departamento de Estudios Hispánicos son bien conocidos por las ediciones realizadas por Gullón (1962) y Urrutia (1999). Se publican en esos años varios libros del poeta en Argentina, Madrid, París y otros lugares (Campoamor: 1999). Pero, en conjunto, es escasa la obra nueva que el poeta da a la imprenta y en su mayor parte está compuesta por textos aparecidos en revistas.

Es importante revisar los diversos proyectos de libro de los años 52-54 realizados en Puerto Rico. En varios de ellos el factor editorial es esencial para su ideación. Entre ellos, el del libro que nos ocupa. En carta a Max Aub de 20 de febrero, se explica la decisión juanramoniana de publicar el libro en 1953:

Les propongo, para empezar esa serie de que me habla, *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Esta es la edición completa de *Animal de fondo* que publicó Pleamar en Buenos Aires en 1948. El libro incluye tres veces más poemas que el anterior y va dividido en cinco partes. La edición anterior está agotada (CL, 278).

Como suele suceder a todo poeta, el hecho de ver publicado su libro acelera el proceso de corrección y depuración de cara a la imprenta. Las versiones conservadas de estos poemas son, por tanto, versiones últimas de cara a una edición del libro completo, que el poeta pensaba realizar en un primer momento en México, luego en Argentina o Madrid. No obstante, parece más precisa la cantidad de poemas que relata a Antonio Vilanova que estos “tres veces más”. El 6 de abril de 1953, en carta a Enrique Canito, reafirma esta medida y esa edición mexicana del libro: “*Dios deseado y deseante* completo (doble que su primera parte *Animal de fondo*) saldrá pronto en Méjico” (CL, 251). Volviendo a la carta entre Aub y Juan Ramón, dicho documento, a pesar del abultado número de poemas que hemos señalado, demuestra que Max Aub era el editor elegido por el poeta para este libro y que dicho libro había evolucionado hacia una forma interna “en cinco partes”. No hay referencias a esta división en otras cartas o documentos secundarios de interés. Pero el plan editorial en cinco series es el que desarrollan las fuentes primarias, es decir, los manuscritos [v. portadillas interiores y páginas de títulos en Apéndice] y el

que ha sido reconstruido por Alfonso Alegre en su edición de *Lírica de una Atlántida*.

El martes 24 de noviembre de 1953, en conversación con Ricardo Gullón, el poeta “lee uno de los poemas, ‘Un dios en blanco’, último de *Dios deseado y deseante*” (CcJr, 98). El adjetivo “último” sitúa el poema en su lugar dentro del libro. No creemos que deba tomarse como “último” poema escrito. Pensamos, aunque los originales del mismo no estén fechados, que dicho poema es probablemente anterior. El jueves 10 de diciembre de este mismo año, Ricardo Gullón recoge cómo el poeta:

Recobró su gran vena creadora; entró otra vez, hace cuatro días, en una nueva etapa de trabajo y esta recuperación le hace sentirse alegre, renovado, vigoroso. Ha comenzado a ordenar y a repasar su producción dispersa: aforismos, poesía, crítica, y piensa preparar cuatro libros. Está recortando y pegando en hojas de papel blanco los poemas y prosas varias que durante los últimos años fué [sic] publicando en diarios y revistas; después vendrá la relectura cuidadosa de todo el material, y de ahí saldrán las versiones que han de aparecer en volumen (CcJr, 111).

Una semana después, prosigue el poeta:

Cada día, dicto a Zenobia poemas de un libro de versos: *Forma del huir*. Continúo, además, los que pudiéramos llamar libros de América: *La colina meridiana* y *De ríos que se van*. Estoy con eso y con los aforismos y terminando *Dios deseado y deseante* que, completo, tendrá ochenta poemas en lugar de los treinta publicados en *Animal de fondo*. Ahora este libro contiene un ciclo completo de mi pensamiento (CcJr, 119).

Y este mismo día, en su conversación, surge otro hecho de importancia para la historia externa del texto: “Juan Ramón busca entre sus papeles y coge uno de ellos. Empieza a leer. Es el último poema de *Dios deseado y deseante*: una invocación al Dios ‘que no ofendo’” [CcJr, 120]. Esta afirmación debe contrastarse con la que realiza el año anterior sobre el último poema de aquel momento: “Un dios en blanco”. En principio, serán los originales quienes deban dirimir esta situación. Los editores anteriores de *Dios deseado y deseante* han tomado en este caso soluciones diferentes⁸⁰. Pensamos que esta vez, el adjetivo “último” no se refiere al lugar del poema en el libro (no hay otras referencias en los originales que privilegien esa posición) sino a que es el “último” escrito. En uno de los originales conservados de este poema (SZJRJ-ddd. 375-376) el poeta escribe en el margen inferior: “Ya /

Animal de fondo / Dios deseado y deseante”; corroborando que, con este poema, daba por cerrado el corpus del libro. En el otro original conservado anota: “Ciudades, final”. Si tenemos en cuenta la ordenación en siete partes que incluye a las 5 anteriores, este poema se sitúa al final (sea cierre o no) de la parte Ciudades III. Pero no el libro que se cerraría con “Soy animal de fondo” o “Un dios en blanco”. Es este uno de los problemas de ordenación que el editor debe resolver. Es muy probable que ni el propio Juan Ramón se decidiera finalmente por una forma de ordenar estos poemas finales, como le ocurre con los diversos índices de *Isla de la simpatía*. En lo que a la ordenación de su reconstrucción se refiere, son estos poemas finales los que presentan mayor dificultad.

En esos meses, el poeta trabajó en la ordenación de su obra completa en siete libros antológicos y en otro libro antológico que fuera representativo de esos siete libros mayores de la obra completa⁸¹. Así lo describen las páginas del libro de Ricardo Gullón. Sobre este punto, son especialmente interesantes los planteamientos de Romeralo en su “Introducción” a *Leyenda*.

Publica *Espacio* en *Poesía Española*, otros poemas de *Dios deseado y deseante*, *Una colina meridiana*, *De ríos que se van*, en revistas, etc. El trabajo de corrección, lectura, revivencia y edición de su obra es intenso:

Volver a ordenar su obra, seleccionar originales, corregir y depurar, se había convertido para el poeta en crear de nuevo. Ideas en borrador, notas para un poema, un artículo, un aforismo, aparecían en todos sus papeles, sus libros, sus cartas. El poeta miraba confiado su vida en torno. Se mostraba incansable y rindiendo al máximo. Como en sus últimos días de Madrid, le seguía desbordado la producción de cada día. Juan Ramón guardaba en su poder original suficiente para una cantidad de libros cinco veces superior en número a los que para entonces había entregado a la imprenta. No es que se abstuviese de publicar por necesidad de corregir una y otra vez su obra, como tantas veces se le había censurado; es que su capacidad de creación era tan grande y tan sostenida que no le quedaba tiempo para revisar y ordenar lo escrito conforme a su gusto (Campoamor González: 1976, 281).

Pero, en septiembre de 1954 el poeta sufre una nueva recaída (CcJr, 167). La enfermedad se alargará los meses finales de este año; y el poeta ya no se recuperará, dejando su obra en el modo en que hoy se encuentra:

⁸⁰ v. “Notas” sobre estos poemas (‘Un dios en blanco’ y ‘Como tú, mi amor, miras’) en Apéndice.

⁸¹ “La editorial Aguilar, de Madrid, propuso a Juan Ramón la edición de un tomo antológico donde se recogieran muestras de su obra total” (Campoamor: 1976, 281)

El 24 de noviembre de 1954, reciente aún la recaída de Juan Ramón en un nuevo proceso depresivo del que ya no saldría y que le obligaría a ver inacabados tantos proyectos que estaban ya en su recta final, escribe Zenobia, en carta al editor madrileño Ruiz-Castillo: ‘Estos dos estados de depresión, el del año 50 y el actual le han sobrevenido precisamente cuando más enfrascado estaba en la tarea de revisar toda su obra para ediciones finales (...). Ayer, al recibir la traducción italiana de *Animal de fondo*, estaba completamente desesperado de pensar que no había podido terminar el ‘libro completo’ (LA, 20-21).

Desde entonces, cesan las referencias del poeta a la ordenación de su libro *Dios deseado y deseante* (‘libro completo’ de *Animal de fondo*). Es este momento el que tantas veces se ha repetido como cierre de la obra del poeta de Moguer. A partir de aquí, empieza el trabajo de sus editores y críticos.

De la descripción de estas fuentes secundarias, se extraen diversas conclusiones: el libro en 1950 se dividía en tres partes (Mar abajo, La ciudad, Mar arriba) y constaba ya de casi todos los poemas que posteriormente estuvieron destinados, en los momentos finales de su historia redaccional, a una ulterior edición (mejicana, argentina o madrileña).

De las anotaciones de 1953 se concluye que en ese año el libro se dividía en 5 partes y que el poeta pensaba darlo inmediatamente a la imprenta. Este momento redaccional es definitivo para una posible reconstrucción del libro. El problema ulterior es que todos sus “anuncios” del libro completo sólo fueron anuncios. No se conoce, por ejemplo, que el poeta enviara copia del libro ordenado y en limpio a sus editores o a alguno de sus amigos. En este sentido, trabajamos con un material único que podría verse modificado por la aparición de otros manuscritos y originales juanramonianos.

Exactamente esto es lo que sucedió con el poema “Tanto como a la tuya” rescatado por Arturo del Villar a través de la familia del poeta. Podría, incluso, no pertenecer al libro como tal. No hemos podido consultar ningún original de dicho poema. Alfonso Alegre describe los originales conservados del siguiente modo:

Escrito a máquina con anotaciones y correcciones a mano del poeta, el poema se encuentra en una hoja de tamaño cuartilla a continuación de un aforismo. En la parte superior derecha de la página, se indica a máquina el año 1950, aunque el cero se nota claramente escrito sobre un dos. En la parte inferior izquierda escribe: “D.d. y d.” / (series)”. (LA, 471).

Si esta descripción es exacta, este poema fue escrito, al igual que “El

desnudo infinito” y el texto manuscrito de “Epílogo” en 1950, aunque se puede leer la tachadura como una ultracorrección del poeta en sus años finales. Quizás este texto sea de 1952 y el poeta, al releerlo, se figura haberlo escrito ya en 1950. Alegre plantea que su transcripción puede estar hecha de un original y la de Villar de una copia del mismo, diferencia que provocaría a su vez las variantes de lección de ambas ediciones. Este punto no ha podido ser comprobado por la inexistencia en la carpeta madre de original (o copia) de dicho poema. La anotación que permite la inclusión de este poema en el libro es la que aparece de mano del poeta en la parte inferior izquierda del original. Pero la palabra “series” más que aclarar dónde se situaría, complica su ubicación e inclusión de nuevo. El poeta utiliza en ocasiones esta expresión, “series”, para referirse a las partes de un libro (así en SZJRJ-ddd. 1, 3). En SZJRJ-ddd.3, el poeta anota que *Dios deseado y deseante* iba “en ‘Destino’ en 5 series”. Del mismo modo, en el plan editorial de ordenación de la obra completa citado por Romeralo (PUE, 16) el poeta se refiere a “libro ‘por series de ciclo sin título jeneral’”. Es claro pues que “series” y partes de un libros son equivalentes para Juan Ramón. De esto se deriva que el poema “Tanto como a la tuya” estaba destinado al libro por series, es decir, seguramente, al libro completo *Dios deseado y deseante*. Su ubicación es un misterio, aunque las fechas lo sitúan en “Ciudades, III”, en la parte final.

2.4. Algunos apuntes previos sobre el trabajo con manuscritos y originales mecanografiados.

Las notas precedentes sobre la publicación, viaje a la Argentina e historia editorial de AF [1949], demuestran que dicha historia editorial es parte íntima de la escritura de los textos. Su análisis permite establecer el desarrollo primero del proceso redaccional del libro *Dios deseado y deseante*, que se materializa en la existencia de una *princeps* de *Animal de fondo* y en la conservación de un original mecanografiado con anotaciones autógrafas (SZJRJ-ddd) del conjunto de poemas, textos y anotaciones que forman el corpus del libro. Ambos corpus son igualmente significativos y hay que ponerlos, en principio, en el mismo nivel.

Llegados a este punto creemos necesario realizar una serie de reflexiones sobre las bases críticas de trabajo, en torno a los originales juanramonianos que hemos manejado. Para esto, debemos partir tanto de su descripción física (v. Apéndice) como de la comparación y clarificación del “usus scribendi” de Juan Ramón Jiménez, mediante cotejo de otras ediciones críticas y originales del poeta.

Entre los originales conservados hay, fundamentalmente, originales autógrafos (manuscritos) y originales mecanografiados. También encontramos recortes de prensa y otro tipo de documentos y anotaciones. Esta caracterización es sumaria y depende exclusivamente de los originales que hemos manejado. Nuestra descripción continúa la vena abierta por Márquez y C. Jiménez (Catálogo del AHN) en lo que se refiere al estado formal de los documentos: “manuscrito (a tinta o lápiz) o mecanografiado con o sin correcciones (a máquina, a tinta o a lápiz)”.

Para los autógrafos, como es el caso, por ejemplo, de los originales de *Recuerdos* y otros libros de la primera época conservados en AHN y SZJRJ, es posible realizar una discriminación caligráfica que permita clasificar las distintas fechas de escritura de los textos en grupos históricos⁸². A partir de fechas cercanas a 1913-1914 el cambio de grafía de Juan Ramón se consuma⁸³. En los originales conservados desde estas fechas hasta su muerte, este tipo de discriminación caligráfica no será tan rentable. Lo mismo sucede con la peculiar ortografía del

⁸² Un ejemplo de este tipo de discriminación caligráfica para determinar la cronología de textos juanramonianos es el que presentamos en la edición conjunta con Teresa Gómez Trueba del libro inédito *Recuerdos* de Juan Ramón Jiménez [en prensa].

⁸³ Arturo del Villar (1988, 50–51).

poeta: a partir de la publicación en 1917 de la antología *Poesías escojidas* en Nueva York se produce el cambio del sistema ortográfico juanramoniano. En lo que se refiere a la obra última este tipo de rasgos no resultan significativos para un análisis textual de la misma.

En el caso de los originales mecanografiados, existen leves diferencias de tinta, distintos utensilios de escritura (tinta o lápiz), separación de líneas, tipos de papel y una variabilidad caligráfica en su mayor parte perteneciente al mismo Juan Ramón. Las anotaciones ajenas son escasas, salvando, posiblemente, las firmas a las que nos referiremos y alguna anotación de Zenobia⁸⁴. No creemos que este punto sea de difícil solución en Juan Ramón Jiménez. Márquez llega a afirmar que la morfología de la escritura del poeta hace innecesaria una investigación identificativa de las grafías de los manuscritos (1989, XIV). No obstante, a la hora de realizar la transcripción de un original autógrafo es de gran importancia atender a la posible existencia de varias grafías pertenecientes a distintas manos.

En el análisis de originales, para extraer el máximo rendimiento informativo a los fondos de Juan Ramón Jiménez, es interesante continuar las líneas de investigación apuntadas por Márquez:

Pueden resultar útiles la evolución del formato del papel utilizado para las copias en limpio (de in-octavo a in-cuarto) y las diferencias entre papeles españoles y americanos (esta distinción, facilitada por el formato y en ocasiones por las filigranas, es fundamental para los papeles del archivo puertorriqueño (...))

Útiles de escritura: Juan Ramón utiliza tres instrumentos de escritura: lápiz, pluma y máquina de escribir, cada uno de ellos con una función concreta y representativos de determinados estadios de creación. Evolución de los *sistemas de corrección y tachadura*. Determinados *cambios ortográficos y de signos de puntuación*. Código, establecido por el propio poeta, de *signos gráficos* (aspas de diversos colores) y de referencias metatextuales referentes a los diversos momentos de la evolución del texto. *Topografía:* la estructura interna de la 'unidad de redacción', en Juan Ramón bastante sistemática, facilita el seguimiento con mucha facilidad de la microcronología de la creación. (op. cit)

⁸⁴ En los originales que hemos consultado de Juan Ramón Jiménez es rara este tipo de contaminación, pero no debe desecharse. Recuérdese, por ejemplo, lo que sucede con el *Libro de los gorriones*: "Se presenta el grave problema de decidir si las correcciones pertenecen al mismo Bécquer o, por el contrario, fueron efectuadas por una mano posterior, bien sea la de Narciso Campillo o Augusto Ferrán o alguna otra desconocida. Esta determinación de autoría, junto con la ordenación de las rimas, constituyen los dos aspecto[s] fundamentales que deben resolverse para una futura edición crítica de la obra poética becqueriana" (Bécquer: 1971, 34). A partir de Montesinos (1992) y Caparrós (2002) se ha considerado que las correcciones son del propio autor con cambios de tinta y grafías. Esta variabilidad caligráfica dentro de un mismo autor debe ser tenida en cuenta.

Debido a esta gran cantidad de datos presentes en los originales, es importante ofrecer, al transcribirlos, toda su historia a los críticos y lectores, a ojos vista⁸⁵. La imposibilidad de acudir al archivo del poeta ha provocado manejemos originales fotocopiados, con las consiguientes pérdidas significativas desde el punto de vista textual que esto provoca.

La edición crítica de textos cuenta con una práctica plurisecular, como bien apunta Márquez “fundamentalmente condicionada por la transmisión mediante copia. La incorporación de material autógrafo repercute sobre la metodología de la edición” (op. cit, XIII). Es por ello necesario, para la edición de textos modernos, elaborar “di tecniche proprie di un’ecdótica differenziata rispetto a quelle ormai collandante de la ‘fenomenologia della copia” (Isella: 1987, 16). Como bien expresa Márquez:

El editor ya no se enfrenta a un cierto número de copias de una a partir de las cuales intenta reconstruir el texto original, sino que a partir del material de redacción a su disposición (notas, apuntes, borradores, copias, pruebas de imprenta, ejemplares corregidos...), debe intentar reconstruir el proyecto genético que subyace al texto original (op. cit).

En este sentido, la crítica textual contemporánea se ve abocada a nombrar y renombrar nuevas y viejas fórmulas para reproducir signos, enmiendas y contaminaciones, y referir todas las particularidades significativas existentes en los originales. Desde lo que pueden considerarse dudas técnicas baladíes, como la necesidad de repetir el texto editado en la variante para facilitar la consulta (aparato crítico positivo o negativo), hasta la variedad de fórmulas para reproducir palabras tachadas que ayudan a comprender depuraciones y sentidos⁸⁶; la reproducción de una alternativa a mano⁸⁷, de los diversos márgenes, etc. Todo esto se relaciona con

⁸⁵ Un principio del proceder científico es presentar a los receptores todos los datos de la investigación para que ellos mismos puedan realizar los procesos. En el caso de la edición crítica se deben dar al lector todos los elementos e informaciones tenidas en cuenta para que él mismo pueda llegar a la misma u otra solución.

⁸⁶ En García de la Concha (Unamuno: 1987, 83): “La cursiva indica siempre palabra o verso tachado. Cuando en el curso de un verso aparece una cursiva, se entiende que el poeta prefirió otra alternativa”. En la transcripción del *Libro de los Gorriones* de 1971 las palabras tachadas aparecen en notas al pie precedidas de la palabra entrecomillada, “Tachado:...”. Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual* utiliza los corchetes para, en las transcripciones de manuscritos, reflejar que un término aparece tachado (v. lectura del poema “El Rey de Harlem”, op. cit, 223). Blecua puede utilizar estos signos porque todo el poema es autógrafo (con lo que no necesita nuevos signos para diferenciar los añadidos a mano de lo escrito a máquina o en tipos de imprenta o los añadidos por conjetura, como es el caso de los originales juanramonianos).

⁸⁷ Entre corchetes con una breve explicación (así, García de la Concha, ed. cit.). Este ejemplo sólo se produce en correcciones sobre páginas impresas (o pruebas de imprenta) y en originales mecanografiados. Es este último un caso propio de la edición crítica de textos contemporáneos.

hechos significativos para una lectura textual que pueden aportar numerosos datos a la interpretación. Son también necesarias estas precisiones para poder establecer las correcciones inmediatas o posteriores (muy frecuentes en Juan Ramón y significativas en relación con la revivencia y la obra en marcha) cuya práctica ha sido descrita por M^a Pilar Celma en los siguientes términos:

Estos textos [se trata de tres originales del mismo texto] nos permiten estudiar con detenimiento los pormenores del proceso creativo juanramoniano. Dicho proceso, en esencia es el siguiente: el poeta escribe a mano, con bastante seguridad y con muy pocas correcciones, la versión original; esta primera versión se mecanografía y sobre ella el poeta hace, de su puño y letra, las oportunas correcciones (que casi siempre completan y enriquecen el texto original haciéndolo más matizado y más literario); finalmente, el texto se vuelve a mecanografiar. Esta última versión es la que el editor deberá utilizar como texto base, siempre que se pueda contar con ella. No obstante, la primera versión posee una frescura que el editor debe recoger también en una edición crítica (Blasco y Trueba: 2000, 62).

Las recomendaciones a los editores son exactas. Pero, en lo que se refiere a los pasos del proceso creativo juanramoniano, el análisis de los originales de *Dios deseado y deseante* matiza algunos aspectos. Otros, como la descripción del primer y segundo mecanografiado con las correcciones inmediatas del autor, responden perfectamente a lo que se trasluce en la comparación de los textos.

Todo este tipo de gestos técnicos deben ser unificados. Es un paso previo a señalar los problemas concretos de la edición crítica y la reconstrucción de libros de Juan Ramón Jiménez.

En el caso concreto de los originales signados como “d.d. y d.” por el poeta, predominantemente, contamos con originales mecanografiados. Descartadas, por tanto, algunas posibilidades significativas de la obra autógrafa, se plantea la posibilidad de realizar una “discriminación de tipos mecanográficos” para fijar la posible historia redaccional de *Dios deseado y deseante*, con la vista puesta en su reconstrucción. Sería conveniente completar, paralelamente, un análisis del material, formato y tamaño del papel que no hemos podido realizar, así como la distinción de tintas y colores antes apuntada por Márquez.

Tampoco existen, en conjunto y para este libro, contaminaciones por manos ajenas⁸⁸. Lo que sí estaría “contaminado” –no es el término exacto aquí– es el orden del libro, debido a la diversa ordenación en que éste ha sido presentado. A decir verdad, hay que reconocer que la versión primitiva de *Animal de fondo* tiene el gusto y el valor de ser un libro de poesía completo en sí mismo. Para cualquier persona que pretenda degustar la poesía de Juan Ramón es este libro el mejor modo de hacerlo hasta la fecha.

2.4.1. Reconstrucción, edición crítica, versión “definitiva”.

La historia externa de la escritura del libro, inacabado y sólo editado como anticipo (AF [1949]), provoca que la edición de *Dios deseado y deseante* no pueda ser una edición crítica al uso, si bien en dicha disciplina se apoye toda nuestra labor. El trabajo con estos materiales posibilita, por el contrario, un intento de reconstrucción de lo que pudo ser ese libro completo.

Uno de los aspectos más interesantes de la crítica textual de clásicos modernos es el cotejo de redacciones sucesivas que dan prueba fehaciente de la “génesis” y formación de la escritura juanramoniana, para éste y otros libros⁸⁹. La crítica textual tiene, desde el punto de vista genético, muchos puntos oscuros que alumbrar en el camino de edición crítica de las obras del muguereño.

En el conjunto de originales conservados, se aprecian varias “capas” textuales de interés para el análisis de la historia redaccional del libro. Una primera capa estaría representada en los poemas de 1949, la versión publicada, sobre la que se aprecia una nueva capa de correcciones, de ese mismo año y años posteriores. Otra capa refleja el momento redaccional que situamos en torno a finales de 1949 y 1950 y en el que el poeta ordena su libro en tres partes, añadiendo ya poemas posteriores escritos bien en el viaje de vuelta, bien en tierra. Una capa posterior (que puede a su vez ser síntesis de otras capas previas comprendidas entre 1950 y el año de cierre

⁸⁸ Un ejemplo de estas contaminaciones en nuestro poeta son las dedicatorias que Villaespesa añadió a sus libros *Ninfeas* y *Almas de Violeta*.

⁸⁹ Diversos son los estudios que apuntan la edición genética como forma más apropiada de reproducir las particularidades de la edición crítica de autores modernos: L. Hay (1982), Brun (1982), Márquez (1989).

definitivo de la Obra) que se identificaría con el año 1953 y con la división del libro en cinco y siete partes. Es esta ordenación en cinco partes (y su desarrollo en siete), y esta capa textual, la que debe nombrarse como “estadio último” de evolución del poemario, lo que De Paeppe (1986) denomina “situación crítica redaccional”. Ciertamente es esta la situación crítica de la redacción del libro. Es en ese año de 1953 cuando Juan Ramón realiza los últimos y definitivos cambios en la ordenación del libro completo, la redacción y corrección última de algunos de los poemas y una voluntad (manifiesta en las cartas entre Aub y Juan Ramón) de publicar este ‘libro completo’. La fecha de 1953 aparece explicitada por el poeta en originales de: “En mi tercero mar”, “El mar despierto a mediodía”, “La forma que me quedó”, “Que se ve ser”, “El todo interno”, “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”, “El alma ahora de la luz” y “Soy animal de fondo”. Todos estos datos hacen de los años 1953-54 el momento definitivo de la redacción y la posible reconstrucción del libro⁹⁰.

Dentro de las correcciones y revisiones de los originales hay que atender a la posibilidad de que existan correcciones fuera de la dinámica corriente de trabajo creativo del poeta, antes descrita, correcciones espontáneas. Nos referimos a esos momentos en los que el poeta vuelve a un poema, por una especie de encuentro fatal o necesario (vuelve por tanto sólo a ese poema, no a todo el libro). Correcciones posteriores, no inmediatas, son las que realiza en esos instantes descritos por el poeta en palabras que definen claramente su proceder usual:

Él tenía la costumbre de releer sus escritos inmediatamente después de dictarlos a máquina, su primera corrección. Ese día no tuvo tiempo o ganas de releerlos y no corrigió el poema donde estaba aquella palabra que esperaba con amor ser escojida. Y el borrador segundo pasó con la palabra confusa a los montones de la espera.

Meses después, una mañana desvelada, cuando él buscó el poema pensando la inexactitud segura, lo primero que vio, en el momento mismo de mirarlo, fue la falta, la palabra que no era. Quiso recordar la que era, no pudo; insistió al derecho, no pudo; al revés, no pudo; por transparencia, no pudo; hacia arriba, hacia abajo, de pico, a otra luz, traduciendo la palabra al francés, al inglés, al portugués, al catalán, al gallego; sentándose en el sitio donde sintió el poema, en el otro sitio donde lo dictó... No pudo nunca más encontrar aquella palabra honrada, la palabra dócil de la fidelidad.

Sí, aquella desdichada palabra fidedigna se había ofendido de veras. Y ofendida, se había escondido en su fidelidad y en su verdad para siempre; se había ido para siempre del poema

⁹⁰ Los originales de estos poemas en ese mismo orden: SZJRJ.ddd. 126, 177, 182, 186, 221, 243, 289, 386.

y del poeta, y los había dejado, sin ella, agujereados, rotos, desunidos para siempre (“La palabra ofendida” en “Cuentos largos de la palabra”: CA, 224).

Juan Ramón aclara de manera suficiente en este texto el desarrollo de su trabajo creativo. El ejemplo es perfectamente aplicable a la sensación que pudiera sentir el poeta al ver que no tenía tiempo ni fuerzas para acabar su libro.

Existe un primer borrador, escrito a mano por el poeta; y un segundo borrador, mecanografiado y corregido inmediatamente después. A estos borradores se pueden añadir otros posteriores, pero siempre siguiendo el esquema de mecanografía y posterior corrección, hasta llegar a lo que se debe considerar como versión última, destinada a la imprenta, en los casos en que se conserven dichas versiones. Como el texto apunta, hay borradores que se quedan sin esa “palabra ofendida”, de tal modo que el poeta “los había dejado, sin ella, agujereados, rotos, desunidos para siempre”. Un ejemplo de este tipo de borradores desunidos para siempre lo tenemos en el poema “La luz que alumbra por debajo el sueño” (SZJRJ-ddd. 352)⁹¹.

Las diversas capas textuales que constituyen el poema, ayudan a comprender la formación del sentido y la forma del libro. Para dilucidar estas capas, lo que Christian de Paeppe llama las “transformaciones microtextuales”, habría que analizar los “momentos de escritura”. No las fechas, ni tampoco todos los momentos desde el primero hasta el último. Pero sí, al menos, aquellos que nos ayudan a entender la ordenación del libro; es decir, los impulsos creativos y compositivos del mismo. Para esto, tendríamos que contar con los primeros borradores autógrafos de los poemas (de los que no disponemos como hemos dicho de casi ninguno), las versiones autógrafas primitivas.

Originales autógrafos de versiones primitivas de estos poemas sólo contamos con SZJRJ-ddd. 191, original que reproduce el poema “Con la Cruz del Sur” y la hoja manuscrita de Epílogo. [v. Apéndice II]. Posteriores desarrollos de la obra se comprueban mediante distintas tintas, útiles de escritura, mecanografías diversas, así

⁹¹ Se conserva otro original previo (SZJRJ-ddd. (3) 41) de este poema en el que el verso que aparece inacabado presenta diversas variantes difícilmente legibles y poco claras. Las palabras que componen ese primer verso de la última estrofa no dejan de ser importantes puesto que en la otra versión, aparentemente posterior, ese mismo verso aparece como inconcluso. El editor debe decidir en este caso entre publicar el poema incompleto (así DDD que señala el hueco dispuesto por Juan Ramón; y LA que ni siquiera señala el espacio en blanco); o buscar la forma de enmendarlo, por conjetura y cotejo, completando las palabras que aparecen en el otro original (un borrador anterior).

como el análisis de las propias transformaciones del texto (añadidos, correcciones, versiones). Hay múltiples ladrillos en un poema.

En este sentido, y a la vista del corpus, existen dos posibilidades críticas de editar estos libros: la edición crítica de *Animal de fondo* tal y como se publicó en la princeps, y la reconstrucción de *Dios deseado y deseante* basándonos en el material conservado, fuentes primarias y secundarias. La edición crítica de *Animal de fondo* tiene la ventaja de ser una edición histórica por ser la que, en conjunto, hemos leído los lectores de poesía española de la segunda mitad del siglo XX. La reconstrucción, por el contrario, pretende restablecer el momento redaccional último de la escritura sucesiva de este libro incompleto.

El trabajo de reconstrucción del estado textual en que se conservan los materiales del libro completo, con todas las problemáticas propias de la reconstrucción, aporta datos de interés inexcusables para una posible edición crítica del libro. El aparato de variantes establecido en el Apéndice, intenta reflejar las dos formas posibles de editar el libro que estamos contemplando: la edición crítica de *Animal de fondo*, y la reconstrucción del libro completo, así como los diversos materiales conservados en los que se refleja la escritura y la génesis de este poemario.

2.4.2. Las ediciones críticas (paracríticas, reconstrucciones, etc.) de libros juanramonianos.

El ejemplo de *La realidad invisible* y *Mi Rubén Darío*, ediciones ambas de Antonio Sánchez Romeralo, parece el más plausible a la hora de realizar una edición crítica del poeta. Apunta el citado crítico en su edición de *La Realidad invisible* de 1975 (aunque publicada en 1983):

Es esta una edición crítica, la primera en publicarse de una obra de Juan Ramón Jiménez. Lo es en el sentido usual de la palabra, en el sentido de que 1) se han examinado exhaustivamente los fondos de archivo juanramonianos y las publicaciones en donde el poeta colaboraba entre 1917-1924, en busca de textos publicados o inéditos (definitivos, duplicados, borradores o anotaciones) que perteneciesen a este libro; 2) se ofrece en notas la información pertinente a cada texto y las variantes (por mínimas que sean) entre el texto

base y los demás que puedan existir; 3) se interpretan y explican las anotaciones y señales hechas por el poeta en el texto base (que, por su parte, el lector puede él mismo examinar en las reproducciones facsímiles). (RI [1983] XXXIV)

El proceder de Romeralo se ajusta en este sentido a las normas de la ecdótica y la crítica textual.

Otras importantes contribuciones al conocimiento de la obra inédita o inacabada de Juan Ramón Jiménez que deben ser tenidas en cuenta para configurar una labor reestructuradora sobre bases sólidas ya establecidas son: *Leyenda, Ideología, En el otro costado, Olvidos de Granada, Alerta, Isla de la simpatía, Guerra en España, Lírica de una Atlántida, Una colina meridiana, Tiempo, Bonanza, Luz de la atención*, etc. Todos ellos libros inéditos reconstruidos o publicados póstumamente.

En este último libro, *Luz de la atención*, editado por Francisco Garfías (1986) no existe ni una sola referencia al orden, el índice o la estructura del libro. Por tanto, tenemos que considerarlo como edición de un conjunto de poemas editados o inéditos que, según Garfías, estaban anotados con la referencia “Luz de la atención”. Pero en ningún caso se puede considerar como una reconstrucción crítica del proyecto.

La edición de *Tiempo* (2001) realizada por Mercedes Juliá no es propiamente una reconstrucción –por lo conocido, es este un poema inacabado que no admite reconstrucción–, sino una edición del texto con anotaciones. Juliá refiere su trabajo como “edición crítica de este poema” (2001, 16), calificación con la que no podemos estar de acuerdo. Haciendo nuestras las palabras de Germán Orduna:

El calificativo de ‘crítica’ depende exclusivamente de la intención y metodología con que ha trabajado el editor y de la explicitación de las mismas en la obra realizada o en el estudio que precede al texto (...). Entendemos que el texto crítico es el centro y núcleo esencial de la edición crítica y que puede evaluarse por sí, en el cotejo con el texto anteriormente disponible; pero, al no disponer de la franja de variantes ni de las notas críticas, esa evaluación es muy penosa y precaria. (1990, 18-19).

Por lo demás, la inclusión en dicha edición del facsímil del original conservado, y otras documentaciones interesantes, y los jugosos comentarios de la autora hacen de esta edición una edición divulgativa de gran valía, para el lector y el crítico.

La reciente edición realizada por Emilio Ríos del proyecto de libro

juanramoniano *Con la Rosa del mundo* se define a sí misma como edición paracrítica⁹². Lo que está claro es que pretende ser una reconstrucción de la antología sobre la rosa que Juan Ramón proyectó en diversos periodos de su vida:

Una antología selectiva, desde el protagonismo de la rosa, de piezas más o menos conocidas de este autor si bien con el aliciente de esas correcciones que aportan novedad y reflejan un estado último en la depuración a que el de Moguer somete incansablemente a su obra. (op. cit., 25)

Este ‘aliciente’ no es un motivo filológico válido y está, *a priori*, lejos de la autoridad del autor y de los procedimientos de la crítica textual, aún siguiendo sus índices y anotaciones⁹³. La categoría de “paracrítica” disculpa al crítico, pero no al editor. Si elegimos las versiones últimas basándonos en una interpretación de la obra sucesiva y en el sentido de la revivencia en Juan Ramón, no es exactamente lo mismo que si lo hacemos por el “aliciente” editorial de ofrecer variantes fuera de todo contexto filológico. Así, puede decir Ríos:

Advierto igualmente que la palabra ‘Coda’ no la utiliza J.R., que la llama siempre ‘Nota final’ (op. cit., 37).

Es decir, el editor se encarga de renombrar lo que ya tiene nombre –siendo el nombre eje gnoseológico de la ética-estética del poeta- y de publicar por el “aliciente” de ser versiones distintas a las conocidas. Idéntica desviación de la voluntad del autor realiza Naharro-Calderón en su estudio para la reconstrucción de *Guerra en España* cuando afirma: “algunos textos de esta división precisarían su reordenación en una nueva, titulada ‘Ecos del interxilio’” (Blasco y Trueba: 2000, 123). No sólo no es un título juanramoniano, sino que ni siquiera el poeta podría firmar la palabra ‘interxilio’ que el propio Naharro-Calderón neologiza.

Alier, en un estudio dedicado a la edición de las obras del poeta de Moguer, establece, lo que, según su punto de vista, han sido los errores más corrientes en las ediciones de Juan Ramón Jiménez:

-Falta de exhaustividad en la recopilación del material de las obras a editar, invalidando así desde la base toda la labor posterior.

⁹² Ríos (2000, 14): “se informa con rigor de la fijación de los textos, sus fuentes, sus detalles varietales, su selección, etc.; parámetros que confieren a este trabajo la categoría de edición paracrítica del proyecto”.

⁹³ Morocho Gayo (1984, 1): “Problemas que pueden quedar solucionados por vía de Crítica Textual no deben ser aclarados previamente por los métodos de otras disciplinas, que pueden *a posteriori* confirmar y apoyar los resultados de la Crítica de Textos”.

- Falta de referencias identificativas y de la descripción de los textos manuscritos.
- Falta de criterios rigurosos en la elección del texto base y en la transcripción de los documentos aportados.
- Aparatos críticos técnicamente faltos del más mínimo rigor y operatividad.
- Criterios de ordenación y reconstrucción de libros inéditos escasa o nulamente justificados, cuando no falseadores de la voluntad explícita del poeta.
- Errores obvios de datación y localización (1989, XVI).

Son, ciertamente, los errores que más urgentemente hay que intentar subsanar en las ediciones del poeta. La pulcra edición de *Mi Rubén Darío* es un ejemplo a seguir por todo juanramoniano, en fijación y edición. Quizás las notas críticas sean el punto más débil de la edición. Siguiendo con las aportaciones de Sánchez Romeralo, crítico que se ha destacado por su importante labor reconstructora de la obra de Juan Ramón Jiménez (*Leyenda, Mi Rubén Darío, La realidad invisible, Ideología*) debemos atender de modo preferente a *La realidad invisible*, libro anunciado en la edición de *Poesía y Belleza*⁹⁴. Este libro estuvo en algún momento preparado para la imprenta, lo que le sitúa en un punto inmediatamente posterior al estado textual conocido de *Dios deseado y deseante*.

Sería posible, no obstante, al atender a esta diferencia, pensar que Juan Ramón habría terminado y dispuesto en algún momento una versión de *Dios deseado y deseante* para la imprenta o en un momento inmediatamente anterior. Algunos de los originales conservados parecen ser versiones definitivas. Quizás, la enfermedad del poeta en 1954, y el estado de tristeza y angustia que le llevó a arrojar todos sus papeles por su casa de Puerto Rico tras la muerte de Zenobia, truncaron con lo que pudo haber sido una versión última –y definitiva- de *Dios deseado y deseante*. En este sentido, el problema principal que se plantea para la posible edición crítica de *Dios deseado y deseante* es la inexistencia de una versión definitiva del conjunto. Lo que tenemos son proyectos y poemas, pero no hay decisión al respecto de mano de Juan Ramón. Por eso, el proyecto de edición “completa y ordenada” de estos materiales no se sitúa claramente en el terreno de la edición crítica, sino en el de la reconstrucción crítica del último estado textual de dicho libro.

A la luz de los comentarios del poeta se ha podido rastrear, si no una versión definitiva del libro completo para la imprenta, sí, al menos, una decisión clara de

terminar este libro con vistas a una publicación en 1953, en Méjico, y al frustrarse esta posibilidad, un intento de publicarlo en Madrid o en Argentina. Este interés del poeta plantea cierta seguridad sobre el estado avanzado del libro. Pero también sabemos, por la nota recogida en páginas anteriores, que el poeta se entristeció al ver la edición italiana de *Animal de fondo* que le recordaba la imposibilidad de terminar y editar el libro completo.

Estos dos aspectos son de suma importancia. El libro no fue terminado por el poeta, pero su deseo fue terminarlo e imprimirlo en 1954. Sabemos que las sucesivas depresiones nerviosas del poeta le impidieron realizarlo. Ambos aspectos son determinantes para la reconstrucción del libro, la posibilitan y la justifican.

2.4.3. Reflexiones sobre las anotaciones manuscritas del poeta.

Los libros que Juan Ramón pudo trabajar durante años y depurarlos hasta sus últimas consecuencias (libros o poemas) presentan casi siempre unos caracteres definidos y una serie de anotaciones, que servían al poeta para clasificarlos dentro de la obra. Algunas anotaciones como “Meditada y depurada⁹⁵” indican que el poema había sido depurado “casi” hasta sus últimas consecuencias (siempre hay anotaciones al margen que, sin la presencia de tachones explícitos, dificultan la decisión y la elección del crítico). Ninguno de los originales que hemos podido consultar presenta este tipo de anotaciones que, aparentemente, hacen referencia a lo que hemos denominado borrador definitivo. Sánchez Romeralo describe del siguiente modo estas anotaciones juanramonianas:

Orijinal: significa que la copia en cuestión se ha convertido en el *original*, o primera copia del poema: cualquier otra copia será, por tanto, *copia de ese* original. Los textos anteriores, manuscritos o pasados a máquina, o han sido destruidos (lo más frecuente) o pasan a tener simplemente el valor de un borrador.

Meditada: significa que el texto, en ese estado final de elaboración, ha sido sometido a una última *meditación* por el poeta.

⁹⁴ Estos datos han sido tomados de Sánchez Romeralo (RI [1983] XIV-y ss.).

⁹⁵ Veáanse, por ejemplo, los facsímiles reproducidos por Antonio Sánchez Romeralo en su edición de *La realidad invisible*, en los que se pueden observar la mayor parte de estas anotaciones. También el facsímil de *Olvidos de Granada*, original destinado a la imprenta en la que dicha anotación no aparece.

Depurada: aparece esta indicación sólo en los primeros poemas del libro, coincidiendo con el hecho de que sean ellos precisamente los únicos que tienen la numeración (1 y 2) claramente decidida (la ordenación del 3 es ya dudosa, y así el número 3 lleva una interrogación). Esto hace pensar que J.R. comenzó la ordenación de los poemas, y, coincidiendo con ella, se propuso someter los textos a una *depuración*, o meditación, adicional. Al interrumpir el intento de ordenación, interrumpió también la *depuración*. Las indicaciones de *orijinal* y *meditada* suelen desaparecer en textos ya mecanografiados y con correcciones donde sólo aparece la palabra *meditada* e, incluso, varios en donde ni una ni otra palabra aparecen. En estos casos, no debemos pensar que los textos estén menos acabados y depurados. (RI [1983] 304).

Anotaciones estas que no aparecen por lo general en los originales de *Dios deseado* y *deseante*, pero que debemos tener en cuenta porque pueden aparecer en nuevas formas, evolucionadas con el paso del tiempo y la evolución creativa y compositiva del poeta. Así, anotaciones del tipo “versión corregida”; “doble guión característico de guión dentro de guión” (RI [1999], 116); “(v)” que se identifica con ‘verso’; “terminado” “inédito”; “penúltima”, “antepenúltima”, etc.

Estas anotaciones no se encuentran en los originales manejados (salvo “(v)”) por lo que se puede pensar, bien que el libro todavía estaba en una fase previa, menos desarrollada; bien que dichas anotaciones no son determinantes a lo largo de toda la producción del poeta; y que, en su etapa final, estas anotaciones dan paso a otras, que hacen referencia a los procesos de la obra última. Otra anotación de estas características es la que se puede apreciar en los facsímiles de la edición de Romeralo: “copiado”. Indica que dicho original es copia previa de un original posterior ya corregido por el poeta. En el facsímil reproducido en la página 199 de dicha edición se ve un añadido al margen, unido por cruces al poema por el poeta, que Romeralo no incluye en el cuerpo del texto. Este tipo de errores deben ser subsanados en ediciones futuras, con una metodología y una categorización de los signos utilizados por Juan Ramón en sus originales.

Hay otra serie de anotaciones que nos pueden ayudar a fijar el estado textual del libro. En este sentido, cabe atender a la nota que aparece en uno de los originales de portadas interiores de *Dios deseado* y *deseante*:

(Orijinal completo, / para ordenar y dictar) (SZJRJ-ddd. 3)

Esta anotación, seguramente previa en el proceder juanramoniano a la de

“Meditada y depurada” que se aplica a los poemas sueltos, nos hace colegir, sin embargo, que el corpus textual estaba seguramente “cerrado”⁹⁶. Ese es el sentido que parece también ocultarse tras las palabras del poeta a Ricardo Gullón y otras cartas citadas. El poeta en 1953 daba su libro, en lo que se refiere al número de poemas, por cerrado. Es decir, si los originales que nosotros hemos podido analizar se presentan como un “original completo” es que el libro estaba en una fase muy avanzada de su composición. Más aún, la anotación “para ordenar y dictar”, junto a la diversidad de versiones (en algunos poemas hasta 5) y la gran cantidad de anotaciones y correcciones, puede hacernos pensar que, si no definitivo, al menos, el libro tenía ya, en vida de Juan Ramón, suficiente entidad como para posibilitar una reconstrucción crítica del mismo.

La clasificación del material conservado como ‘original completo’ asocia el estado textual a otras anotaciones conservadas. En el facsímil de *Espacio* se lee: “Libro / completo / en / Méjico / Después de publicarlo en ¿España? ¿o / en la Argentina?”. La anotación ‘libro completo’ aparece en la mayor parte de las portadillas conservadas⁹⁷ y puede ser un indicativo suficiente del carácter “definitivo” –con las salvedades pertinentes expresadas para este término- del material conservado en la carpeta SJZRJ-ddd. Estos materiales son suficientes (aunque no podamos darlos por cerrados) para el trabajo de reconstrucción de *Dios deseado y deseante*.

Es conveniente, por tanto, establecer una filiación en torno a estas notas, para realizar una lectura filológica precisa de los originales juanramonianos. A este respecto, se deben fijar unos criterios estables de lectura para los originales juanramonianos que aclaren las notas del poeta, sus comentarios, etc. Una clarificación de este tipo posibilita la futura edición de su poesía y de su prosa desde presupuestos filológicos (desarrollados de modo específico en la tarea de la reconstrucción de la Obra de Juan Ramón Jiménez, atendiendo al ‘usus scribendi’ de su autor) y otorgaría seguridad a una tarea ardua, provisional e inestable. Los

⁹⁶ En JRVV, 142, se recoge la siguiente puntualización sobre esta anotación juanramoniana. “M.P.S.” significa “meditado para siempre” y “una vez que las pone en un original ya no vuelve a corregirlo”. En los originales manejados no aparece en ningún caso esta anotación. Sólo, en un original antiguo de las “Notas” (previo a AF[1949]) aparece la anotación M. [m]ed. (SZJRJ-ddd. 394). Podríamos estar ante un ejemplo de esa anotación. Lo que no cabe duda es que la existencia de esas anotaciones (meditada y depurada o meditada para siempre) determinan el carácter definitivo de un original, antes de pasar a examinar su estado textual.

problemas surgen cuando las anotaciones y correcciones juanramonianas no son entendidas por los críticos de la misma forma. Cada uno adopta la versión que cree más adecuada, pero sin por ello apostar por una firme resolución del conflictivo laberinto editorial en que nos movemos. Esto se puede ejemplificar con la comparación de las ediciones del único libro que, hasta la fecha, posee dos ediciones que se dicen críticas del mismo: *La realidad invisible* (1983 y 1999).

Entre ambos editores, Romeralo y Martínez Torrón, las lecturas son radicalmente distintas. Las diferencias se basan, generalmente, en un criterio interpretativo más que en criterios filológicos o de crítica textual. Examinemos unos ejemplos en la lección de los originales juanramonianos por parte de estas ediciones.

En los casos en los que se presenta una opción mecanografiada y otra manuscrita y ninguna de las dos está descartada (tachada, etc.), Diego Martínez Torrón, en su edición de *La realidad invisible* (1999), toma las correcciones manuscritas de los inerlineados como la última versión, y así lo ofrece siempre, sin importarle que la versión mecanografiada esté tachada o no. Frente a esto, Sánchez Romeralo se decide por la versión mecanografiada siempre y cuando no esté tachada. Ambas opciones están determinadas por presupuestos interpretativos distintos. En el caso de Martínez Torrón prima la “ultimidad” de lo escrito para su reproducción. Entiende que las variantes autoriales últimas representan el estadio final del texto conservado. El único argumento que aporta a favor de dicha tesis es que se identifica con la voluntad de la familia del poeta (1999, 63-64). Sánchez Romeralo, por su parte, parece optar por lo que, al menos en una ocasión, estuvo en el cuerpo del texto y no en su *marginalia*: los añadidos manuscritos bien pueden ser sugerencias determinadas por el estado puntual de ánimo del poeta que él mismo rechazaría en otras ocasiones. Romeralo entiende que son variantes autoriales que aún no han sido fijadas como texto base. Podrían ser tanto lecturas del poeta, como revivencias o correcciones.

Lo que, llegados a este punto, parece necesario, es cuestionar qué versión (última, mecanografiada, corregida) entendemos como la más adecuada para la edición de la obra de Juan Ramón Jiménez. Si prima el criterio de ultimidad por encima de otros criterios históricos, textuales o hermeneúticos, a la vez que se está

⁹⁷ SZJRJ-ddd. 3, 4, 6, 9, 13. Especialmente problemática resulta una anotación que varía de unos originales a otros: parece un L o una D, mayúscula, acompañada de una r o v, minúscula (SZJRJ-ddd. 6). En el “Apéndice” dicha anotación aparece como “D.r.”, sin demasiado convencimiento.

reinterpretando la obra, se están olvidando lecturas y momentos históricos de la literatura del siglo XX en lengua española. Sería irreconocible dicha historia sin la *Segunda Antología Poética* o si, por deseo del poeta, se separasen el verso y la prosa del *Diario de un poeta recién casado*⁹⁸.

En el congreso sobre la prosa del poeta, se establecieron una serie de principios para la futura edición de la misma, en su mayor parte necesitada de una reconstrucción. Algunas de las reflexiones que en él se realizaron pueden resultar clarificadoras sobre el particular:

Se insistió una y otra vez a lo largo del Congreso en que la reconstrucción de todos los libros ha de basarse en la última versión de los proyectos de Juan Ramón Jiménez para ordenar y publicar su obra en prosa. Para llevar a cabo esta tarea el editor debe valerse fundamentalmente de los índices conservados, las anotaciones encontradas en los márgenes de los originales y las declaraciones vertidas por el autor en otras fuentes (cartas, conversaciones, conferencias, etc.) relativos a la ordenación y publicación de su obra. (...) En algunas ocasiones, la información de las anotaciones escritas a los márgenes y la de los índices es contradictoria. El editor, estudiará en su caso, con qué opción ha de quedarse, teniendo en cuenta el tema y el carácter de la totalidad del libro y contando con la posibilidad de reproducir ciertos textos suprimidos en un apéndice. Cuando contemos con varias posibilidades respecto a la ordenación de los textos, se creyó lo más acertado intentar dar con la más tardía. En cualquier caso, sería conveniente ofrecer en notas los otros índices, proponiendo así al lector una ordenación distinta de los textos y, por lo tanto, otra posibilidad de lectura. En cuanto a los textos, se ha de reproducir siempre la última versión, señalando las variantes en las notas. Cuando las variantes alcancen tal magnitud que nos encontremos ante diferentes versiones de un mismo texto, nos quedaremos con la última y el resto se reproducirá en Apéndice (Blasco y Trueba: 2000, 12-13)

La versión última conocida es la que se cree más conveniente, tanto para la ordenación del libro como para la fijación de los poemas. La idea de reproducir los textos suprimidos (y las variantes rechazadas), en un apéndice que forme parte de la propia reconstrucción, parte de una idea expresada por Sánchez Romeralo en su edición de *La realidad invisible*, y que se relaciona con otra anotación frecuente en los originales del poeta. Nos referimos a la anotación 'Ap.': "apéndice". Diego Martínez Torrón señala en su edición:

Yo elijo en mi edición la última corrección del poeta –que viene señalada entre paréntesis a veces, arriba de los textos mecanografiados por Zenobia, y siguiendo abajo cuando no hay

⁹⁸ Manuel Alvar (1986, 24): "Hay autores cuya obra, al recrearse continuamente en sus variantes, se nos presenta como un *corpus* difícil, si no imposible de editar críticamente".

espacio arriba. Y considero que, cuando no se indica expresamente por Juan Ramón con el término *Ap.*, las versiones incluidas entre paréntesis son correcciones al texto principal, de las que debe elegirse la última.

Romeralo, por el contrario, interpreta todas las correcciones entre paréntesis como Apéndices, y no las incluye en el texto principal, sino entre las variantes de su edición crítica. Pero a mí me parece que la intención de Juan Ramón, en estas indicaciones entre paréntesis, es corregir el texto, porque es muy cuidadoso en apuntar *Ap.* como Apéndices en aquellas otras correcciones entre paréntesis que quiere incluir como variante al final en nota. De este modo, considero que las indicaciones del poeta entre paréntesis, cuando no se señala explícitamente que sean Apéndices, constituyen su modo sustancial de corregir el texto. (RI [1999], 64)

Esta afirmación resulta atenuada si atendemos al caso de los originales de *Dios deseado y deseante*. En estos, ni aparece ‘Ap’. ni las correcciones se efectúan en ese “modo sustancial de corregir el texto” descrito por Martínez Torrón⁹⁹. La única ocasión en la que tenemos una referencia similar es la que se observa en el original SZJRJ-ddd. (3) 52, un original antiguo de las “Notas” sobre el que se ha tachado el primer párrafo, párrafo en el que el poeta indica: “Para los Apéndices”. Puede ser indicativa dicha anotación de que la variante iba a ser incluida en los “Apéndices” de *Dios deseado y deseante*. ¿Pero en qué consistirían estos “apéndices”?

Aclaraciones sobre las variantes: Cuando en un poema encontramos dos o más posibilidades para una misma palabra, verso o fragmento, las variantes se distinguen del texto elegido por ir acotadas con uno o dos signos entre paréntesis: [()] o [()]. Pero, a veces, la variante no se encierra en paréntesis; va simplemente al lado del texto. Mientras la variante no ha sido tachada, no se puede decir –dentro de los hábitos de trabajo de J. R.- que esté enteramente descartada. La anotación *Ap.* junto a una variante indica que J.R. desea preservarla para unos proyectados Apéndices en donde pensaba salvar las mejores variantes de sus textos (aquellas que no se resignaba a condenar enteramente al olvido). (RI [1983] 304).

Romeralo entiende que, en los “apéndices”, irían estas versiones desechadas (sean anteriores, coetáneas o posteriores al origen del texto). No da, por tanto,

⁹⁹ En CcJr (80-81) el poeta apunta: “Yo –insiste en el yo- no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí; me siento frente al campo y sin pensarlo llega el verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces, no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera, de esta forma la corrección está hecha por sí misma. Escribo siempre de un tirón, luego lo dictó a Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero, después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en una nueva lectura el cambio se impone por sí”.

ningún tipo de carácter histórico a las variantes de “Apéndices” sino, simplemente, un carácter estético y subjetivo del poeta. Sigue Martínez Torrón:

Aquí confunde Romeralo variantes –que vienen escrupulosamente indicadas por *Ap.* en el texto por Juan Ramón- con correcciones entre paréntesis –que son muchas, y se sobreponen unas a otras. (RI [1999], 66).

Lo que no queda claro, a la vista de los originales de *Dios deseado y deseante*, es que ninguno de los dos criterios sea cierto para todos los libros y todos los momentos de la escritura del muguereño. Es posible que en los años 1918-21, en los que preparaba la edición de *La realidad invisible*, el poeta hubiera proyectado esos apéndices, incluso, que el proyecto fuese bastante posterior. Afirma Márquez (1989, XIII):

En numerosos documentos [conservados en AHN] alude a la posibilidad de reservar un volumen de sus obras a ‘Primeras versiones, variantes, material desechado’ (22/189/33), ‘versiones distintas de poesía’ (22/189/79) y ‘Antevisiones’ y ‘Sombras’ de libros (10/48/85 y 114)”.

Es evidente que estas anotaciones deben ser cuestionadas en la lectura de los originales de *Dios deseado y deseante* y entendidas en las particularidades propias de dicho libro. En los originales conservados, ni aparece la anotación ‘Ap.’ (excepto en el caso citado, en el que tiene un claro sentido de variante histórica, como principio de una edición crítica de autor) ni mucho menos las correcciones se realizan siempre entre paréntesis. Por otro lado, la aparición de paréntesis se relaciona con un hecho gramatical. Aparecen paréntesis en varias partes del libro, en párrafos enteros incluso. ¿Serían por esto correcciones?. Los paréntesis, frente a lo expresado por Martínez Torrón, sirven en ocasiones para marcar algo que pretende suprimir. Desde estos ejemplos, es totalmente falso que el “modo sustancial de corregir textos” de Juan Ramón Jiménez se base en los paréntesis: el poeta tacha explícitamente cuanto tiene que tachar.

Los criterios de Sánchez Romeralo a partir de lo que él consideró en su momento (1978) como “comportamientos regulares del poeta” en su proceso creativo deben ser tenidos en cuenta como una de las primeras aportaciones fundamentales para la edición crítica de la obra del muguereño:

1. Todo lo tachado debe considerarse eliminado, y nada se considera eliminado mientras no haya sido tachado.

2. El texto base, manuscrito o mecanografiado, del poema prima sobre cualquier variante escrita entre líneas o en los márgenes, mientras la lectura en el texto base no ha sido tachada o encerrada en paréntesis; si dicha lectura aparece tachada o en paréntesis, entonces la otra lectura es la escogida por el autor.
3. Una lectura –del texto base, interlineal o marginal- encerrada en paréntesis es una variante que el autor mantiene en reserva para meditarla; no es la lectura primera, mientras el autor no le quite los paréntesis.
4. Cuando una lectura del texto base ha sido tachada o encerrada en paréntesis, y existen dos o más posibles variantes junto a ella, se escoge como lectura primera la más inmediata, espacial y temporalmente, al texto base (normalmente una lectura interlineal prima sobre una marginal y una interlineal superior sobre una interlineal inferior), a no ser que cualquier indicio aconseje otra cosa (L, XXXII-XXXIII).

La lectura de los paréntesis en los originales parece mucho más apropiada que la realizada por Torrón como “modo sustancial de corregir el texto”. Las fluctuaciones que Martínez Torrón señalaba en RI [1999] y en su edición de *La muerte*, respecto a las lecciones de Romeralo en *Leyenda*, no vienen justificadas con ejemplos. Es cierto, y nosotros lo hemos hecho, que se puede poner en duda la autenticidad de algunas prosificaciones de *Leyenda*, pero, lo que también parece claro, es que el editor mantiene las conclusiones que presenta en la “Introducción” en la presentación de los textos. Según Martínez Torrón, Romeralo unas veces sigue sus criterios y otras se deja llevar por su mero gusto estético: “El problema es que Romeralo simplemente elige la versión que más le gusta, sin un criterio objetivo y definido” (Mu, 10). Las fluctuaciones de las que Torrón acusa a Romeralo pueden ser ciertas en algunos casos. Pero, en su caso, en las ediciones realizadas de *Unidad*, *La muerte*, etc., ¿es necesario seguir con esa práctica acientífica de no dar las signaturas de los originales para que los críticos futuros puedan seguir los pasos efectuados por el editor?

Toda signatura juanramoniana es de importancia, toda anotación es necesaria en el proceso de reconstrucción crítica de la Obra¹⁰⁰.

Para salir de dudas sobre esta polémica hemos creído conveniente realizar una comparación de las lecciones de ambos editores sobre dos poemas de Juan

¹⁰⁰ Se llega así a extremos surrealistas: “Se incluye al final de una relación de poemas con sus fuentes originarias, excepto las de aquellos que son inéditos” (U, 123). Las signaturas de los textos inéditos y la fuente tomada por el editor son de suma importancia para el establecimiento del corpus juanramoniano y su fijación textual. ¿Cómo puede saber un editor o un crítico qué textos y a qué

Ramón Jiménez pertenecientes a *La realidad invisible*, uno mecanografiado con correcciones y otro autógrafo. En principio, de la comparación de las variantes de lectura de ambos críticos en el poema mecanografiado (RI [1983] 21; RI [1999] 86), se puede extraer la conclusión de que ambos editores son fieles a su planteamiento editorial: Romeralo publica el texto del cuerpo base y Torrón las variantes interlineales y marginales que considera últimas. Pero ninguno de las dos aporta verdaderos elementos de juicio sobre qué procedimiento sea el más acertado como principio general.

Si creemos, como ya hemos apuntado, que los paréntesis representan una corrección desechada, como parece ser en la mayor parte de los casos (cuando no son un simple signo gramatical que debe ser conservado y reproducido en el texto crítico), no resulta adecuado el criterio de Martínez Torrón, pues las variantes habrían sido desechadas en el momento reflejado por el original.

En lo que se refiere al original autógrafo (RI [1983] 253; RI [1999] 206) hemos tomado un poema titulado por ambos “Desvelo”. No entendemos por qué se ha titulado este poema así. La palabra ‘desvelo’ aparece en el margen superior derecha y no sobre el poema como es característico. Puede que la forma de anotar los originales variara con los años, pero, por lo que se puede entender en los originales de la SZJRJ, dicho margen estaba destinado, generalmente, a servir para que el poeta apuntara aquellos lugares donde el poema podría aparecer fuera de libro (“Colaboración” o el nombre de una revista, por ejemplo), numeraciones correlativas de las páginas de una versión definitiva o en proceso de serlo, y asociaciones con otros libros en los que el poeta pensaba incluir el texto en cuestión. Lo que en ningún caso hemos visto es un título de un poema que aparezca en el margen indicado. Si analizamos el facsímil reproducido por Romeralo del poema citado, se podría incluso pensar que el primer verso es el título del poema, además de primer verso, ya que aparece separado por un breve espacio del cuerpo del poema (y el poema, a su vez, sangrado desde donde estas palabras terminan, lo que indicaría, al mismo tiempo, que es su primer verso). En el verso 7 aparece una alternancia no resuelta por Juan Ramón. Aquí es imposible determinar si la versión del interlineado es posterior a la redacción del autógrafo (el tipo de letra manuscrito y la tinta parecen idénticos en todo). Pero ambos continúan con su particular criterio

originales responden? Este tipo de procedimientos están poniendo serias trabas a la posibilidad de una futura reconstrucción de la obra desde presupuestos filológicos y de crítica textual.

editorial: Romeralo edita la versión que aparece en el cuerpo del texto y Torrón la opción del interlineado. ¿Quién está equivocado? Es difícil decidirse por uno u otro criterio siempre y para todos los casos. En lo que ambos aciertan es en la lectura de las cruces que aparecen en el original como método de inclusión de una palabra o verso que antes no aparecía en el poema.

Por esta breve comparación, vemos que los criterios de ambos no están suficientemente justificados desde el punto de vista de la crítica textual. Como bien apunta Germán Orduna (1995, 5): “una norma sana indica, en el caso de manuscrito único, tender a mantener la lección del códice [lo que parece hacer Romeralo] y enmendar mínimamente”.

Junto a estos problemas, determinados por las variantes autoriales, puede resultar complicado interpretar algunos de los signos más utilizados por Juan Ramón en sus manuscritos. Un signo común en el poeta, para indicar que está pensando en la posibilidad de suprimir una expresión en el poema, es, como apuntan los críticos citados, el paréntesis (a veces paréntesis completo a veces pequeños paréntesis que no tienen todo el ancho del carácter). Esto, bien entendido por algunos de los anteriores lectores de manuscritos juanramonianos como Sánchez Romeralo o Gómez Trueba, se puede comprobar cuando poseemos dos originales de un mismo poema (p. ej. SZJRJ-ddd. 181 y SZJRJ-ddd. 182: ‘tragaluz’ entre paréntesis en el primero ha desaparecido en el segundo y en posteriores manuscritos). De nuevo, la conclusión de Martínez Torrón se muestra errónea. Los paréntesis no son el “modo sustancial de corregir el texto” sino una forma más de corregirlo, de poner alguna de sus expresiones en cuarentena para seguir meditando todas sus posibilidades expresivas. Evidentemente, estas correcciones y expresiones sacadas del poema no deben figurar en el texto base de nuestra edición, sino en variantes de originales o, en su caso, en los apéndices, si así estuviera indicado. Este punto resulta especialmente problemático para poemas en los que sólo contamos con un original que presenta estos paréntesis. El uso de los mismos como signos gramaticales en el poema también es frecuente en Juan Ramón, sobre todo en su obra última. Algunos de los poemas revividos, donde anteriormente presentaban guiones, presentan paréntesis en su versión última. El modo de proceder juanramoniano en la corrección (y revivencia) no da respuesta a cuál de las dos opciones es más acertada; si la alternativa o la que aparece en la línea del verso, cuando esta última no está

claramente tachada. En ocasiones, cuando poseemos más de un original de un poema, podemos comprobar cómo algunas de sus correcciones pasan a formar parte de la versión última y otras no. La decisión siempre depende de su última “revivencia”, es, por tanto, una cuestión de su oído y su pensamiento en ese preciso instante. Veamos como describe Javier Blasco (Carta inédita a José Ángel Valente) el proceder creativo del poeta de Moguer:

Para Juan Ramón su obra es siempre ‘Obra en marcha’ (recuérdese que el poeta pensaba en los años 20 en reunir toda su escritura bajo este título general, y desiste de ello al conocer el concepto de ‘Work in Progress’): esto es, un texto no queda fijado por la escritura, sino que sigue creciendo y evolucionando. La poesía es anterior al texto. Un texto no es sino una de las ‘formas’ temporales que puede admitir un ‘poema’. Desde esta concepción de la poesía dos formulaciones verbales de un poema no son, como lo son para la ecdótica, dos momentos de un poema. El poema no es escritura, sino que es una especie de organismo vivo, que crece, madura, vive... Como organismo vivo que es el poema, a veces dialoga con otros organismos vivos del libro X, y a veces sale de ese libro X para hacer una visita y ponerse en comunicación con los poemas del libro Y. Un mismo poema, con variantes o sin variantes, viene así a figurar en varios libros al mismo tiempo.

Desde esa concepción del poema como organismo vivo, comprendemos la forma de trabajar en la ordenación final de la Obra de Juan Ramón. Pero ¿qué sucede con estos organismos vivos cuando lo que estamos haciendo es justo “matarlos” con nuestra crítica y nuestra ecdótica? Martínez Torrón parece continuar (según él, por deseo de la familia) la vena abierta por el organismo vivo y así escoge siempre la última versión (la muerte del poema). Sánchez Romeralo sólo la recoge cuando lo que aparecía en el verso primitivo no está claramente descartado, es decir, tachado de su puño y letra. El poema quedó semivivo tras la muerte de su autor, y ¿qué somos nosotros más que asesinos del poema? Con nuestra crítica embalsamos los cadáveres en grandes y bonitos libros-ataúdes.

Es necesario, para plasmar el proceder creativo juanramoniano, atender a lo que Márquez apunta sobre la edición genética de textos. Juan Ramón, por su particular modo de entender el poema, resulta un autor sumamente interesante para este tipo de estudios. La decisión de publicar la última versión sólo responde a un juicio externo al propio poema, al deseo de plasmar la última corrección, que ni por ser última es mejor ni mucho menos definitiva. Sólo se puede considerar como definitivo un texto destinado a su publicación: ‘Meditado y depurado’ – ninguna de

estas notas están en los originales manejados- o publicado -siempre y cuando no se encuentre una versión que corrija posteriormente la publicada-. Howard T. Young cuestiona también este procedimiento, por otros motivos:

¿Qué hacer cuando el propio autor revisa un texto sagrado y universal para dar una versión notablemente diferente en tono de la versión clásica? ‘Revivir’ llamaba Juan Ramón al proceso de reescribir su obra, una tarea, que resultó muy a menudo en transformaciones sorprendentes y, a veces, chocantes de poemas consagrados (Blasco y Trueba: 2000, 35)

La elección de su última corrección sería válida atendiendo a uno de los conjuntos que definen su final agrupación de la obra: el de *Metamorfosis* en el que se recogen las versiones últimas revividas por el poeta (si es verso, en el volumen de *Leyenda*). No creemos que esta sea la versión que deba realizarse, en este momento, para una edición del libro completo *Dios deseado y deseante* (teniendo en cuenta, también, que al ser de su etapa final las diferencias entre los textos de uno y otro conjunto son mínimas). Por el contrario, apostamos por la reconstrucción de ese ‘libro completo’ en el momento que hemos denominado, siguiendo a De Paeppe, situación crítica redaccional del libro completo, esto es, 1953-54. De este modo, pueden coexistir versiones de fecha anterior y versiones posteriores en la reconstrucción, pero cada una de ellas es la última versión del poema en cuestión.

Las anotaciones, conversaciones y cartas del poeta explicitan su trabajo en la preparación de este libro para la imprenta. Este es el cabo primero que se debe atar en una reconstrucción de *Dios deseado y deseante*¹⁰¹. Es interesante, en esta dirección, apuntalar la idea de Naharro-Calderón sobre la necesidad de realizar ediciones totales:

Lo que buscamos en principio es establecer ediciones totales, aunque no totalizantes, para así disponer de un corpus cronológicamente fiable aunque nunca pueda considerarse como definitivo (2000, 117).

Esas ediciones totales deben, por tanto, recoger todos los textos y todas las variantes presentes en los originales, con todas las firmas de los mismos para facilitar el trabajo futuro con los materiales. Y deben, como apuntaba Pilar Celma (op. cit), trabajar con criterios de inclusión.

¹⁰¹ Adecuada nos parece, como ya hemos apuntado, la inclusión del libro en LA realizada por Alegre. Con esta edición, la nuestra discute en términos de versión y del conjunto al que se destinaban los poemas.

Sánchez Romeralo (1983, 65) afirma que la anotación “o.u.” se refiere a “la obra última, categoría que, en fecha difícilmente precisable, comienza el poeta a consignar en algunos textos mediante la sigla o.ú”. Mucho tiempo estuvimos valorando esta anotación y nuestra transcripción de la misma, antes de leer a Romeralo, era la de “original único”. No somos capaces aún de descartar esta segunda opción pues Romeralo no ofrece pruebas de su afirmación. Sus argumentos son importantes, pero, en lo que se refiere a la anotación, no presenta ningún lugar de la obra en la que el poeta establezca dicha equivalencia.

En “En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez” precisa el mismo crítico que “la poesía nueva y la antigua reelaborada componen la obra última” (op.cit). Si esta formulación es correcta, a la luz de los originales juanramonianos de *Dios deseado y deseante*, sólo tenemos que objetar que esa anotación no es regular y no siempre aparece en los originales pertenecientes a la obra última. Por lo demás, la argumentación de Romeralo parece ser acertada:

En 1952 escribiría unas palabras reveladoras: ‘...mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo. Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez? esta corrección. (op. cit, 66).

Estas fechas de 1952 se corresponden con la fecha de los pasos previos de reelaboración y ordenación definitiva de *Dios deseado y deseante*. Hay que tener en cuenta, por tanto, que el libro que estamos estudiando se presenta como una pieza importante del final de su trabajo, pieza que no puede entenderse desde la perspectiva anterior. Los apéndices y variantes que este libro pudiera tener, como *De ríos que se van*, son mínimos y responden a publicaciones fechadas con anterioridad a ese momento último de revisión de su obra, que se comprende entre mediados de 1952 y 1954.

En otros originales aparece la anotación “o.”, que, puede referirse a *Obra*, tal y como lo entiende Romeralo, o a “orijinal”, anotación también tenida en cuenta por Romeralo que aporta un carácter de versión trabajada muy importante.

Algunos originales juanramonianos aparecen numerados en la parte superior derecha: estos números son correlativos en los distintos poemas y sólo aparecen generalmente en originales muy trabajados, casi definitivos, pero ¿podemos atender a estas numeraciones para la ordenación del libro? De hecho la pregunta tiene que

ser formulada de otro modo: ¿podemos o debemos? ¿No es un tanto arriesgado dejarnos llevar por estas numeraciones, pero lo es más no tenerlas en cuenta?

Las numeraciones suelen aparecer cuando el libro está muy avanzado, generalmente con una protoidea de su posible publicación (siempre consigna el poeta el lugar en sus portadas: Madrid, México, Buenos Aires...). En este sentido, se puede acudir a los facsímiles reproducidos de *Espacio* y *Olvidos de Granada* en los que la numeración, que aparece en el margen señalado, es correlativa, sin que se aprecien ausencias en dicha numeración. Por el contrario, en los originales de *Dios deseado y deseante*, esta numeración, que aparece en no pocas ocasiones, no es correlativa y presenta grandes ausencias que demuestran el estadio del libro. La indicación ‘para ordenar y dictar’ y estas numeraciones, apuntan hacia un momento redaccional distinto al que se reproduce en los facsímiles citados. Estamos ante dos borradores, uno de AF [1949] y otro del libro completo. Para llegar al carácter de aquellos todavía tenía algunos pasos que cumplir en el proceso creativo y de ordenación del poeta: ordenar, dictar, nueva corrección del mecanografiado, versión definitiva. Todos estos pasos no están presentes en los originales de la carpeta madre de la investigación. No obstante, debemos tener en cuenta que estos procesos pueden darse en algunos poemas, en algunas partes, pero no en la totalidad del libro, por lo que habría partes y poemas muchos más desarrollados. El carácter de obra definitiva de Juan Ramón Jiménez, se lo dan a estos textos, como ya hemos apuntado anteriormente, el cierre obligado de la obra tras la recaída definitiva del poeta en 1954.

Otras anotaciones y autorreferencias del poeta a su labor creativa que se pueden apreciar en los originales de *La realidad invisible* reproducidos en facsímiles, resuelven posibles dudas para la fijación textual de los poemas. Así, las líneas típicamente utilizadas por Juan Ramón para marcar que una palabra debe ir en otro lugar o un cambio de orden en los versos (RI [1983] 48), la afirmación “Sí” para reafirmar algo que va a hacer o ya hizo en un poema; la aparición de líneas transversales que marcan separación estrófica (p. 70, facsímil del poema 29), la anotación “Imp.” en el margen superior derecha, que parece a hacer referencia a una impresión del texto en cuestión. La anotación “Sigue)”, que en determinados originales aparece en el margen inferior de la página, indica que el manuscrito tiene más de una página y que sigue, por tanto, en otro original. Es una anotación sencilla

que no presenta dificultad, pero no por ello es una anotación menos importante.

En el margen superior izquierdo de los originales suele el poeta indicar a qué libro pertenece el original en cuestión. A veces, dicha anotación aparece en la parte inferior o en los márgenes laterales de los originales. Es muchas veces perceptible por aparecer subrayado con la típica grafía curva del poeta. Entre estas anotaciones, y para lo que se refiere a los originales de *Dios deseado y deseante*, abundan sobre todo las que se refieren al libro completo independiente (“d.d. y d.” en siglas o desarrollado) y las que sitúan los originales en alguno de los conjuntos en los que pensaba ir editando su obra completa: ‘Destino’, *Leyenda*, ‘Metamorfosis’, ‘Lírica y Épica de una Atlántida’.

Una pregunta que debemos hacernos ante la presencia de estas referencias es si, en todos los casos, estas anotaciones tienen el sentido de que ese poema va a ir en ellas y no en otras, es decir, si las anotaciones se refieren al conjunto del libro (lo que parece improbable tratándose de anotaciones en los márgenes de los poemas) o a los poemas tomados individualmente. Si este fuera el caso, hay que pensar que Juan Ramón destinaba algunos poemas a unos conjuntos y otros a otros y no, como han entendido Alegre y Sánchez Romeralo, todo el libro a todos los conjuntos. Así, *Dios deseado y deseante* tendría una forma distinta como “libro completo”, otra en *Lírica de una Atlántida*, otra en *Lírica y Épica de una Atlántida*, y otra en el volumen antológico de *Leyenda*. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que sean proyectos solapados. Como sugiere José Ramón González:

La[s] solución pasa, a mi entender, por señalar minuciosamente todos los textos que en un momento u otro han formado parte del proyecto, pero excluyendo la reproducción de aquellos que, con toda claridad, encuentren mejor acomodo en otros libros (y esto valorando muy cuidadosamente el tono o preocupación general de cada una de las colecciones). (2000, 234)

Importantes para la ordenación de los poemas dentro del libro, pero más explícitas, son referencias y anotaciones del tipo: “Fin / de la 1ª parte” (en RI [1983], también en SZJRJ-ddd); “y 2”, cuando “y”, como han visto editores precedentes, hace referencia a una parte que concluye lo anterior.

Muy cercana en el tiempo a *Dios deseado y deseante* es la reconstrucción de *Alerta* realizada por Blasco Pascual:

Un proyecto en continúa reelaboración que nunca, en vida de nuestro poeta, pudo alcanzar

su forma definitiva y que, ni siquiera cuenta con un índice fijo, pues las distintas propuestas (...) fueron modificándose sucesivamente de 1942 a 1946 (AI, 14).

El ejemplo se acomoda a nuestro estudio, como un calco, años antes. El mismo crítico acierta en los términos de su reconstrucción:

Debe saber el lector que la edición de *Alerta*, que ahora tiene en sus manos, es sólo una reconstrucción provisional, que pretende aproximarse lo más posible a la idea original de nuestro autor. Es provisional, porque, en tanto que no contemos con un catálogo completo de los fondos juanramonianos, la posibilidad de que aparezcan nuevos materiales nunca debe desecharse. Y es aproximada, porque, como he señalado al hablar de su génesis, *Alerta* conoció tres etapas distintas de elaboración, en cada una de las cuales los materiales se concibieron y se trataron con el pensamiento puesto en públicos y en medios de expresión diferentes (AI, 47).

La gran diferencia entre ambos proyectos son las palabras con las que se cierra la cita: no hay diversos medios de expresión ni un público distinto en lo que se refiere a la forma de *Dios deseado y deseante*. Pero los términos anteriores son coherentes y aplicables a la situación a que nos enfrentamos. La génesis de *Dios deseado y deseante* está, como hemos dicho, determinada por la aparición de AF [1949], como primer momento (y primer índice conservado) a tener en cuenta en la ordenación del libro, para su posible reconstrucción. Los otros momentos redaccionales que configurarían un índice definitivo de *Dios deseado y deseante* son los anteriormente citados de 1949-50 y 1952-54. Como bien apunta González (2000, 223): “la propia labor reconstructora siempre vivirá en la provisionalidad”.

No obstante estas reservas, es preciso acudir a una serie de claves de edición respecto al trabajo juanramoniano en la obra última. Gómez Trueba en su análisis de los *Libros de Madrid* apunta algunas conclusiones necesarias:

Creo que cuando Juan Ramón escribía una de sus prosas, pensaba casi siempre en un libro concreto en que esa prosa iba a integrarse (recuérdense las numerosas anotaciones que aparecen en los márgenes de los manuscritos juanramonianos) y, a su vez, que, cuando proyectaba un libro, pensaba en la Obra de la que ese libro era una parte. Es decir, siempre escribía pensando en un *Destino* final: la Obra. Creo por ello que el editor juanramoniano debe pensar en la Obra Total, Final, Definitiva espacio [sic] de Juan Ramón Jiménez cuando intenta reconstruir uno de sus libros. No son, por tanto, las publicaciones ocasionales y esporádicas en periódicos o revistas las que deben dirigir el criterio que siga el editor a la hora de ordenar los textos. Éste debe guiarse exclusivamente por las anotaciones dejadas por Juan Ramón entre sus papeles o por las declaraciones vertidas en otras fuentes, pero

referidas a la publicación de su obra completa. Ya sabemos que estas declaraciones son desesperantemente contradictorias; así y todo debemos intentar encontrar, no las definitivas, ya que ningunas lo son, pero sí las más tardías. Esto quizás sí sea posible. (Blasco y Trueba: 2000, 196-197).

El criterio predominante en las ediciones y estudios citados se refiere a la elección de la última versión conservada como la lección correcta para la reconstrucción de los libros inéditos de Juan Ramón Jiménez. Así se ha expresado J. R. González en su estudio para la reconstrucción de “Hombro compasivo”:

Claro está que siempre que se pueda se debería editar (al margen del aparato de variantes que consideremos oportuno incluir) la última versión de las conservadas –la revivida en fechas más tardías- pero cuando esto no sea posible, por carecer de pruebas documentales, habrá que recurrir a criterios de otra índole. Uno de ellos sería, quizá, el de tener en cuenta la tendencia, casi general en Juan Ramón a amplificar o complicar el texto en cada una de las nuevas revisiones. Como demuestra la secuencia manuscrita de sus correcciones, el poeta casi nunca simplifica o suprime, sino más bien amplifica y enriquece con matices y por eso ante dos versiones sin posible fechación, se debería optar, como punto de partida, por la más amplia o complicada (op. cit, 2000, 235)

Todas estas puntualizaciones son previas y necesarias antes de enfrentarnos al problema concreto de fijación y ordenación de los textos.

Entendidas en su mayor parte las anotaciones juanramonianas, apostamos por el criterio de reconstrucción del ‘libro completo’, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, en su estadio último, tanto estructural, como en lo que se refiere a la fijación de los textos particulares. Esto, no obstante, no indica que todas las variantes autoriales manuscritas tengan que ser editadas como versión última. La variante debe ser reafirmada por el poeta, tachando lo anterior o incluyéndolo por anotación en ‘apéndice’. En este sentido, entendemos que se debe seleccionar un texto base (entre los originales conservados) que responda a dicho estadio último o estadio crítico redaccional. El cotejo con los originales anteriores servirá para clarificar determinados aspectos de la historia interna y genética del libro, no para realizar una lectura híbrida en su fijación. Los criterios establecidos por Sánchez Romeralo, junto a las puntualizaciones realizadas en el “Congreso sobre la prosa del poeta”, y en otras reconstrucciones basadas en presupuestos de la crítica textual y genésica, son la base teórica para la posible reconstrucción de *Dios deseado* y

deseante.

El original elegido se reproduce íntegro, original que consideramos última versión conservada. Al ser originales de un autor sólo tenemos dichos originales como texto base. Ente ellos hay que decidir, por el cotejo de variantes, la crítica genésica de los textos y otras referencias, el original que consideramos último¹⁰². La comparación con otros originales y con las reproducciones de otros editores sirve para solucionar ausencias de esa historia genésica; enmendar errores o analizar variantes y lecturas, fundamentalmente autoriales, aunque, por ser este un intento de reconstrucción crítica, las lecciones de los editores del poeta¹⁰³ y otros testimonios quedan recogidos en el aparato de variantes que acompaña al texto. En la crítica textual juanramoniana, uno de los criterios que debe primar en la elección definitiva, en buena parte de los casos, es el ‘usus scribendi’ de su autor.

¹⁰² Ynduráin (1981, 308-309): “al estudiar la ingente masa de *varia variorum* que nos inunda en la obra juanramoniana se impone, por de pronto, una sistematización de hechos, de rasgos y de formas, en perspectiva cronológica, y surge la tentación de aplicar una ‘estimativa’ ya con la exclusiva responsabilidad de cada cual. No trataré de disuadir a nadie de tan incitativo empeño, pues, al fin y al cabo, uno cree que un poema *es una lectura* de ese poema”.

2.5. Problemas concretos en la reconstrucción del libro completo *Dios deseado y deseante*.

“El libro, tal como hoy lo encuentra el lector, es, y así sucede con otros de Juan Ramón –por ejemplo, *Dios deseado y deseante* y *Leyenda*- una construcción y una reconstrucción; construcción cerrada provisionalmente por el autor y reconstrucción intentada por un compilador que utilizó como guía de su trabajo las notas, borradores y proyectos dejados por aquel”
(ETM [1987], 12)

Los problemas concretos que, a nuestro juicio, la investigación para la reconstrucción de *Dios deseado y deseante* debe resolver, en primer término, son los relacionados con la versión, el corpus y el orden del libro. La reconstrucción debe basarse por tanto en la resolución efectiva de los siguientes problemas fundamentales:

1. Qué *versión* se pretende editar. Estamos ante el problema de las versiones últimas y del tipo de organización del libro atendiendo a su lugar en la Obra y al conjunto “por ciclo” en el que el libro se inscribe.
2. El *establecimiento del corpus*. Es necesario efectuar la *recensio* de todos los materiales destinados a este libro y de las diversas ediciones de dichos materiales –prepublicación, publicación y pospublicación de AF [1949] - con el fin de establecer el corpus del libro y los parámetros de su reconstrucción.
3. El *orden* del libro. Los materiales que componen este libro póstumo han sido editados en diversos órdenes y agrupaciones que deben ser puestos en tela de juicio al hilo de las declaraciones, notas e índices del poeta, para resolver, en la medida de lo posible, la reconstrucción del índice del libro.

La inexistencia de índices conservados afecta a todos estos problemas por igual. La ausencia de un índice de poemas que “cierre” el corpus y que refleje la organización de dichos materiales es determinante del modo en el que está reconstrucción debe realizarse. Hay que atender a las anotaciones y declaraciones

¹⁰³ Sólo tenemos en cuenta, para las variantes de los poemas (no así de los textos en prosa), las ediciones descritas: AF [1949], LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981] y LA. Como hemos dicho antes, estos poemas también fueron publicados en antologías.

del poeta para establecer los principios poéticos que ordenan el libro completo. La inexistencia de índices se refiere también a las versiones publicables en la obra. Tampoco hemos encontrado índices de los poemas que iban a formar parte de las cuatro formas finales que el poeta establece para la organización de su obra.

2.5.1. El libro *Dios deseado y deseante* dentro de los planes de edición de la obra última en manuscritos y originales conservados.

A la vista de la historia externa descrita en capítulos precedentes, y de las particularidades de la reconstrucción de la Obra última del poeta de Moguer, es necesario realizar un cuestionamiento del lugar del libro, dentro de los planes de edición de la Obra en dichos años finales. La definición y el estudio de la “obra última” de Sánchez Romeralo, junto a las particularidades de la reconstrucción de libros de Juan Ramón descritas en páginas anteriores, aportan las bases de una línea de investigación apropiada para estos materiales.

La reconstrucción de ‘Metamorfosis’ iniciada por Romeralo (*Leyenda e Ideología*) intenta aportar criterios de ordenación de la obra completa del moguerense bajo una de sus formas, asociada siempre al carácter antológico. Son los prólogos de estos libros donde Romeralo ha establecido los métodos y modos de su reconstrucción, ejemplo plausible para este tipo de investigaciones.

En los originales conservados en la Sala Zenobia - Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, que se refieren a la ordenación de la obra última, hay anotaciones de gran interés para la posible reconstrucción de *Dios deseado y deseante*. En uno de estos originales se aprecia la siguiente: “Dios deseado y deseante”, edición completa de “Animal de fondo¹⁰⁴”. Esta anotación, ya conocida por alusiones en cartas y otros comentarios, determina el papel de *Animal de fondo* [1949] dentro de la edición de *Dios deseado y deseante* y la relación que ambos conjuntos mantienen entre sí, relación genésica que no debe olvidarse.

En otro original¹⁰⁵, Juan Ramón apunta el contenido de lo que él denomina “libro completo” (que se identifica con la otra designación juanramoniana de “edición completa”) y sitúa el libro en el marco referencial de la poesía última:

¹⁰⁴ SZJRJ-PAAO. 5.

¹⁰⁵ SZJRJ- PAAO.68

Dios deseado y deseante:

(Todo el verso y toda la prosa del tema de dios, con los aforismos de su época [épica?]). (No los anteriores jenerales sobre Dios, que irán en otro libro).”

De ríos que se van:

(Todo lo relativo a Zenobia en los años 1950, etc., con lo apropiado al tema entre lo del mismo tiempo). En prosa, aforismos, etc.

Una colina meridiana:

(Todo el libro de verso de este título y la prosa adecuada, poemas en prosa, aforismos, etc, de entonces.

En el otro costado:

(Todo el libro de verso de este título y en prosa de la guerra (notas, aforismos, anécdotas, etc.)

Debemos cuestionar si estos libros completos, que mezclan verso y prosa, son equiparables –idéntico o similar libro- a los libros por géneros (verso y prosa separados); y en nuestro caso, a los libros completos de verso a los que se refiere en otro original¹⁰⁶. En este original, los libros mencionados, sus títulos, son similares a los del anterior manuscrito, pero sólo especifica el número de poemas, en verso, que formarían parte de dichas ediciones:

Libros completos:

verso:

“Soy Animal de fondo”	unos 50 poemas
“Una colina meridiana”	“ 50 poemas
“En el otro costado”	“ 75 poemas
“La E[stación] T[otal]	“ 90 poemas
“Diario” (sólo el verso)	

Por lo que parece, el poeta realiza diversas agrupaciones de sus libros. Difícilmente, en el estado actual de la cuestión, podemos valorar la necesidad o no de reflejar en edición las variedades de proyectos del poeta. No obstante, esta variedad de formas editoriales debe ser cuestionada. La distinción verso-prosa no representa, a nuestro juicio, un carácter definitorio para la reconstrucción de los libros citados. Menos aún teniendo en cuenta las palabras del poeta a Ricardo Gullón sobre la forma en que desearía dar su obra a la imprenta en estos años finales, forma que ha reconstruido, aceptablemente, Sánchez Romeralo en su edición de *Leyenda* (1978).

En el reverso de este original se aprecia la siguiente anotación: “*Soy Animal de fondo*. Junio”. Una anotación que puede hacernos sospechar de la fecha de este manuscrito como del mismo año 1949 en que se publicó el libro *Animal de fondo* en Argentina. En este sentido, es probable que Juan Ramón anotase por aquellas fechas la posible edición de su libro de verso “Soy animal de fondo” en junio de 1949. Quizás, el número de 50 poemas deba hacernos pensar en la fecha de ‘junio’ de 1950, fecha en la que había escrito ya el grueso de los poemas de este libro. Esta segunda opción es la más probable, teniendo en cuenta las recaídas del poeta y el desarrollo de la escritura de *Dios deseado y deseante*.

Por otro lado, hay que atender a la existencia de dos modos de editar el libro barajados por el poeta. Uno, libro completo (verso y prosa) y otro, libro de verso. Es difícil discernir entre uno y otro si tenemos en cuenta que los originales conservados son en su mayor parte originales de poemas (en prosa o en verso, pero poemas al fin y al cabo). No creemos que sea esta mezcla de verso y prosa a la que se refiere el poeta. La edición completa de *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, tal y como la anuncia PAAO-68, apunta hacia los criterios de inclusión y ultimidad que la crítica precedente ha fijado para la reconstrucción de la obra del moguereno.

La aparición de *De ríos que se van* en SZJRJ-PAAO 68 determina una fechación posterior de este original sobre SZJRJ-PAAO 169 que no recoge dicho libro, el último en verso escrito por el poeta. Es esta ausencia lo que nos lleva a desechar cualquier intento de reconstrucción de un libro de verso en el estado de “50 poemas” descritos por dicho original anterior.

Siguiendo la anotación citada, no sabemos si Juan Ramón barajaba la idea de otro libro sobre el tema de dios en su etapa última (quizás, una idea cercana a la de la antología de la rosa) o, lo que parece más lógico, que los citados aforismos “anteriores jenerales sobre Dios” sean los incluidos por Sánchez Romeralo en *Ideología* y que sea este volumen ese “otro libro” donde irían los aforismos. Habría, por tanto, que tener en cuenta la posibilidad de que el libro *Dios deseado y deseante* incluyera los aforismos sobre el tema de dios recogidos en dicha edición de *Ideología* con los números 3756 – 3779, 4079-4110 y otros que quedaron inéditos: posiblemente los recogidos con el nº 4151 (“En Dios bello”) y, quizás, los números 4551-4554 (no están fechados, lo que nos lleva a dudar de su adscripción) publicados por Emilio Ríos en *Ideología II*. Los aforismos del tema de dios de su

¹⁰⁶ SZJRJ-PAAO.169

“época” son todos aquellos escritos entre 1936 y 1954. En principio, dudamos de estas fechas de su “época”, pero hemos tenido que establecer este límite para la reconstrucción.

Si los criterios que priman son los de editar las últimas versiones conservadas, y la edición de los libros siguiendo criterios de inclusión y de edición totalizante, debemos reconstruir lo proyectado en PAAO-68: Editar “todo el verso y toda la prosa del tema de dios, con los aforismos de su época”. Debe repararse en la utilización alterna y con carácter significativo de la minúscula y la mayúscula de la palabra dios en los originales. Es este dios con minúscula una creación, semántica y conceptual, circunscrita fundamentalmente a la obra exiliada (con antecedentes desde *Eternidades*) que encuentra su sitio particular en este libro completo.

Sánchez Romeralo ha situado a la perfección el problema de la edición de la obra última (1983, 67-68):

A partir de 1930, el volumen de la obra reelaborada, recreada (revivida, dirá el poeta en los últimos años) supera con creces al de la obra nueva. Es ésta una gran riqueza con que cuentan y deben contar los editores de hoy y mañana (...). Esta riqueza incluye los textos en sus versiones primeras, publicadas en los libros originales, y las versiones finales creadas por el autor para la *obra última*, pero también las versiones *intermedias*, que, en los sucesivos proyectos de revisión de la obra, fue creando el autor. Una edición crítica de cualquier libro de Juan Ramón Jiménez, o la edición crítica final de la Obra, deberá tener esto en cuenta. Que Juan Ramón es, tanto las versiones de los libros originales, como las versiones recreadas en la *Segunda Antología Poética*, las recreadas en los *Cuadernos*, en *Canción*, las recreadas para *Leyenda*, y otras, inéditas. Y las diferencias entre las versiones de un mismo texto pueden ser tales que, en muchos casos, no podrán ser reflejadas con claridad por medio de variantes a pie de página, como es usual hacerlo en ediciones críticas de poesía. Las versiones habrá que transcribirlas íntegras una tras otra: la primera, las intermedias, la última, todas aquellas que el poeta, en algún momento haya considerado como definitivas.

Es esta una solución acertada para servir a un trabajo futuro de edición de la obra completa de Juan Ramón Jiménez. En el caso de *Dios deseado y deseante*, al ser un libro escrito entre 1948 y 1953-54, sólo debemos atender a los conjuntos en los que trabaja en esas fechas, es decir, obviamos toda posible reflexión sobre anteriores formas de organización de la Obra.

El primer estado “definitivo” sería el libro *Animal de fondo* publicado por el poeta. Entre este y el estado “último”, el libro completo (por reconstruir) *Dios*

deseado y deseante (Animal de fondo), existen variantes que deben ser recogidas en su edición; en nota, cuando se trate de variantes y, reproducidas íntegramente, cuando se trate de una nueva versión. Generalmente, en los originales manejados, las correcciones y variantes autoriales no pueden ser consideradas como nuevas versiones revividas como ocurre en poemas anteriores. Esto se explica seguramente por la proximidad de fechas entre la creación de los poemas y su ordenación para la obra. Lo contrario que sucede con aquellos “Romances revividos del tiempo de Moguer” en los que los cambios son notables y en variadas direcciones, debido a la importante evolución que ha sufrido el pensamiento ético-estético de Juan Ramón Jiménez, desde sus primeros libros, hasta el momento último del que nos ocupamos¹⁰⁷.

El segundo estadio al que debemos atender, posterior a AF [1949] y equivalente a la edición completa de *Animal de fondo* a la que antes nos referimos, es el que el poeta define en varias ocasiones como “Libro completo y solo”, es decir, su proyecto de edición definitiva de *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*.

En esta edición del ‘libro completo y sólo’ nos encontramos ya con los primeros problemas importantes para la posible reconstrucción del mismo. ¿Es verso o mezcla de verso y prosa? ¿Cuántos textos y poemas componen dicha edición completa?

Tal y como lo definen los originales descritos anteriormente *Dios deseado y deseante* fue... las dos cosas: por un lado, y en un primer momento, todo el verso (unos 50 poemas, que a pesar de ser llamados verso, podrían también aparecer en la forma conocida de poemas en prosa) y, por otro lado, todo el verso mezclado con la prosa (aforismos de su época sobre el tema de dios, notas –serían los Apéndices de que hablaba en libros anteriores-, prólogos, epílogos, etc.). Estamos, por tanto, ante tres conjuntos diversos:

- a) *Animal de fondo*. Tal y como se conoció en su edición histórica de 1949, anticipo del libro completo

¹⁰⁷ Aurora de Albornoz establece una diferencia entre ‘corregir’ y ‘revivir’. Muchos poemas que, a primera vista, parecen nuevos son poemas revividos. “En el verdadero ‘poema revivido’ –no son todos los corregidos en los últimos años- lo que el poeta busca, fundamentalmente, es presentizar el pasado. Es decir, convertir un momento del ayer en una vivencia de hoy. El poema nuevo no viene a suplantar al antiguo: leamos un poema de *Arias tristes* –o de otros libros de juventud- revividos en los últimos años del poeta, viéndolos en un nuevo momento. Y pensemos que con la invención del ‘poema revivido’ Juan Ramón Jiménez sigue descubriendo nuevos caminos para su poesía: para la poesía” (Cfr. Aurora de Albornoz, “El poeta de *Arias tristes* revivido por el último Juan Ramón”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981), pp. 655-668.

- b) *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, libro completo de verso, proyecto fechable hacia 1950.
- c) *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*: todo lo del tema de dios en su última etapa, poemas, aforismos, notas, etc. Este desarrollo responde, probablemente, a la necesidad de Juan Ramón de fijar y aclarar su pensamiento ‘religioso’ de estos años, ante críticas y cartas que cuestionan la validez de su *Dios deseado y deseante*¹⁰⁸. Seguramente de 1952 o posterior.

Estos tres conjuntos podrían corresponder a las diversas formas de edición de la Obra en las que el poeta trabajó en sus años finales: ‘Sucesión’, ‘Destino’ y ‘Metamorfosis’; aunque, como ya hemos apuntado, parece lógico pensar que el libro completo de verso queda subsumido en el libro completo, destinado, valga la redundancia, a ‘Destino’. Es este libro completo el que nuestra reconstrucción pretende presentar.

2.5.2. La ordenación de la obra, *Dios deseado y deseante* en los planes editoriales de Juan Ramón Jiménez para su “obra última”.

La ordenación de su obra, de la Obra, no es idéntica en todas las ocasiones para cada libro particular. Existen variaciones, en cada caso, dependiendo del conjunto que Juan Ramón traza en sus apuntes y de los compromisos editoriales que en estos años adquiere el poeta. Los complejos planes editoriales del poeta quedan reflejados a la perfección en un original conservado en Puerto Rico:

En todas las editoriales: Dar ejemplos de todas las formas que pensé para mi ‘Obra’:

1. Libros menores: series, partes de libros: como ‘Cancioncillas’ (todas), ‘La flauta y el arroyo’, ‘La flor más alta’, ‘Olvidos de Granada’, ‘Soledades madrileñas’, etc.
2. Libros completos: ‘Pastorales’, ‘Baladas del Monturrio’, ‘Platero y yo’, ‘Eternidades’, etc.
3. Libros por ciclos: ‘La soledad sonora’ (3 libros): ‘Mar del solo’, ‘Elejías solas’, ‘Romancero particular’ (3), ‘Las tres presencias’, etc.

¹⁰⁸ V. las cartas cruzadas –y alguna no enviada- entre Juan Ramón y Juan Guerrero Ruíz citadas por Saz-Orozco (1966, 144 y ss).

4. Libros por materias: ‘El mar’ (todo), ‘Con la rosa del mundo’, etc.
5. Libros por formas iguales: ‘Romance’, ‘Canción’, ‘Estancia’, etc.
6. Libros como/por ‘Diario’: Uno como muestra, eligiendo de todos. Una antología distinta. Título: ‘Vida’.
7. Libros finales: ‘Verso, prosa, Traducción, Proceso juvenil y Complemento jeneral’.
8. Y un solo libro con todo. (cit. por Blasco y Trueba: 1994, 22).

Por lo que estas notas de Juan Ramón parecen indicar, el libro completo y solo (que parece recogerse en *Destino* con el resto de libros completos) sería un libro, no sabemos si distinto, pero sí considerado diferente a dicho libro en el resto de formas de organizar la edición de su obra última (*Metamorfosis, Sucesión, Libros por épocas o ciclos*).

Este libro completo incluiría, no está de más recordarlo, tal y como se desprende del original SZJRJ-ddd. 68: “(Todo el verso y toda la prosa del tema de dios, con los aforismos de su época [épica?])”.

La alusión a la “época” puede hacernos pensar que estamos ante el contenido de *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)* entendido como “libro por época”, lo que se relaciona, por tanto, con la forma del libro dentro del conjunto, titulado por el poeta, *Lírica y Épica de una Atlántida (Lírica de una Atlántida sería, entendemos, el título de los libros de verso)*. La reciente edición de Alfonso Alegre Heitzman de la poesía escrita en el exilio americano bajo el título *Lírica de una Atlántida*, a pesar de poseer méritos indudables, no refleja la variedad de formas y proyectos en los que cada uno de los libros particulares se inscribe en la concepción juanramoniana. Tampoco se encuentra en dicha edición una discusión sobre la validez de los parámetros reconstructores que el editor ha seguido. Su intención es reconstruir la edición de su poesía americana, “libros por ciclos” que diría Juan Ramón, “el proyecto que debía agrupar toda su poesía última” (LA, 7). Toda su poesía última, pero quizás no todos sus libros de poesía última completos. Es este un punto que debe ser estudiado.

Las notas de mano del poeta, que nos presentan los originales de dicho libro, suelen ser claras al respecto. Los poemas de *Dios deseado y deseante* se presentan en dichos originales como pendientes de diversas formas de reagrupación y ordenación. La labor de ordenación realizada por Alegre, partiendo de una división del libro en 5 partes –probablemente una de sus últimas ordenaciones- es aceptable

siempre y cuando se tenga en cuenta que dicha ordenación depende de una sola forma de agrupación de la obra, la que responde al nombre de *Lírica de una Atlántida*. Este libro recogería “toda” su producción “lírica” del exilio americano. Pero esto tampoco queda suficientemente aclarado a la vista de los originales.

Alegre no parece reparar en esta particularidad, por lo que algunas de las versiones de los poemas por él transcritos, posiblemente no pertenecerían a *Lírica de una Atlántida*, sino a *Leyenda* (el caso inverso le ocurrió a Sánchez Romeralo¹⁰⁹), a ‘Metamorfosis’, a *Dios deseado y deseante* como libro completo y solo. La mayor parte de los originales de este libro están identificados por Juan Ramón en este sentido. Así, muchos poemas presentan anotaciones relacionadas con el conjunto en el que iban a figurar. Quizás, estos conjuntos provoquen, a su vez, que unos textos ocupen un determinado lugar en su ordenación, incluso, que algunos de los textos queden fuera de alguna de las formas de edición del libro. Lo que es casi seguro es que cada conjunto presentaría unas variantes específicas.

Leyenda, al ser una antología, no recogería el libro completo y solo, sino, probablemente, una selección; y es muy probable que otras formas de editar su obra última tengan también este carácter antológico. Es interesante acudir a cartas como la citada a la editorial Aguilar en las que se relata cómo las obras completas no se vendían bien, lo que le forzó a organizar estas series antológicas. *Lírica de una Atlántida* es un proyecto que se ve desbordado en sí mismo. Es un proyecto que ya en 1946 se puede constatar y que, posteriormente, debió de ser profundamente modificado por la escritura de los libros nuevos, de verso y prosa.

El proyecto de ‘Metamorfosis’, al que atendió Romeralo, es una de las posibilidades de organización final de la obra, pero no la única¹¹⁰. Raras son las alusiones de la crítica precedente a “Destino” y el sentido de esta ordenación. Quizás, la comparación de ambas formas, su organización y su época, puedan dar algún tipo de luz al, todavía turbio, proceso editorial de la obra completa del muguereño.

Hay que tener en cuenta que la ordenación de la Obra completa que realizó Juan Ramón estaba supeditada a variadas intenciones y a dos posibilidades concurrentes: la publicación de la Obra en vida tanto como la posible publicación

¹⁰⁹ Es difícil creer, a la vista de los originales conservados, en la existencia de todas las versiones en prosa que Romeralo edita. Parece, por tanto, que algunas de las prosificaciones serían del propio editor.

¹¹⁰ ‘Metamorfosis’ es calificado por Blasco y Trueba como “magna antología” (1994, 43).

póstuma por manos ajenas. En esta última posibilidad, su interés sería dar lo máximo posible a la imprenta de tal forma que se reconociese y conociese lo que había estado escribiendo durante toda su vida, su trabajo gustoso, y, al mismo tiempo, seguir con la ordenación de su obra –en distintas formas por su inabarcabilidad- para su publicación completa, bien de su mano o de otra mano, a la que él dirigiría desde su innumerable cantidad de papeles.

En las ordenaciones de la obra hay un punto álgido que viene a coincidir, como se ha señalado en repetidas ocasiones, con los años 1952-54 en los que el poeta se encuentra en su máxima capacidad creadora –a pesar de constantes decaimientos físicos y de ánimo que enfermedades varias le provocaron durante toda su vida-. Antonio Campoamor González (1999, 119) recoge un proyecto de agrupación de la obra presuntamente anunciado en 1952:

‘Destino’: los libros finales de dos en dos con mucho material inédito.

‘Metamórfosis’: libros finales.

‘Leyenda’. Poesía.

‘Historia’. Prosa lírica.

‘Política’. Ensayo y crítica general.

‘Ideología’. Aforismos.

‘Cartas’. Cartas públicas y privadas.

‘Traducción’. Traducciones de poetas extranjeros, a parte de Tagore.

‘Complemento’. Complemento jeneral.

‘Sucesión’: edición de libros sueltos por series de ciclo, sin título jeneral.

Tal y como se expresa en este proyecto, el poeta baraja varias posibilidades de edición de su obra. Esta ordenación expuesta por Campoamor González (que, debido a la falta de datos por su parte, no sabemos dónde pudo ser anunciada) debe ser matizada y comprendida en toda su complejidad. El crítico está aquí presentando como una ordenación lo que, en realidad, parece responder no a una sino a varias:

La obra quedaba ordenada conforme a cuatro grandes proyectos: 1. *Metamórfosis* (serie de siete libros escogidos por materias): *Leyenda* (‘poesía’), *Historia* (‘prosa lírica’), *Política* (‘ensayo y crítica jeneral’), *Ideología* (‘aforismos’), *Cartas* (‘cartas públicas y particulares’), *Traducción* (‘Traducción de poetas extranjeros, aparte de Tagore’) y *Complemento* (‘complemento jeneral’); 2. *Sucesión* (‘edición de los libros sueltos’); 3. *Destino* (‘edición de los libros completos finales, en donde pensaba incluir mucho material inédito’); y 4. Edición de libros ‘por series de ciclo sin título jeneral’ (...) (PUE, 16)

Así, bajo el título “Sucesión” el poeta pensaba ofrecer a los lectores los libros sucesivos, en el orden en que habían ido saliendo de su pluma¹¹¹, haciendo sólo las pequeñas modificaciones básicas que pretendía realizar al final de su vida para acercar su lengua a la lengua de su madre (*cómo* por *cual*, o por *oh*, etc. como recoge Romeralo en su prólogo a *Leyenda*¹¹²). En estos libros sucesivos habría que incluir lo que se ha denominado ediciones críticas de autor, con el apéndice de variantes conservadas por el poeta. Este agrupamiento, bajo el nombre de ‘Sucesión’, su autor parece considerarlo imprescindible, porque muchos de sus libros habían muerto antes de nacer y había que darlos a conocer, tal y como habían sido concebidos en un momento preciso, en una historia en sucesión¹¹³. Estos libros en sucesión serían, por ejemplo, el reconstruido *La realidad invisible* o los editados en la edición del centenario de 1981. No obstante, cabe matizar este tipo de ediciones a la luz de un apunte juanramoniano: “Doy los libros publicados como libros completos. Los dados en fragmento en las ‘Antologías’ no. Esos pasan a la obra final” (PAAO. 304). *La realidad invisible*, tal y como ha sido reconstruido, pertenece a la obra final: ‘Destino’. Los libros que componen “Sucesión” son sólo los publicados por su autor. En lo que a nuestra reconstrucción se refiere, *Animal de fondo* (tal y como se publicó en 1949) pertenecería a este conjunto.

Con el título de ‘Metamorfosis’ pretende reunir la última y definitiva selección antológica de su obra, bajo los títulos y la forma mencionada por Campoamor González. Una antología en siete libros representativos de cada uno de sus modos: *Leyenda* (poesía), *Historia* (prosa lírica), *Política* (ensayo y crítica), *Ideología* (aforismos), *Cartas*, *Traducción y Complemento*¹¹⁴. Romeralo describe el proceso de este proyecto en los siguientes términos:

Aunque los libros de *Metamorfosis* son siempre siete, existen notas manuscritas de Juan Ramón en las que éste sopesa la conveniencia de publicar la obra en cinco, en tres, e incluso en un volumen. El proyecto de *Metamorfosis* en un volumen dio paso finalmente al *Libro escogido* en el que trabajó mucho Juan Ramón en 1954 con el deseo –que no se logró– de

¹¹¹ En L., XII, Romeralo apunta: “Seguiría dando sus libros *suelos*, sin ir enlazados por un ‘título general’. (Aunque otras veces pensó publicar los libros *suelos* bajo el título general de *Sucesión*.)”

¹¹² Veáse, al respecto de estas modificaciones Ynduráin (1981, 310 y s.).

¹¹³ SZJRJ-PAAO. 119: “cada libro su prólogo y / apéndices” / Ejemplo: / La 1ª ed. de este libro se publicó en 19xx. Cubiertas amarillas, x pags. ej. Índice: dedicado a: Esta dedicatoria es absurda por esto y lo otro / poesías en su estado primitivo / Variantes / notas / Poesías ajenas”. Este apunte muestra la idea de las “ediciones con variantes autoriales” que formarían “Sucesión”.

¹¹⁴ De estos siete volúmenes los lectores pueden acudir a varias propuestas de edición antológica que se relacionan directa o indirectamente con ellas: *Leyenda*, *Ideología*, *Política poética* y *Crítica Paralela*, *Cartas* (CPS y CL), *Juan Ramón Traductor de Shakespeare*, etc.

dejarlo terminado para el otoño de ese año. El proyecto del *Libro escogido*, compuesto de unos 2.000 trabajos¹¹⁵ cortos y largos en prosa y verso, llevaría debajo del título los de las siete partes que la componían: verso, prosa lírica, prosa crítica, aforismo, carta, traducción, complemento y archivo. Al presentarse la crisis nerviosa de Juan Ramón y no poder éste seguir trabajando, Zenobia propuso al editor, en carta de 5 de enero de 1955, la preparación de una antología de poesía compuesta por los textos de la *Segunda Antología poética*, completados con selecciones de la poesía escrita posteriormente. Esta antología fue la *Tercera Antología Poética* (L., XII).

Queda claro el carácter antológico de ‘Metamorfosis’ –sea cual sea su forma definitiva-. De este modo, se confirma lo que el poeta escribió en el prólogo a dicho *Libro escogido* escrito el 29 de abril de 1954: “‘Sucesión’ para la de libros sueltos, ‘Metamorfosis’ para la de libros escogidos, y ‘Destino’ para la edición completa final” (cit. en L., XIII).

Bajo el título de ‘Destino’ (también ‘Destino escrito’ y ‘Revivir’) el poeta parece querer reunir toda su producción, la obra completa en su forma definitiva, final, como reflejo de una evolución ya no histórica, sino interior (como destino vivido y cumplido con fervor). En las “Notas” de *Animal de fondo* (1949) el poeta establecía este ‘Destino’: “al dividir yo ahora toda mi escritura de verso y prosa en seis volúmenes cronológicos, por tiempos o épocas mías, y que publicaré con el título jeneral de ‘Destino’”.

Estas palabras son de 1948. Pero hay que recordar que en la versión de las mismas “Para los Apéndices¹¹⁶” de la edición de *Dios deseado y deseante*, dichas palabras se mantienen sin cambio alguno, lo que indicaría que el proyecto continuó gestándose hasta los años finales¹¹⁷.

Las portadillas conservadas en la carpeta SZJRJ-ddd presentan la anotación “Destino / v.[erso] / 3”. En este sentido, y a la vista de las diferentes numeraciones que acompañan la anotación ‘Destino’ es interesante acudir a un índice conservado en Puerto Rico con la signatura SZJRJ-PAAO. 192: “J.R.J. / Revivir / (Destino escrito) / 1 / [1953 al pie...] / 2 / Todo el verso, sin título / 3 / La prosa lírica y épica,

¹¹⁵ En el original SZJRJ-ddd. 13 el poeta especifica “Leyenda (2500 p[áginas])”.

¹¹⁶ SZJRJ-ddd. (3) 52-53.

¹¹⁷ En PAAO 106 recoge otra formulación de estos libros finales: “1 / Libros por ciclo / 2. Libro escogido / 3 / Libros sueltos y 4 / Obra completa”. Fuera de los nombres que estas agrupaciones reciban, dichas formas son las que se repiten en todos los proyectos de agrupación de la obra de la última época del poeta.

sin título / 4 / La crítica mayor, sin título / 5 / Traducción, sin título / 6 / Complemento, sin título / y 7 / A mí, sin título”.

SZJRJ- PAAO. 193 lo matiza y completa: “ 1. Aforismo (Autocrítica) / 2. Verso / 3. Prosa / 4. Crítica (jeneral) 5 / Traducción / 6 / Complemento mío. 7. A mí”. De este modo se comprueba que el proyecto descrito por Sánchez Romeralo para ‘Metamorfosis’ y el de ‘Destino’ se solapan. Ambos pueden responder a un mismo esquema dispositivo y a una organización muy similar de sus materiales, pero uno estaría compuesto por volúmenes antológicos (‘Metamorfosis’) y el otro por los volúmenes finales completos (‘Destino’).

A estos volúmenes finales es a los que se destina el “libro completo y solo” con todos los demás libros inéditos seleccionados en antologías y los libros inéditos anunciados¹¹⁸. En esta obra completa debe ir el “libro completo y solo” *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, junto al resto de libros completos en verso y prosa. Es su testamento literario final.

No hay que olvidar tampoco el proyecto de libros por ciclo, presente en los originales citados y descrito por Sánchez Romeralo del siguiente modo:

Publicaría los libros ‘por series de ciclo sin título jeneral’, y pensaba dar primero los volúmenes primero y último: *En mis álamos blancos*, que comprendería cuatro libros con su poesía primera, y *Lírica de una Atlántida* ‘un volumen con los cuatro últimos libros’, los escritos en América. Así, seguiría, en esta forma, hasta que las series se encontraran por el centro (L., XIII).

Es este un proyecto temprano, dentro de las sucesivas ordenaciones que Juan Ramón realizó en suelo americano. En los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil española, Juan Ramón trabajaba en un proyecto de ordenación de la Obra bajo el título *Unidad*, que dividía su obra en tres secciones: “Verso, prosa y complemento”. Cada una de ellas, a su vez, divididas en distintos libros por géneros. Fruto de esta ordenación de la obra es el libro *Canción*¹¹⁹, único ejemplo editado por el poeta de lo que podría haber sido su poesía en ese momento, si no se hubiese visto truncada por la guerra y el exilio.

Esta organización no ha sido intentada por ningún editor póstumo. La razón parece clara y suficiente: no refleja la evolución sufrida por el poeta y no resulta

¹¹⁸ En PAAO. 119, índice de “verso y prosa del Colejio” se aprecia, junto a una gran cantidad de títulos de aquella época, la anotación: “Utilizar todos los títulos anunciados”.

¹¹⁹ Vid. la edición facsímil del mismo en *Canción* (1993).

productiva en casos como el que nos acontece, la reconstrucción y edición de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*, ya que, en el momento de realizar dicha ordenación, ambos libros o proyectos de libros no existían ni en la mente ni en la pluma del poeta.

A nuestro modo de ver, esta organización de la Obra fue, posteriormente, ya en suelo americano, pensada y retomada en otra forma, de acuerdo con lo nuevo que iba escribiendo. Cada uno de los proyectos realizados por Juan Ramón Jiménez para la edición final de su obra completa representan perfectamente las distintas fases de su pensamiento, tanto poético como general. Los epígrafes y títulos bajo los que sucesivamente reúne y organiza su obra resultan significativos. *Unidad*, por ejemplo, parece referirse a la existencia de una constante en la obra de Juan Ramón Jiménez que la rige y da sentido unitario. Esta unidad de sentido se mantiene, según buena parte de los juicios emitidos por la crítica hasta la fecha, durante toda su evolución poética.

Los posteriores nombres bajo los que pensaba editar la Obra, tienen, desde nuestro punto de vista, un sentido complejo que es necesario descifrar, en todas sus variantes (“rosas, restos de alas, sombra y luz”), para realizar con cierta seguridad la edición de su obra, y las ediciones de sus libros sueltos inéditos, una edición que no podrá ser definitiva hasta que todos los manuscritos que se encuentran en los archivos del poeta de Puerto Rico sean ordenados, clasificados y digitalizados. En este sentido, la reconstrucción de Alfonso Alegre, aún siendo de gran importancia en estos momentos por la escasez de textos del último Juan Ramón accesibles al público general y a los mismo estudiosos, denota cierta laxitud en torno a este problema fundamental que plantea la edición de los libros de Juan Ramón Jiménez.

Evidentemente, no resulta sencilla esta tarea, ya que supone la interpretación no sólo de los poemas del libro al que el editor se enfrenta, sino del sentido completo del marco en que se inserta dicho libro. Pensamos que es importante, incluso imprescindible, la fijación textual de un poema o de una prosa, pero esa misma fijación textual es inseparable de la interpretación, de la lectura comprensiva y del análisis del libro en sí y en el conjunto en que se inscribe.

Los nombres de ‘Destino’, ‘Sucesión’ y ‘Metamorfosis’ han de ser analizados en toda su profundidad, desgranando del conjunto de la producción juanramoniana, el sentido profundo que rige cada una de las tres formas en las que

pretendía editar sus distintos libros.

El problema que se nos plantea es comprender lo que Juan Ramón entiende en cada caso. El pensamiento plasmado por Juan Ramón en sus conferencias y críticas generales (buena parte de ellas editadas bajo el título *Política Poética*) puede ayudarnos a comprender el sentido que se encierra bajo estos tres conceptos. Una comparación de los distintos proyectos de agrupación de su obra y del sentido que el poeta da a los títulos y epígrafes de los volúmenes finales, es una de las tareas que, desde la desconfianza en nuestras posibilidades ante la magnitud de la empresa, puede ayudarnos a entender mejor el entramado de su obra. Aún así, la falta de un catálogo general de los originales del poeta conservados en la Sala Zenobia-Juan Ramón, dificulta enormemente la tarea. No en vano, cualquier día puede salir un nuevo apunte de ordenación, un nuevo libro, nuevos poemas, nuevos textos, que nos hagan desistir de nuestra idea y contradigan lo ya hecho. A pesar de esta inseguridad constante, la hipótesis de que los nombres, las partes, textos, poemas, etc., que componen cada libro general, tienen un sentido, y que es necesario realizar una interpretación al hilo de su reconstrucción, nos parece la línea de trabajo más acertada para realizar una edición crítica de cualquiera de los libros no impresos en vida del poeta.

Debemos recordar que la edición del libro completo de *Dios deseado y deseante* estaba destinada, tal y como lo refiere un original que nosotros fecharíamos en los años finales de Puerto Rico¹²⁰, a:

1. Este libro completo y sólo.
2. En “L. y É. de una A”, con los otros tres.
3. En “Leyenda” (2500 p.)
4. En “Metamorfosis” con todos los demás libros.

Por lo que se ve, este libro no se incluye en ‘Destino’, pero curiosamente es esta la signatura que más aparece en sus originales. Posiblemente, lo da por segura su inclusión como “libro completo y sólo” una vez publicado en esa forma. Un repaso a las signaturas de los originales nos puede hacer salir de dudas.

El “Prólogo” presenta las indicaciones “Destino, 1, (1936-195x)” y “Leyenda”. “La transparencia, dios, la transparencia” presenta “L. y É. de una A.”, “Metamorfosis” y “Destino, 1, 1936-1953”. Esta fecha demuestra que el proyecto de

¹²⁰ SZJRJ-ddd. 13.

“Destino” se mantiene en los años decisivos 1953-54. El original de “Metamorfosis” parece ser anterior (v. Apéndice).

Un buen número de poemas aparecen sin indicación alguna en los originales (cuando decimos esto no nos estamos refiriendo a la anotación “d.d. y d”, sino a las anotaciones para posibles ediciones de su obra antológica o completa): “El nombre conseguido de los nombres”; “De nuestros movimientos naturales”; “Todas las nubes arden”; “La fruta de mi flor”; “Conciencia plena”; “Al centro rayeante”; “Lo mágico esencial nombrado”; “[Conciencia] hoy azul”; “Con la cruz del sur”; “Esa órbita abierta”; “En amoroso llenar”; “Para que yo te oiga”; “En lo mejor que tengo”; “Riomardesierto”; “En la circumbre”; “Con mi mitad allí”; “Tal como estabas”; “Por tanto peregrino”; “De compañía y de hora”; “Respiración total de nuestra entera gloria”; “En lo desnudo de este hermoso fondo”; “Tú, secreto filón, rosadiamante”; “Con un sello que no cierra”; “Este día que es toda la vida”; “Dios, sol entre los árboles”; “En un nido de entraña”; “De mi ausencia en presencia”; “Un ascua de conciencia y de valor”; “La luz que alumbra por debajo el sueño”; “Lo que el sol, ya de noche, les levanta”; “En orden de hermosura”; “La tierra de los terrenales” y “Soy animal de fondo”.

El poema “Un dios en blanco” presenta la anotación “verso, y 2” que no resulta nada clara a la luz de otras referencias. Dicha anotación también aparece en el poema “Como tú, mi amor miras (Si la belleza inmensa me responde o no)”.

Del poema “Tanto como a la tuya” los editores que han trabajado con copias del original no relatan qué tipo de anotaciones aparecen en los originales manejados.

Originales de los poemas “La transparencia, dios, la transparencia”, “En mi tercero mar”, “El mar despierto a mediodía”, “La forma que me quedó”, “Que se ve ser”, “El todo interno”, “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta” y “El alma ahora de la luz”, presentan la misma anotación, lo que indicaría unas mismas fechas de anotación de los originales: “Destino, 1, 1936-1953”. Esta anotación parece señalar que dentro de los libros de verso, a su vez, el fundamento ordenador interno sería el cronológico. De esto se deriva cierta similitud entre los libros por época y los libros finales de su obra completa. Se identifican en ciertos aspectos.

Las fechas citadas demuestran que los libros de verso se agrupan cronológicamente por fechas de escritura. En este volumen “1” de ‘Destino’ se reproduciría el verso escrito en los años de exilio: *En el otro costado, Una colina*

meridiana, Dios deseado y deseante (Animal de fondo) y De ríos que se van. Sería, por tanto, una forma muy cercana –si no idéntica- a la que se entiende como propia de *Lírica de una Atlántida*.

Con la misma anotación “Destino” pero con diversa numeración se conservan originales de “En igualdad segura de espresión” (“destino, 3, verso”), “El olear del mediodía canta” (sin número) y el “Epílogo”, que tampoco especifica el volumen en el que debería reproducirse. Debemos recordar que la portada que presenta la signatura SZJRJ-ddd. 17 también muestra la misma indicación: “Destino / v. / 3”.

La anotación “L[írica] de una A[tlántida]” está presente en originales de los poemas: “En país de países”; “Los pasos de la entraña que encontré”; “La menuda floración”; “Choque de pecho con espalda”; “El corazón de todo el cuerpo”, “Estás viniendo siempre hasta mi imán”; “Estoy midiéndome con dios”; “Dos tus ojos, dos mis manos” y “De un oasis eterno de lo interno”. Es claro que estos son los libros por épocas. En esta agrupación –igual que en la ordenación cronológica del verso- hay que tener en cuenta que los libros por épocas van de los más modernos a los más antiguos, seguramente. Así, el poeta afirma que la forma de ver y ordenar su obra es “de hoy a ayer siempre¹²¹”.

La anotación “Metamorfosis” aparece en el primer poema ya citado, en “Estás viniendo siempre hasta mi imán” (especifica, “Leyenda”); “El olear del mediodía canta” y “En mar inmenso” (también “Metamorfosis: Leyenda”).

El proyecto de “Sucesión” no parece tener cabida en las formas del libro, posiblemente por ser este libro parte de su obra última y la forma en que lo concibe es una sola, sin evolución general, formal o histórica. La anotación “Sucesión” no aparece en ninguno de los originales manejados –quizás, como afirmaba Romeralo, porque los libros sueltos se editarían ‘sin título jeneral’.

Por este breve repaso se puede comprobar que las anotaciones no son sistemáticas, pero sí lo suelen ser en las versiones últimas, más desarrolladas. De esto se deriva que la idea del libro se desenvuelve de una forma compleja. El autor organiza simultáneamente el libro completo, los libros sucesivos y antológicos y la obra completa. Y son todas estas formas distintas las que el poeta no pudo terminar en vida.

¹²¹ En SZJRJ-ddd. J-1 Vida 77.

Quizás estas reflexiones no aclaren del todo los aspectos sumamente complejos de la ordenación de la obra última del poeta de Moguer, pero sirven para comprobar que un trabajo filológico de reconstrucción y edición de los libros (particulares o completos) del poeta, debe realizarse desde el rigor, desde la especificación de todas las problemáticas y soluciones posibles. Y cuando no encontremos solución, humildemente dejaremos la misma a futuras investigaciones, pero sin ocultar piezas, algo que podría ser fatal para el fin que se persigue.

Por más que en los proyectos de Juan Ramón aparezca un mismo texto, incluso un mismo libro en diversas ordenaciones, de su obra, no es lógico enfrentar al lector, crítico o estudioso, a un tal barullo de textos repetidos y ausencias¹²². Y si en lo sucesivo se pretende publicar una Obra completa de Juan Ramón primero habrá que hacer esa edición total que reclama Naharro-Calderón, en la que aparezcan todos los textos conocidos (editados e inéditos). Es claro que hay que seguir los proyectos de ordenación de la Obra establecidos por Juan Ramón, pero no parece lógico (ni filológico) hacer puntual seguimiento de todas las formas de publicación pensadas por el poeta. Estaríamos ante varios libros que se repiten en muchos textos y partes de libro, en una diversidad de órdenes –difícilmente conseguible en la ordenación interpretativa del poeta- y rara vez con variantes o versiones significativas.

El proyecto de *Sucesión* tiene su valor en el hecho histórico de la edición crítica de sus textos en el momento representado por la *princeps*. El proyecto de ‘Destino’, hoy por hoy irrealizable, es la más lógica guía para una edición de la Obra completa del poeta, en los siete tomos en que generalmente se divide. A servir a ambos, y a su edición, si fuera el caso, en *Lírica de una Atlántida*, está destinada la reconstrucción del libro completo y solo *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*.

¹²² José Ramón González (2000, 234) refiriéndose al problema de la doble (o triple) adscripción de muchos textos a diversos libros, apuesta como solución por “señalar minuciosamente todos los textos que en un momento u otro han formado parte del proyecto, pero excluyendo la reproducción de aquellos que, con toda claridad, encuentren mejor acomodo en otros libros (y esto valorando muy cuidadosamente el tono o la preocupación general de cada una de las colecciones)”.

2.5.3. Establecimiento del corpus.

A la hora de tomar una decisión sobre la posible reconstrucción del libro hay que tener en cuenta, en primer lugar, el material del que disponemos para la investigación. Dentro de las fuentes que hemos manejado para la reconstrucción hay que atender, de modo preeminente a las fuentes directas, es decir, aquellas que son obra del poeta y plasman, en ese sentido, su voluntad explícita sobre este libro. Las fuentes directas, a su vez, se dividen en dos grupos: los 29 poemas de *Animal de fondo* tal y como aparecieron en 1949, y la carpeta madre SZJRJ-ddd. Es AF [1949] un primer momento redaccional del libro y, al mismo tiempo, la *príncipe* de una edición crítica del mismo. Los originales conservados en la SZJRJ (carpeta-ddd) son la base de la reconstrucción del orden y de las versiones últimas de los textos¹²³, a lo que hay que sumar reproducciones de los mismos en ediciones anteriores – facsímiles- y las versiones de estos poemas publicadas en revistas durante los años que van de 1949 a 1954, años en que la conciencia vigilante de Juan Ramón deja sus últimas huellas en los poemas.

Las fuentes indirectas, ediciones precedentes, anotaciones, referencias de otros investigadores y las palabras de los mismos sobre originales manejados que no hayamos podido consultar, fundamentan el cotejo de nuestras fuentes directas para el establecimiento del corpus completo, hasta la fecha, de los materiales de este libro. El caso más significativo, pero no el único, es el del poema “Tanto como a la tuya” al que ya hemos aludido¹²⁴. Estas fuentes secundarias deben completarse con referencias a la organización y forma del libro para su posible reconstrucción en cartas y otro tipo de documentos del poeta, Zenobia y los presentes en sus años finales (Gullón, su sobrino, etc.). En este sentido, entendemos que se debe atender a:

1. Los originales conservados y las anotaciones que en ellos se encuentran relativas a la ordenación, estructura y forma del libro.
2. Los comentarios en cartas, prólogos, conversaciones recogidas por los críticos, etc.

¹²³ La referencia exacta de los manuscritos consultados está en el Apéndice de esta tesis doctoral. En este punto analizamos los aspectos de interés para la forma y ordenación del libro. En lo sucesivo y para no hacer pesada esta descripción hablamos de SZJRJ.ddd 1 como p. 1 de la carpeta, etc.

¹²⁴ Respecto al mismo, puede consultarse Arturo del Villar (1996) y LA (471-472).

3. Las anotaciones sobre el lugar y la forma de *Dios deseado y deseante* en los proyectos de ordenación de la obra pertenecientes a la obra última siempre y cuando sean posteriores a 1948, fecha que, por ahora, parece ser claramente la fecha en la que Juan Ramón comienza la escritura de estos poemas.

4. La publicación en libro y revista de poemas y textos pertenecientes a esta edición en vida del poeta.

5. La publicación por manos ajenas de originales que no se correspondan con los contenidos en la carpeta SZJRJ-ddd, carpeta madre y base de la reconstrucción.

Del año 1953 existen variadas referencias sobre el trabajo de organización del libro completo. En enero de ese año, en carta a Max Aub, el poeta escribe: “calculo que dentro de 4 ó 6 meses podría darle a usted el primer tomo de ‘Destino’ completo” (CL, 278). El 20 de febrero, aclara los compromisos editoriales con Max Aub y la editorial mejicana a su cargo:

No puedo dar a ustedes *Política poética*, porque este libro, que reúne mis conferencias, está editándolo la Universidad de Puerto Rico (...). En vez de dicho libro, les propongo, para empezar esta serie de que me habla, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. Esta es la edición completa de *Animal de fondo*, que publicó ‘Pleamar’, de Buenos Aires, en 1948 [sic]. El libro incluye tres veces más poemas que el anterior, y va dividido en 5 partes. La edición anterior está agotada. Este libro podría ir dentro de un mes y yo no necesitaría ver pruebas (CL, 278)

El mes siguiente –“dentro de un mes”-, el 12 de marzo de 1953, en carta al mismo escritor, afirma estar “terminando de dictar a mi mujer *Dios deseado y deseante*. Considero que los nuevos 30 poemas superan a los anteriores” (id.). 30 nuevos poemas que hacen un total de 59 con los 29 publicados en 1949.

El 22 de marzo, en carta a Antonio Vilanova, tenemos de nuevo referencias concretas a los planes editoriales para este libro: “mi *Animal de fondo* (que pronto le enviaré en una edición completa, 30 nuevos poemas que cierran ya el libro)” y confirma que se proponía “publicar este año ‘Dios deseado y deseante’ (‘Animal de fondo’ completo)”. Las referencias posteriores hay que buscarlas en las *Conversaciones* con Ricardo Gullón.

En el segundo semestre de 1953, el poeta imparte su curso sobre el modernismo (Mod [1963]). El 17 de diciembre de 1953 confirma que estaba

“terminando *Dios deseado y deseante* que, completo, tendrá ochenta poemas”. Es posiblemente la última referencia al corpus del libro en palabras del poeta. Los compromisos editoriales no vieron su fruto en la edición de dicho libro. Desde el verano de 1954 las conversaciones decaen en intensidad. Juan Ramón cierra definitivamente su escritura.

La *recensio* de una edición crítica o una reconstrucción como la presente debe atender a todo este tipo de referencias y a los diversos materiales a los que hemos aludido. En lo que a material impreso en vida del poeta se refiere, Márquez realiza algunas precisiones necesarias:

El acopio de material autógrafo para una edición de Juan Ramón (...) debe llevarse a cabo en dos direcciones: recopilación de impresos y de manuscritos. La recopilación del material impreso supone la recogida de las entregas parciales anteriores a la edición en forma de libro (etapa de prepublicación, en el caso de los textos publicados en periódicos y revistas), de la primera edición y de las ediciones sucesivas (la llamada etapa de postpublicación; textos publicados en antologías y sucesivas ediciones impresas en vida del autor; para la elaboración de una edición genética deben obviarse las ediciones póstumas). (1989, XIII)

Estos principios deben regir los intentos de reconstrucción de la obra de Juan Ramón Jiménez que, como es el caso, se basen en originales del poeta (autógrafos y mecanografiados). No obstante, no podemos obviar las ediciones póstumas pues es en estas ediciones en las que se ha dado a conocer la mayor parte del corpus de nuestra reconstrucción. El cotejo con las fuentes, directas e indirectas, manejadas por anteriores editores es imprescindible para dictaminar la forma y cantidad de los originales conservados de este libro.

El establecimiento del corpus refleja los pasos de la historia editorial de *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante* y de los originales conservados en la carpeta SZJRJ-ddd de la Sala Zenobia-Juan Ramón. Debemos cuestionar las afirmaciones del poeta sobre los 80 poemas que compondrían este libro completo. Los originales conservados muestran un número sensiblemente inferior, respecto al citado a Ricardo Gullón en diciembre de 1953.

El número de poemas que componen el libro ha variado desde su primera publicación (AF[1949]) hasta el último intento de reconstrucción del libro completo (LA). Desde aquellos 29 poemas y unas “Notas” hasta los 58 actuales, más las

“Notas” y aforismos citados o recogidos en la carpeta, hay un largo camino de acrecentamiento progresivo del corpus que tiene varios hitos fundamentales.

Cualquier tipo de análisis que establezcamos sobre la obra última de Juan Ramón Jiménez debe partir, como a priori lingüístico y de estudio, de una fijación de los textos. La naturaleza “inédita” de buena parte de su producción final, junto a las diversas y cambiantes formas de edición que, a posteriori, dicha producción ha contemplado, así lo plantean. Cabría, a su vez, valorar esta expresión inédita y circunscribir su uso a los textos realmente “inéditos”, es decir, aquellos no editados ni por su autor ni por editores posteriores. No es cuestión de estar dando continuamente a la luz “inéditos” juanramonianos que llevan años entre nosotros.

La problemática edición de *Dios deseado y deseante*, junto a la polaridad que establece la existencia de un libro “parcial” editado por el autor, sigue sin resolverse, a pesar de los sucesivos intentos y las propuestas de capaces editores. El análisis de la cuestión textual referida a este libro debía, por tanto, iniciarse con el cotejo de la historia externa de los textos y las ediciones existentes. Pero una vez puestos en situación, el primer paso inevitable –y vital– es el establecimiento de un corpus del libro en cuestión que permita dilucidar las versiones existentes y su posible organización.

La publicación de la *Tercera Antología Poética* en 1957, vinculada indirectamente con la voluntad del autor para su *Libro escogido*, supone la primera publicación de un libro con el nombre *Dios deseado y deseante* y la primera presentación en libro de nuevos poemas: los 7 poemas publicados en esa edición y luego reproducidos en todas las restantes ediciones. El siguiente momento fundamental de acrecentamiento del corpus del libro es la publicación de *Dios deseado y deseante* en 1964 realizada por Sánchez Barbudo. Este libro, dividido en tres partes, no responde a ningún plan organizativo ideado por el poeta. Barbudo se limita a presentar el material conservado en Puerto Rico, en tres partes que responden a la historia externa de los originales hasta esa fecha de 1964: “Animal de fondo” con los 29 poemas de la *princeps*; “Dios deseado y deseante” con los 7 poemas añadidos en TAP; y “Dios deseado y deseante (Animal de fondo)” con otros 21 poemas nuevos que se añaden al corpus conocido del libro. Sánchez Barbudo explica así la procedencia de estos materiales:

El señor Francisco H. Pinzón Jiménez, que tiene a su cargo los papeles que guarda la familia del poeta, muy amablemente nos envió copia de cuatro –dos de ellos esos dos últimos, ya

publicados, de 1952- que eran ‘los únicos que tengo de *Dios deseado y deseante* que no figuran en la Antología’. Y de la Universidad de Puerto Rico, de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, la cual tiene los papeles que poseía J.R. en Puerto Rico, recibimos fotocopias de veintún poemas de este libro, que eran todos los que allí había, que no fueran incluidos en la *Tercera Antología*. Entre esos veintiuno estaban los tres publicados que aquí se reproducen y los cuatro remitidos por la familia. Pero varios de ellos de ellos había más de una versión [sic] (DDD, 14).

Interesante esta variedad de versiones que el crítico apunta. Los comentarios de Sánchez Barbudo reflejan las versiones que él pudo cotejar de los 21 poemas nuevos. Se echan en falta las versiones manejadas de los poemas anteriores y las referencias de signatura que facilitarían el cotejo de las versiones existentes y de los añadidos posteriores¹²⁵. En agradecimientos, Barbudo aclara el modo en que le llegaron estos originales entonces inéditos: “Damos aquí las más expresivas gracias a Ricardo Gullón, encargado de la Sala, que generosamente puso a nuestra disposición el valioso material inédito reunido por él con la ayuda del padre Orozco” (DDD, 15).

En 1966, Saz-Orozco, en la publicación de su tesis *El concepto de dios en Juan Ramón Jiménez*, realiza una valiosa descripción de los materiales que se encontraban en la carpeta SZJRJ-ddd, y facilita datos sobre su ordenación y contenido preciso, ordenación que, como hemos visto, realizó él mismo en compañía de Ricardo Gullón. La cita es larga pero necesaria para entender las variaciones que el corpus de la carpeta madre ha sufrido en todos estos años:

El autor de la presente tesis encontró el material que pertenece a *Dios deseado y deseante* distribuido en dos sobres grandes con todos los manuscritos; Zenobia lo había marcado a mano: “Dios deseado y deseante”. Uno de los sobres contenía un envoltorio, atado por la misma esposa del poeta, con una nota a mano de Juan Ramón sobre el proyecto del libro; copias impresas de las Notas de *Animal de fondo* con correcciones a mano del poeta; las mismas Notas a máquina con correcciones tipográficas de Zenobia y Juan Ramón; otras cuartillas a máquina con más Notas para *Animal de fondo*, tituladas por el poeta: ‘Para los Apéndices de Política Poética’. En el mismo sobre había otro envoltorio, con un título muy interesante críticamente, escrito por el poeta a mano, y que reza: J.R.J. / DIOS DESEADO Y DESEANTE / (Animal de fondo) / CIUDADES, MAR ABAJO, CIUDADES / MAR ARRIBA / CIUDADES // Entre las copias de este título de libro se encuentra una a máquina en la que añade el poeta a mano: ‘En: ¿Méjico? ¿Argentina? ¿Madrid?’.

Después seguía una innumerable cantidad de copias, borradores, notas, cuartillas en blanco, páginas con títulos para las diversas partes del libro en gestación.

El otro sobre contenía un paquete con el título escrito a mano por el poeta: J.R.J. / Dios / Deseado y deseante / (Animal de fondo) / (1948-1950) / Méjico 1953//. Este sobre incluía algunas de las poesías ordenadas bajo los siguientes títulos de las diversas secciones del libro: 1. PRINCIPIO / 2. CIUDADES / 3. MAR ABAJO / 4. CIUDADES / 5. MAR ARRIBA / 6. CIUDADES / y 7. FINAL / NOTA. Epílogo o Despedida (Prosa). (Saz-Orozco: 1966, 153-154).

Este orden último, con la fecha de publicación en Méjico, 1953, es el libro que el poeta preparaba para publicar junto a Max Aub. Es el más claro exponente de lo que pudiera haber sido el libro completo.

El contenido descrito por Orozco se corresponde con el material que hemos podido consultar. Restaría que el investigador hubiera establecido las copias de cada poema o texto conservado en dicha carpeta para fijar el número de originales conservados, como pieza clave de la futura investigación. Lo que Orozco sí realiza es una ordenación de los materiales, siguiendo el esquema en siete partes establecido por el poeta. Es, seguramente, el primer intento de ordenar metodológicamente el libro, mediante los índices y esquemas realizados por el poeta.

En este momento se conocían 57 poemas de *Dios deseado y deseante*. No será hasta fechas recientes cuando Arturo del Villar rescate el poema “Tanto como a la tuya” último añadido al corpus del libro¹²⁶.

En la actualidad, previo análisis de los materiales recogidos en la carpeta, el corpus de *Dios deseado y deseante* se ha cifrado en 58 poemas, más todos los textos en prosa recogidos en estas carpetas. Habría que añadir, al corpus reunido en la carpeta y el poema recuperado, los aforismos citados por el poeta .

Como ya hemos reseñado, el corpus de la investigación textual se basa en la carpeta SZJRJ archivada en Puerto Rico. Junto a estos originales, no hay que dejar de tener en cuenta –y será debidamente anotado en su lugar- la existencia de otros originales de los que hemos tenido noticia por comentarios o notas de otros editores y estudiosos del libro.

¹²⁵ Sánchez Barbudo titula estas notas como “Anotaciones, correcciones y versiones diferentes / En los originales de los poemas de ‘Dios deseado y deseante’ que se han agregado en esta edición”. En el Apéndice se realiza cotejo de estas versiones con las manejadas en nuestra investigación.

¹²⁶ Arturo del Villar, “Dios en un poema inédito de Juan Ramón Jiménez”, *Letras de Deusto*, vol. 26, núm. 72, julio-septiembre, 1996, pp. 9-29.

En esta carpeta, signada como “DDD (y un nº)” en los márgenes inferiores de los originales, se encuentra el grueso de poemas publicados por todos los editores anteriores, a excepción del original del poema “Tanto como a la tuya” rescatado por Arturo del Villar. Antes de pasar a la descripción del contenido de la misma (reproducido parcialmente como Apéndice) queremos destacar algunas de las ausencias más significativas con respecto al material presentado por sus editores.

Faltan en esta carpeta algunos de los textos publicados, siendo el caso más significativo el del poema citado “Tanto como a la tuya” (dado a conocer por Arturo del Villar y recogido por Alegre en LA). Otros originales reproducidos no están presentes en el material que nos ha sido facilitado, pero son ausencias de algunas versiones citadas (por ejemplo por Alegre o Romeralo) de originales de los que disponemos de otras copias. Alguna de las mismas han podido ser consultadas en facsímiles reproducidos en ediciones del poeta (DDD, PUE, L).

En lo que se refiere a la caligrafía y otros rasgos físicos de estos manuscritos, parece evidente que la signatura “DDD” no es obra de Juan Ramón. Es apreciable la diferencia de rasgos entre esta escritura recta y la ondulante caligrafía juanramoniana. Desde aquí, se afirma lo indudable: el orden en el que nos encontramos los manuscritos y la numeración inferior que los acompaña son fruto de otras manos, las manos que ordenaron en un momento determinado estos papeles. Podríamos estar ante la huella de una labor conjunta de Zenobia y Juan Ramón en esta actividad. O bien ante la recopilación de estos originales realizada por Ricardo Gullón, encargado de los materiales de la Sala en aquel momento. Quizás, la ordenación en que se hallan los originales y las signaturas que en ellos se encuentran puedan ser obra de la labor posterior de Orozco o de los custodias de la Sala, Raquel Sagarra y Herminia Reinat Rivera, etc. En todo caso, debemos dudar de toda signatura –números, índices- que no haya sido escrita claramente por la mano del poeta.

Desconocemos el origen y sentido de tres hojas sin signatura que preceden a los tres bloques en que encontramos dividida la carpeta. Dichas hojas presentan tres columnas de números salteados con orden ascendente.

2.5.4. Versiones de los poemas publicadas en revistas en vida del poeta. Facsímiles. Descripciones de originales de *Dios deseado y deseante* en anteriores ediciones.

Las versiones publicadas en revistas se recogen en las notas a nuestra reconstrucción de *Dios deseado y deseante* siguiendo el esquema de la edición de la editorial Espasa-Calpe en el epígrafe “También:”, exceptuando la versión del poema “Tanto como a la tuya”, que apareció impreso por primera vez en ese medio.

Entendemos que esas versiones publicadas en revistas son, en muchos casos, versiones definitivas que el poeta publicó en vida por su propia voluntad en dicha forma. La dificultad de acceder a muchas de esas publicaciones periódicas nos lleva a intentar recoger en nuestra reconstrucción todas las referencias a las mismas para facilitar posibles trabajos futuros sobre ellas. No obstante, como el mismo Juan Ramón relata a R. Gullón en sus *Conversaciones*, estas versiones publicadas en revistas, generalmente, son retomadas por el poeta para una ulterior corrección antes de entregarlo en volumen a las prensas. Las versiones previas publicadas en revistas, en fechas anteriores a la publicación de *Animal de fondo* en la editorial Pleamar en 1949, forman parte de la historia editorial de *Animal de fondo*. Dichos poemas son versiones previas a AF (1949), por lo que, entendemos, quedan superadas por las versiones publicadas en dicha edición (aunque, quizás, el poeta hubiera conservado alguna de estas variantes en ‘apéndices’, punto este que desconocemos).

Posteriormente, el poeta publicó en diversas revistas de España y América versiones de los poemas: “Todas las nubes arden”; “Con lo altivo intacto”; “La forma que me quedó”; “La fruta de mi flor”; “Esta órbita abierta”; “El todo interno”; “Con la cruz del sur”; “La transparencia, dios, la transparencia”; “El mar despierto a mediodía”; “Por tanto peregrino”; “En país de países”; “Al centro rayeante”; “Lo májico esencial nombrado”; “En lo mejor que tengo”; “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”; “Ríomardesierto”; “En igualdad segura de espresión”; “Soy animal de fondo”; “Con mi mitad allí”; las “Notas”; “Si la belleza inmensa me responde o no”, “La menuda floración”; “Estás viniendo siempre hasta mi imán”; “Un dios en

blanco”; “Los pasos de la entraña que encontré”; “El corazón de todo el cuerpo”; “Choque de pecho con espalda”; “Respiración total de nuestra entera gloria”¹²⁷.

De todos estos poemas sólo los ocho últimos pertenecen a la ampliación de la edición de AF (1949). Seis de ellos fueron reproducidos en la TAP y los otros dos son: “Un dios en blanco” y “Si la belleza inmensa me responde o no”. Ambos, dos de los últimos poemas de este libro o, mejor, los dos poemas que aparentemente cerraban el corpus del libro en los planes organizativos del poeta.

Para el establecimiento de la historia interna del libro (corpus, ordenación y génesis de los poemas) son fundamentales estas versiones publicadas en vida. En dichas versiones se encuentra la voluntad expresa del poeta en un determinado momento del desarrollo del poema, y del libro mismo. En no pocos casos, estas versiones publicadas en revistas pueden ser la última versión conservada del poema.

Como ya hemos aludido anteriormente, son estas versiones publicadas en revistas y el libro *Animal de fondo* tal y como apareció en la editorial Pleamar las fuentes primarias impresas con las que contamos para nuestra investigación. Junto a estas fuentes impresas, hay que situar las copias manuscritas y mecanografiadas de los originales de los poemas de *Dios deseado y deseante* conservados en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. Estos originales encierran versiones últimas de los poemas no editados en vida por su autor y de muchos de los publicados, tanto en revistas como en AF [1949]. Las modificaciones no son grandes, pero demuestran el carácter último de dichas versiones. La carpeta¹²⁸ en que se recogen es, indudablemente, la base material de cualquier tipo de reconstrucción de este libro.

Una posible edición crítica de este libro debe basarse por tanto en los dos tipos de fuentes primarias descritas y el cuestionamiento de su “ultimidad” si es este el criterio elegido para las reconstrucciones. A este respecto, hay que realizar un cotejo de estas fuentes y su historia genésica y evolutiva que permita fijar la versión del poema que se pretende editar.

¹²⁷ Estos datos han sido tomados de la *Bibliografía* de Campoamor González, referencias nº 1452, 1453, 1455, 1457, 1460, 1462, 1463, 1465, 1468, 1470, 1471, 1475, 1476, 1478, 1483, 1485, 1492, 1502, 1518, 1528, 1542, 1575, 1580, 1585, 1591. Posteriores a 1954, pero también publicadas en vida del poeta son las referencias 1618, 1631, 1647 y 1661.

¹²⁸ Emilio Ríos en su versión-reconstrucción de *Con la Rosa del mundo* (24, n. 13), habla de “carpeta madre” para referirse a la carpeta en la que se recogen la mayor parte de los originales que conforman la base de dicha edición. Quizás el término sea apropiado también en nuestro caso.

No hay que olvidar otros originales que pueden ser consultados para completar la información. Así, por ejemplo, muestras facsímilares de estos originales se pueden encontrar en PUE (336) que reproduce el poema “En mi tercero mar” en el que se encuentra una importante anotación juanramoniana sobre el orden exacto de los espacios de su viaje (parte de la geografía poética del libro a su vez). Y la reproducción de una página editada en *La Nación* (Buenos Aires, 21, noviembre 1948) de “Dos poemas de *Animal de fondo* y unas Notas”. Los poemas son “Por tanto peregrino” y “En país de países”. En *Leyenda*, editado por el propio Romeralo, también encontramos una reproducción de un original del poema “Como tú, mi amor, mirás” con importantes anotaciones sobre su posible ubicación en la obra y en el libro. La anotación “y 5: Ciudades”, el número ¿9? sobre el título y una anotación en el margen superior derecho: “Y / Un dios en blanco / Fin?”. Bajo el poema anota: “(Riverdale, Maryland) / Fin” (L, 701). Estas anotaciones son de suma importancia ya que revelan que en este instante el poeta daba por concluido su libro *Dios deseado y deseante*. Alegre no constata la existencia de este original entre los que él ha revisado (no especifica las referencias de los que utiliza). Lo sitúa como poema “14” de la parte 4, Mar Arriba. Las anotaciones del original reproducido en la edición de *Leyenda* son determinantes para el lugar que ocupan ambos poemas, último (“Un dios en blanco”) y penúltimo (“Como tú, mi amor, miras”, última versión conservada de “Si la belleza inmensa me responde o no”) de la última parte, ‘Ciudades’.

Sánchez Barbudo en su edición de *Dios deseado y deseante* reproduce un original del poema “De un oasis eterno de lo interno”, la calidad de reproducción es escasa pero se puede apreciar la anotación “Mar Caribe, junto a Puerto Rico”. En este mismo libro se reproducen otra serie de originales: “Al lugar donde tú te me fijaste” (DDD, 172; corresponde a SZJRJ-ddd. 296), “Un ascua de conciencia y de valor” (DDD, 188; con la anotación “¿Fin / de la [¿] parte”, original SZJRJ-ddd. 341), “Si la belleza inmensa me responde o no” (en la página 224, original SZJRJ-ddd. 330) y la primera página del original del prólogo “Camino de fe” (DDD 228; original SZJRJ-ddd.41).

Estas reproducciones, frente a las efectuadas por Romeralo, en sus dos ediciones (L y PUE) no son significativas pues representan alguno de los originales descritos (v. Apéndice) que hemos consultado directamente.

Las descripciones de originales realizadas por editores anteriores, como la antes citada de Orozco, completan nuestra conformación del corpus de la investigación, corpus que pretende aglutinar todas las investigaciones realizadas hasta la fecha como fundamento de cualquier posible reconstrucción.

Las *Poesías últimas escojidas* (1982) de Sánchez Romeralo no valoran el porqué de su ordenación ni de la inclusión de estos –y no otros- poemas en el libro, pero aportan un material sumamente interesante al publicar un “índice de periódicos, revistas y publicaciones de Juan Ramón Jiménez en que fueron publicadas estas *Poesías últimas escojidas*” (PUE, 42-58). No son “notas críticas”, sensu strictu; sin embargo, conforman un material inapreciable para la realización de dichas notas.

Alfonso Alegre, en su reciente edición de *Lírica de una Atlántida*, realiza la primera reconstrucción seria de los proyectos juanramonianos de edición del libro completo. La especificidad de su edición, preocupada en mostrar al público general los cuatro libros que conformarían la edición de “los libros por ciclo” de su poesía última, no permite al crítico realizar una descripción fidedigna del material de la carpeta y otros materiales consultados. De la comparación de sus notas a los poemas se puede extraer la versión finalmente elegida como texto base de su edición y algunas de las otras versiones manejadas. La ordenación realizada responde a las intenciones de Juan Ramón. Deben, sin embargo, cuestionarse ciertas decisiones críticas de Alegre al hilo del cotejo con todos los originales utilizados hasta la fecha para las ediciones de este libro.

El corpus del libro no ha sido aumentado por nosotros en lo que se refiere a nuevos poemas. Siguen siendo 58 poemas, como en la edición de Alegre, los poemas que conforman este libro. Las notas y apéndices, así como los aforismos de *Ideología* que hemos señalado, completan el corpus del “libro completo” (verso y prosa) de *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)* que el poeta estaba ultimando en el momento antes de su crisis de 1954. El problema de la agrupación y ordenación de estos manuscritos y de las posibilidades de edición de los mismos no creemos que haya sido resultado en toda su complejidad, a pesar de la interesante edición de Alfonso Alegre.

2.5.5. El orden del libro *Dios deseado y deseante*.

La organización del libro es, sin duda, uno de los problemas más arduos que hay que afrontar en la edición de un libro póstumo como el presente: orden, numeración, forma y partes a que pertenecen los poemas en su inclusión en el “libro”. El estado del libro determina un diverso tratamiento de los materiales: no es lo mismo un borrador, que un borrador definitivo o unas pruebas de imprenta. De Paeppe (1986, “Introducción”) denomina “borrador” al libro en sus diversos estadios compositivos y organizativos. De la Concha habla simplemente de Ms1 (Manuscrito 1), Ms A, Ms B (en Unamuno: 1987, 24), para referirse a los sucesivos “borradores” de que hablaría De Paeppe. Parece un término acertado –en realidad los dos los son-, pero no debe entonces aplicarse a los poemas porque podría crear confusiones. El borrador de un poema sería lo que antes denominamos “versión” (autógrafa, primitiva, última, definitiva, mecanografiada...). El estado en el que nos encontramos, el borrador de *Dios deseado y deseante*, como hemos dicho, demuestra una labor de ordenación debida al poeta y otras posteriores, achacables a otras manos. Es decir, el borrador (carpeta madre) no presenta un orden juanramoniano o, al menos, preferimos trabajar como si así fuese por rigor de la investigación.

El orden en el que Juan Ramón publicó sus poemas en 1949 en *Animal de fondo*, se corresponde, casi punto por punto, con un orden relativamente cronológico, basado en la estructura del viaje. La única variación clara de este orden es la que se produce en los poemas “Al centro rayeante” y “Lo mágico esencial nombrado”, en los poemas “Para que yo te oiga” y “En lo mejor que tengo” y en el poema final “Soy animal de fondo”. Es interesante seguir el itinerario del viaje tal y como el mismo poeta lo apunta en sus originales y manuscritos. La sinceridad del poeta puede no ser un rasgo a tener en cuenta, pero sí el cotejo de las fuentes directas (los originales) e indirectas (la crítica), en el que creemos poder rastrear el verdadero viaje que se plasma en la escritura de *Dios deseado y deseante*:

En su introducción a *Lírica de una Atlántida Alegre* plantea, acertadamente, el principio organizativo del libro:

Al consultar los originales de los poemas he observado que bajo esa estructura simple en cinco partes que he descrito discurre otra profunda donde el lugar se consigna siempre como epifanía que el poema consagra. En cada uno de los poemas de *Animal de fondo*, Juan

Ramón escribe al pie del poema, en la parte inferior derecha, el *lugar* donde el poema nace (...). Se constata así que, a partir de su división en esas cinco partes, el orden de los poemas en el libro sigue fielmente el recorrido del viaje desde su salida de Riverdale hasta su llegada y estancia en Argentina y Uruguay. Del mismo modo, en el viaje de vuelta Juan Ramón continúa el libro en sus dos últimas partes –4: Mar arriba y 5: Ciudades- y también ahora el poeta va consignando al pie de cada poema el lugar del venir de la palabra, la geografía de su dios deseado y deseante (LA, 20)

La perspectiva de un orden cronológico y geográfico facilita en muchos sentidos la labor del reconstructor. Hay que poner, sin embargo, en tela de juicio la total identidad del orden poético con el orden cronológico. El criterio de ordenación en siete partes por el que alguno de los poemas más significativos del libro podría ocupar el lugar de cierre, fuera del orden cronológico, no debe ser olvidado y apunta en esa dirección: un orden espacio-temporal bajo el que subyace, en el mismo nivel, un orden poético.

A pesar de las profusas anotaciones sobre el orden cronológico, dicho orden resulta difícilmente reproducible en su totalidad. Los lugares actúan como referentes de experiencias configuradas en tiempo y espacio. Las referencias pueden compararse a las breves notas del *Diario de un poeta recién casado*. Y en la misma dirección que entonces han de ser leídas, con las peculiaridades que confiere su desarrollo poético.

El sentido del libro, en su conjunto, puede variar dependiendo de qué poemas ocupen determinados lugares especialmente significativos. Si “Un dios en blanco” cierra el poemario se afianza el sentido ‘religioso’ asociado al nombre (verbo), la palabra (expresión), el destino cumplido del poeta... Si “Soy animal de fondo” cierra el libro se privilegia la lectura humanista, la deificación del todo y del hombre a su vez, la ética del trabajo, la expresión y el destino como logros del poeta. Son dos interpretaciones que coexisten en este libro. La elección de un orden sobre el otro, a pesar de basarse, de modo prioritario, en los apuntes del poeta, privilegia, sin embargo, una lectura determinada. Incluso, cuando dicha elección no se explicita en la edición. La interpretación soporta, en la mayor parte de los casos, el orden elegido.

El orden cronológico ha sido reseñado por el propio Juan Ramón, además de en las anotaciones de sus poemas, en uno de los originales autógrafos conservados, a

manera de índice geográfico:

J.R.J. / DIOS / deseante y deseado / (Washington, coche, Riverdale, coche, Baltimore, coche, New York, El Mar, Buenos Aires, coche, Montevideo, Río Janeiro, El Mar, New York, coche, Riverdale, Washington / 1948 / julio –agosto, setiembre /octubre / etc. (SZJRJ-ddd. 18)

Hay que reparar en la fecha de 1948 en la que está firmada. Si la fecha en la que damos por cerrado el trabajo voluntario del poeta en el libro es 1954, este esquema vale como un protoesquema del verdadero índice del texto, índice, por tanto, de un primer manuscrito del libro. Este índice será determinante en algunas situaciones dudosas, pero los poemas escritos posteriormente (1949 y 1950, sobre todo para la parte ‘6: Ciudades’) no están representados en él, por lo que deben ser ordenados atendiendo a criterios específicos.

La lectura de las diversas capas y momentos textuales, que recogen los originales de la carpeta madre, posibilita el establecimiento de los momentos de la historia redaccional interna del poemario. Las referencias externas antes aludidas permiten apreciar diversos momentos de trabajo permanente en la redacción del libro. La existencia de un número variable de originales, dependiendo del poema que analicemos, puede deberse a los diversos momentos redaccionales referidos. Aunque, entendemos, una discriminación de las fechas de los textos es algo muy relativo, por la existencia de capas textuales que reflejan diversos momentos redaccionales subsumidos en las versiones últimas, cuya separación resulta prácticamente imposible; parece necesario atender a esos momentos desde el análisis de las mismas. Un procedimiento que nos permite atender a diversos momentos de la creación del libro, es el análisis de los tipos mecanográficos y autógrafos de los originales conservados.

Podemos partir de una inexistente redacción básica del poemario, autógrafa y previa a la publicación de AF (1949), como supuesto principio redaccional del libro. Un ejemplo de borrador previo a la edición de 1949 sería el original conservado con traducciones de Galtier citado por Saz-Orozco: “Primer ensayo realizado antes de la corrección definitiva efectuada al texto original” (1966, 151-152). Esta posible redacción básica desconocida puede manifestarse, también, en un original conservado del poema “Con la cruz del sur”, otro de “Para que yo te oiga” (SZJRJ-ddd. 211, reverso) y en alguno de los originales primitivos rescatados por Alfonso

Alegre (v. LA, “Notas” a los poemas de *Dios deseado y deseante*). La primera versión de “Con la cruz del Sur” – escrita, seguramente, durante el viaje en barco-, es un ejemplo evidente de las versiones autógrafas primitivas que Juan Ramón pudo escribir en aquellos momentos:

“Nota: “Viaje”:

El otoño abreviado, después del ecuador, nos invitó a una luz inesperadísima, un fresco sutil y regaloso, que yo no puedo sentir ni pensar en nada más / tan esquisito.

La cruz del sur se echa en una nube
y me mira con ojos amorosos
de siempre conocida.

En mi inmanencia
[¿] estuvo, estuvo
|[¿]| de cielo de mi inmanencia
eran sus cuatro ojos de conciencia
bella la vocación de una hermosura
que me esperaba.
Y ya ha llegado en mi
a mi penúltima jornada
a besarla en los ojos
con cuatro besos de amor vivo
el primero en la frente
el segundo, el tercero en sus manos
y el cuarto en su pie de alta sirena.

La cruz del sur me está [velando]
y [abajo] de mi, en su tierra (honda
mi madre me [sustenta]
como |[¿]|me sustentó en su falda viva,
mirando a las estrellas
de la completa eternidad nocturna. (SZJRJ-ddd.191.)

Este original, uno de los pocos manuscritos de la redacción primitiva conservados, no presenta lugar ni fecha debajo del poema como las aludidas por Alegre presentes en otros originales. Es posible que las anotaciones de fecha y lugar hayan sido escritas por el poeta en momentos posteriores, no en la inmediatez del acto creador. El encabezamiento del manuscrito (“Nota: Viaje”) parece abundar en

la idea del diario poético que justificaría el diálogo con su obra anterior (el viaje del *Diario* de 1916 al fondo y los textos de “Sino de vida y muerte”). Esta intención diarística, junto a la importancia del “lugar” apuntada por Alegre, potencian una ordenación cronológica del poemario.

Como decimos, este original autógrafo permite comprobar cómo la geografía poética del libro fue añadida en los originales posteriores mecanografiados. Seguramente, Juan Ramón, comprendiendo el sentido de vivencia de la experiencia poética del viaje, incluyó sus lugares como significación de la experiencia que, para él, adquirirían los poemas desde ellos. Sin embargo, es probable que en sus apuntes establezca notas de viaje que recojan los lugares del mismo. A parte del original citado, la única prueba de existencia de un borrador primitivo del poemario es la publicación de AF [1949] que subsume dicho estadio. Este Manuscrito A (Ms A), perdido y subsumido en AF [1949], es la redacción básica primitiva. Esta primera redacción corresponde a las fechas de junio a diciembre de 1948, para su escritura, tal y como lo especifican los originales juanramonianos, y con la fecha de julio de 1949 para el cierre definitivo de su edición e impresión.

Junto a esto, los materiales conservados en la carpeta madre de la investigación, originales signados como SZJRJ-ddd, constituyen un Manuscrito B (Ms B), compuesto a su vez de diversos estadios redaccionales. Dentro de este manuscrito, se pueden observar, para los 29 poemas de AF, algunas versiones corregidas sobre la versión publicada en 1949. A esto hay que añadir las versiones posteriores y alguna quizás anterior (como la citada) a dicha publicación. Estas versiones permiten concluir que ese primer estadio redaccional (Ms A) fue, seguramente, enviado a Pleamar y destruido por Juan Ramón al recibir la publicación del libro o en momentos posteriores¹²⁹. Tras realizar las nuevas versiones en años sucesivos, el poeta seguramente rompería el grueso de sus versiones primitivas. Así, Ms B, AF [1949] y las versiones de estos poemas publicadas en vida de Juan Ramón, componen el corpus único de la reconstrucción.

Al hilo de estas reflexiones surgen diversos interrogantes: ¿Hasta qué punto las fechas (de escritura) que recogen los originales conservados son producto del instante y no recuerdo posterior? ¿Si son producto del instante y luego han sido conservadas en originales mecanografiados por Zenobia, qué relación mantienen con

¹²⁹ La portada autógrafa reproducida en dicha edición así lo postula: “J.R.J. / Animal / de fondo // Pleamar / B.A. / 1949”(AF [1949] 7). Es una portada previa a las conservadas (v. Apéndice II).

un hipotético Ms A perdido? ¿Debemos desterrar esa hipótesis y hablar de un primer estadio redaccional A –anterior a AF [1949]- con un elevado número de poemas, y un posterior estadio redaccional que evoluciona hasta DDD; o ambos son simultáneos?

Es posible que, en ese primer momento, Juan Ramón trabajara con varias hipótesis de ordenación. Otra posibilidad, si siguiéramos a Biedma, es que simplemente escriba poemas y notas de viaje como la reproducida, sin una idea previa de la composición. Sin embargo, pensamos que el poeta alumbra sus poemas y la idea del libro y su composición mientras escribe aquellos.

Es posible que exista un primer momento (AF y parte de DDD) que se corresponde con los meses de junio a diciembre, quizás hasta febrero de 1949. Este sería el Manuscrito A: su fruto es la edición de 1949.

Posteriormente existiría un segundo momento, DDD, un Manuscrito B, que responde al desarrollo del ‘Libro completo y solo’. Este Manuscrito B se subdivide en tres estadios redaccionales:

1. La simple recopilación cronológica en 3 partes, posiblemente en fecha inmediata al regreso de Buenos Aires, como una idea paralela a la de la publicación de *Animal de fondo* en Argentina. Esto queda registrado por las Notas a AF (1949) y algunas portadas conservadas.
2. La división en 5 con la idea de un libro de dios con los poemas fechados antes de 1951. En estos años trabaja la posibilidad de editar 50 poemas de verso.
3. El último momento redaccional en el que retoma el proyecto de 1950 (recuérdese la descripción biográfica), en torno a 1953, en el que trabaja sobre la ordenación en 5 para su edición y alumbra la idea en 7 series, de las que se conservan portadas interiores seguramente destinadas al libro completo en su versión definitiva.

Como es probable que la carpeta en su estado actual no sea comparable a la carpeta en ese momento redaccional definitivo, no podemos saber qué papeles pertenecen a estos diversos estadios redaccionales salvo por conjeturas y evoluciones textuales (microtextuales especialmente). Resulta de especial relevancia el análisis de los pocos autógrafos conservados, así como la comparación de los

diversos estados de mecanografía y corrección que pueden extraerse del cotejo de las fuentes directas de la investigación.

2.5.6. Diversos momentos redaccionales por los que pasó el original del libro completo. Discriminación de tipos mecanográficos.

En el proceso de discriminación de tipos mecanográficos se han tenido en cuenta todos los rasgos propios de los originales, separación de líneas, tipos de letra, correcciones, etc., no así los papeles (materiales y tamaños) por la imposibilidad de acudir al original en sí. Nuestra descripción ha sido realizada a partir de las copias que nos envió amablemente la custodia de la Sala, Herminia Reinat Rivera. En este proceso hemos realizado la agrupación de los originales en los siguientes bloques:

1. Portadas, portadillas, citas, dedicatorias e índices del poeta. Portadas de partes y apartados dentro del libro.
2. Prólogo y versiones del mismo. Otros textos, nota preliminar, epílogo y otras notas conservadas (material mecanografiado y autógrafo).
3. Originales de poemas.

Es en los originales de los poemas donde hemos realizado la discriminación de tipos mecanográficos, con vistas al estudio de la historia genética del manuscrito del libro, y al establecimiento de los diversos borradores y estadios que se agrupan en este manuscrito. Dicha discriminación nos conduce al análisis de las diversas fases de la historia redaccional.

2.5.6.1. Las portadillas y portadas del libro, su lugar en ‘Destino’.

Es un hecho conocido, por los investigadores y lectores que han tenido ocasión de acercarse a los originales de Juan Ramón, que el poeta tenía por costumbre realizar las portadas de sus libros, diseñarlas a mano con sus títulos,

números, editoriales, etc. Como bien apunta Alfonso Alegre, “desde muy pronto, de cada nuevo libro que va naciendo, el poeta piensa no sólo en el título y en la estructura, sino también en las distintas posibilidades de publicación” (LA, 7–8).

Los originales de índices y portadas son muy significativos para el análisis de la historia redaccional del libro. En la primera edición argentina se reproduce copia de una portada realizada por el poeta para dicho original: la fecha de 1949 en la que el libro se publicó aparece en el margen inferior bajo la ciudad (Buenos Aires) y el nombre de la editorial (Pleamar). Por este documento, se puede concluir que las portadas existentes en la carpeta responden a otros tantos intentos de dar el libro a la imprenta y a posibles ideas editoriales del poeta. Son, por tanto, referencias de gran importancia para establecer la cronología de las versiones, partes y formas del libro.

Pasamos a realizar una descripción sumaria de los aspectos más significativos de las portadas conservadas (debe completarse con la lectura de su descripción y de los comentarios del Apéndice):

SZJRJ¹³⁰-ddd.1 es un amplio índice de una organización de la obra bajo el nombre “Animal de fondo (en 5 libros) Entre mi abrir y mi cerrar de ojos”.

Ddd. 3 es un autógrafo en el que se lee la siguiente anotación “Original completo, para ordenar y dictar”. Este original es interesante en dos sentidos: implica un segundo estadio redaccional por la corrección de 3 en 5 (las partes tal y como se conocen) en el margen superior derecha. Y a su vez fecha dicho estadio entre 1948 y 1949, por lo que sitúa la mayor parte de la historia creativa del libro en un periodo de un año, poco más, poco menos. Es posible que Juan Ramón conservara la mayor parte de las portadas que fue realizando para este libro, aún cuando dichas portadas sean superadas por otras nuevas. La disposición en que Saz-Orozco¹³¹ dice encontrar los materiales (dos sobres) y los originales que contiene cada sobre pueden ser prueba de este tipo de escritura. El poeta guarda en un sobre los borradores previos y en el otro sobre el borrador en su nueva forma depurada. Si esta hipótesis es cierta, la disposición en siete partes que Saz-Orozco encuentra en uno de los sobres, se debe a su último momento de redacción (finales de 1953).

Esta portada representa el primer estadio redaccional importante del libro *Dios deseado y deseante* (ya no *Animal de fondo* que, seguramente, habría sido

¹³⁰ En esta descripción, reducimos la abreviatura SZJRJ-ddd. a “ddd.”, no se confunda con “d.d. y d.” abreviatura usada por Juan Ramón para sus textos.

¹³¹ Saz-Orozco: 1966, p. 153-155.

publicado). Estamos probablemente ante un original posterior a 1950. Tampoco debe olvidarse para una posible ordenación del verso juanramoniano, la anotación: “En ‘Destino’, 1”.

Ddd. 4 repite lo anterior sin cambios. Pero la cara inversa aporta datos relevantes: la posible publicación en Méjico, 1953 (manteniendo las fechas 1948-1949 como fechas de la escritura primera de los poemas¹³²). Esta anotación debe ser puesta en relación con las cartas que Juan Ramón y Max Aub intercambiaron en torno a estas fechas (v. CL, 178-179). Del mismo modo, ddd. 9, reproducción de este autógrafo mecanografiado, que corrige la anotación “Edición completa” por la de “Libro completo” indica que, si bien el libro no fue publicado en vida del poeta, al menos, alcanzó una fase redaccional “publicable” que mantiene la ordenación en 5 partes y Méjico, 1953, como las coordenadas espacio-temporales de su edición impresa. Los contactos editoriales con Max Aub, las conversaciones con Gullón y otros documentos, reflejan la importancia de este momento como el decisivo y último en la conformación del corpus, el orden y la forma de editar su libro completo. El paso de 1954 es el que desbaratará estos planes.

Hasta este momento tenemos, por tanto, dos momentos redaccionales importantes que se corresponden, el primero, con los años 1948-1950, redacción y ordenación de un primer libro *Dios deseado y deseante* (sin olvidar la publicación de AF [1949]; y, el segundo, con los años 1952-1953. Acertadamente, Alegre piensa en estos dos momentos como los fundamentales para la ordenación de la obra última:

Según he podido comprobar en los distintos proyectos manuscritos del poeta, hay dos épocas esenciales en las que se gesta el proyecto último de la Obra de Juan Ramón y al mismo tiempo el de *Lírica de una Atlántida* como ciclo que comprende toda su poesía escrita en América: el año 1949 y la primera mitad de 1950 –la época final de los Jiménez en EE.UU., cuando vivían en Riverdale-, y entre 1952 y 1954, cuando ya se habían trasladado a Puerto Rico (LA, 11).

Ddd. 6 también resulta interesante en esta dirección: amplía la fecha de redacción de 1949 a 1950 (1948-1950) y alude a una posible publicación en “Suramericana” / B. A. / 1954”. Por alguna razón, los planes editoriales del poeta en Méjico se vieron trastocados en el segundo semestre de 1953, dejando el libro en el estado en el que hoy se encuentra.

¹³² Recuérdese que este tipo de fechaciones bajo el título son frecuentes en la obra anterior del poeta. Véase, por ejemplo, las fechas de la edición de 1946 de *La Estación total* (1923-1936).

Ddd. 13 aclara ciertos aspectos: las fechas de escritura de los poemas son ampliadas aún más (1948-1951) y el lugar de publicación queda en vilo por los tres interrogantes de la parte inferior: “¿Méjico? / ¿Arjentina? / ¿Madrid?”. De lo que no cabe duda es de la fecha autógrafa de este original (índice macroestructural y compositivo): 1954. La anotación autógrafa de la parte posterior debe ser leída en este contexto: el del lugar de *Dios deseado y deseante* en la obra completa de Juan Ramón. Lo que sí se deja traslucir de este apunte es la idea de que el libro era ya definitivo y debía ser agrupado con el resto de sus libros en la Obra y que la fecha definitiva del poemario es 1954. Su fecha de composición –de escritura, que no de ordenación, proceso que aparentemente quedó inacabado- son las de 1948-1951.

Ddd. 17 es un documento autógrafo de gran importancia. Entendemos que la agrupación en 7 series es definitiva tanto como la ordenación en 5 series y no se oponen. Hogar/Principio y Hogar/Final, son los dos poemas que abren y cierran el libro (en principio, “La transparencia, dios, la transparencia” y “Soy animal de fondo”, tal como estableció Saz-Orozco). Estos dos poemas sirven de apertura y cierre del conjunto del libro que se divide en las cinco partes conocidas. La anotación inferior que presenta este original: “Para comparar y romper”; indica una acción de lectura y mecanografía previa a la que seguramente hubiera sido la versión definitiva en limpio para publicar.

Nunca sabremos si el autógrafo ddd. 18. –una relación de los lugares de su viaje- habría sido integrado en el libro o era un simple apunte compositivo juanramoniano. Su importancia reside en que documenta los lugares del orden espacio-temporal del libro. Se aprecian leves variaciones en dicho orden, seguramente obligadas, por la importante unidad de experiencia y contenido que da sentido al poemario.

Ddd.20 parece ser una hoja perteneciente a la versión del libro completo. Empieza en este original la paginación del manuscrito¹³³ con el número 7. Este original es una portada interior con el título en la parte superior de DIOS DESEADO Y DESEANTE en mayúsculas y el subtítulo en minúsculas y entre paréntesis (Animal de fondo). En esta misma hoja 7, vendría una cita (v. Apéndices) y quizás

¹³³ Estas numeraciones (vértice superior derecha) deben ser tenidas en cuenta a pesar de que no aparecen en todas las páginas y de que el orden no es correlativo ni totalmente coherente. Véase, por ejemplo, la numeración superior de los facsímiles de *Espacio y Tiempo* (1996) o de *Olvidos de Granada* (1979) en los que aparecen números idénticos a los citados aquí de una forma correlativa.

una dedicatoria. La página 8 quedaría en blanco, tal y como se desprende de la anotación autógrafa de la parte superior derecha del original.

Las portadas de partes, dentro del libro, responden a los siguientes títulos y características¹³⁴:

- PRINCIPIO, mecanografiado en mayúsculas con la anotación manuscrita de mano del poeta “D. d. y d.” en la parte superior izquierda. El resto del original, como de las restantes portadas que pasamos a describir, está en blanco en su totalidad.
- 2: Tierra, mecanografiado en mayúscula sin indicaciones ni signature.
- 3: Mar abajo, original mecanografiado con la anotación “séptimo mar” bajo el título. No aparece signature para este original. El número también es autógrafa como en las otras portadas de este bloque.
- 4: Ciudades, mecanografiado sin indicaciones ni signature.
- 5: Mar arriba, ídem
- 6: Ciudades, ídem.
- FINAL: ídem que el original de “Principio”, con la signature manuscrita “d.d. y d.” en el margen superior izquierda del original.

De estas portadas se concluye que la división en cinco partes y la división en siete se superponen y resultan, al fin, prácticamente idénticas. “Principio” y “Final” no aparecen numerados lo que indicaría que las partes del libro son 5. La parte “2: Tierra” es la parte “1: Ciudades”, del libro en cinco series. El resto se mantiene idéntico, salvando el poema póstico y el poema final.

En principio, estos son los índices y portadas con los que contamos. No existe ningún tipo de índice de los poemas que formaban parte del libro ni del orden de los mismos dentro de este.

De estos originales se desprende la existencia de varios momentos significativos para la historia redaccional del libro: 1948-1949 corresponde a los poemas escritos en el viaje a la Argentina y en fechas inmediatamente posteriores a su regreso. En este primer estadio redaccional se configura, en primer término, la división en 3 partes, y en el último desarrollo de la misma, la división en 5 partes, que asume el mismo orden cronológico que la anterior ordenación. La estructura en

¹³⁴ En el orden en el que los describimos estos originales son los signados como: SZJRJ-ddd. 62, 83, 95, 215, 280, 298 y 382.

cinco partes de *Dios deseado y deseante* no es la última sino la segunda, inmediatamente posterior a la ordenación en tres y de fechas posiblemente cercanas.

El segundo momento redaccional, tal y como se describe en las portadas analizadas, es el que comprende los años que van de 1949 (tras la publicación de AF) hasta 1953, ya en Puerto Rico. En este momento, el libro mantiene la división en 5 partes y sufre diversas ampliaciones de las fechas que Juan Ramón apunta como fechas de escritura de los poemas (de 1949 a 1950 y 1951). Esta fase redaccional coincide, en su término, con el intento de publicación de *Dios deseado y deseante* en la editorial regentada por Max Aub en 1953 y con los intentos y compromisos de edición de su obra final y antológica. El “fracaso” de esta tentativa lleva al poeta al último desarrollo del libro que se sitúa a finales de 1953, principios de 1954. No creemos, a la luz de los documentos consultados, que el poeta ampliara todavía más el libro, pero sí matiza, en estos años puertorriqueños (1952-54), la división en 5 partes (con un poema-principio y otro final) y busca una posible publicación en los tres países con los que mayores vínculos editoriales mantiene: Méjico, Argentina y España.

Las fechas de escritura de los poemas varían pero están comprendidas entre 1948-1951. Estas son fechas de escritura, no de reelaboración, ordenación o intento de edición; procesos coetáneos y posteriores, que hacen variar significativamente la forma del libro. Las *Conversaciones con Juan Ramón* de los meses de noviembre y diciembre de 1952, demuestran que, en ese año, como advierte Alegre, el poeta se encuentra en pleno proceso de ordenación de su obra y de sus libros particulares. En este sentido, debe tenerse en cuenta la posibilidad de que las portadas que presentan fechas de publicación se refieran al año siguiente en que fueron realizadas, dependiendo de los compromisos editoriales concretos del poeta.

El título definitivo del libro completo es “*Dios deseado y deseante*” con un subtítulo entre paréntesis “(*Animal de fondo*)”. El libro estaba destinado a los cuatro conjuntos citados (‘Sucesión’, ‘Destino’, ‘Metamorfosis: *Leyenda*’ y *Lírica de una Atlántida*), aparentemente, en la misma forma para los cuatro si no lo contradice ningún papel que se rescate en el futuro. No obstante, en la ordenación del *Libro escogido* es muy posible que el poeta no pensara publicar todos los poemas del libro, ni el libro completo (con sus notas y apéndices). Es conveniente atender a las anotaciones del poeta sobre el lugar de cada poema concreto en la obra, y no debe

olvidarse que, por las referencias conservadas, muchos poemas de este libro no parecen destinados a ninguno de tales conjuntos.

El libro no presenta dedicatoria, tal y como se desprende de estas portadas, pero sí una cita que debe ser reproducida en su edición y que está recogida en el original SZJRJ-ddd. 20. Es, seguramente, esta anotación la dedicatoria ('cita' la llama el poeta) que precedería a la edición de su libro completo.

La estructura del libro es una estructura diarística – el orden del libro es el orden del diario de viaje, a grandes rasgos- que responde a las cinco partes conocidas: ciudades, mar abajo, ciudades, mar arriba, ciudades. Esta ordenación en cinco partes hay que relacionarla con una etapa tardía de ordenación del libro en la que el poeta remarca la importancia significativa de los poemas “La transparencia, dios, la transparencia” y “Un dios en blanco”. Este poema es, seguramente, uno de los últimos escritos para este libro. Hay que recordar también la anotación en el original SZJRJ-ddd. 65-66 de “La transparencia, dios, la transparencia”, fechado en 1953, “en el último poema el mismo tema”. Debemos, no obstante, poner estas ordenaciones en tela de juicio ya que el poeta no las concluyó (ni la de 5 ni la de 7). La importancia que otorgaba en el conjunto a “Soy animal de fondo” es otra de los puntos complicados de esta ordenación. Si “Un dios en blanco” fuera el último poema del libro ¿qué lugar debe ocupar aquel? En principio, y como hipótesis, partimos de la idea de que “Soy animal de fondo” tal y como ocurrió en la edición de 1949 es el último poema del libro completo, el que cierra y da el sentido trascendente hacia lo inmanente característico de este libro.

De este primer grupo de originales analizados se extrae una cierta seguridad sobre el contenido de la carpeta madre y la labor del reconstructor. Las anotaciones de “original completo / para ordenar y / dictar”, “libro completo” o “edición completa” confirman la hipótesis de que estamos ante un proyecto definitivo en su mayor parte y de gran entidad, que por razones que desconocemos realmente no pudo ser concluido.

De esto, y de la lectura del lugar exacto de ubicación del libro completo “en Destino 1, en 5 series” (SZJRJ-ddd. 3) y “O. ú, Destino, 1, 1936 – 1953” (SZJRJ-ddd. 9), así como de la ubicación en los diversos conjuntos que recogía el original SZJRJ-ddd. 13 se extrae la primera tarea verdaderamente decisiva para una ordenación del libro completo. No obstante, el número del volumen de ‘Destino’ en

que *Dios deseado y deseante* debe incluirse ha de ser matizado, dependiendo del esquema general de dicha ordenación de la obra completa que tomemos como base. En carta a José Luis Cano, del año 1950, el poeta relata algunos aspectos de sus compromisos editoriales para esos años:

A Losada le estoy preparando, para este año 1950, 3 libros: *Destino, verso 3* (el último de la edición completa de mi verso); un tomo de prosa *Prosa escojida* y la 2ª Antología completamente revisada, aumentada en lo que antes era y completada hasta hoy (...) (GE., 11).

De lo que no cabe duda es de que un volumen de su *Destino, v[erso]* representa el conjunto de su poesía escrita en América y en dicho volumen ha de ser recogido el libro completo *Dios deseado y deseante*. En los casos en los que aparece *Destino, v. 1* hay que entender la posible división en 7 partes, en la que el verso ocupa el primer lugar dentro de volúmenes compuestos de verso, prosa y crítica (v. SZJRJ- PAAO. 236). Es claro que en este proyecto las partes que componen ‘Destino’ son equivalentes a las siete partes de su ‘Metamórfosi’s (SZJRJ- J-1, vida. 319)¹³⁵. Por el contrario, en los que aparece ‘Destino, v. 3’ hay que entender su poesía dividida en 3 épocas, cuyo último volumen –en sus proyectos de edición, el primero- sería la poesía escrita en América, el volumen conocido con el nombre de *Lírica de una Atlántida*.

En un proyecto fechado en 1954 de ‘Destino, 1’, el volumen recoge, bajo los títulos de Leyenda, Historia, Carta, Política, Ideología y Traducción, el grueso de su producción última en prosa, verso, traducción, cartas y aforismos. El volumen de ‘Leyenda’ en esta ordenación recoge todos los libros de verso de su obra exiliada agrupados bajo el nombre de “Lírica de una Atlántida” (*En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante y De ríos que se van*).

¹³⁵ Hay que tener en cuenta aquí cierta confusión presente en los originales juanramonianos para la ordenación de su obra última. Por ejemplo, en SZJRJ-PAAO. 6: “‘Destino’ o ‘Metamórfosis’, ‘Leyenda’ / un nombre de los dos en cada serie: 1º de libros por ciclo, 2º de libros completos, como ‘Leyenda’ para el verso”. En los originales últimos esta confusión se aclara y *Destino* parece tomar todos los atributos de su obra completa (v. por ejemplo, SZJRJ-PAAO.1)

2.5.6.2. Prólogo y versiones conservadas del mismo. Otros textos, nota preliminar, epílogo y notas conservadas. El apéndice de *Dios deseado y deseante*.

Después de las portadillas referidas y de estos breves apuntes que aclaran el lugar del libro en la obra, el manuscrito conservado en la carpeta madre presenta el “Prólogo” de su libro (las “Notas” corregidas, v. LA, 259) y los poemas en diversas versiones generalmente mecanografiadas. Atendemos a estos originales en los siguientes capítulos para establecer la forma de reconstruir *Dios deseado y deseante*. No hemos creído necesario plasmar aquí una descripción de todos ellos como la realizada para las portadas, ya que estos originales no son tan importantes para la organización. Ofrecemos, en apéndice, la posibilidad de su consulta completa.

Junto a los originales de los 57 poemas publicados por Sánchez Barbudo (1964), la carpeta contiene otra serie de textos (recortes de prensa, manuscritos sólo bocetados, un primer desarrollo del epílogo del libro) que los editores anteriores generalmente han pasado por alto. La idea de que el poeta pensaba incluir de algún modo todos estos textos¹³⁶ en la ordenación definitiva del libro completo mantiene un poderoso vigor. Es probable que Juan Ramón pensará incluir en este libro unas “Notas” (como ‘Apéndice’) que no serían, sólo, las que presentó en AF [1949] pero que podrían seguir el mismo esquema.

El original más completo del prólogo conservado, “Camino de fe” (SZJRJ-ddd. 41-44) presenta numeración propia y correlativa (2, 3, falta el número en la primera hoja y en la cuarta hoja, que viene anticipada en la página 3 por el consabido “sigue”).

El problema de la numeración, que comentamos al respecto de los facsímiles de *Olvidos de Granada* y *Espacio*, es un punto de partida interesante para la investigación sobre el orden del libro. Los números de esta versión no indican que Juan Ramón lo hubiera situado ya en el conjunto del libro completo. Sin embargo, las anotaciones marginales determinan que este original sea el prólogo de su libro. Las “Notas” publicadas en AF [1949] que Alegre reproduce como prólogo del libro,

¹³⁶ V. v. comentarios a nuestra edición de *Animal de fondo* en Espasa-Calpe y los apéndices de ese libro.

deben, por tanto, ocupar otro lugar. El original citado presenta en el margen superior la anotación: “Colaboración / Solo / (‘Orígenes’, Cuba) / y ‘Destino, 1’ (1936-195x) / ‘d.d. y d.’ / Leyenda”. En los citados conjuntos es, por tanto, pertinente su publicación como prólogo de este libro.

Existen cuatro versiones de las “Notas” en los originales de la carpeta SZJRJ-ddd. Dos de ellas son versiones previas a su publicación en AF (1949). El original SZJRJ-ddd. (3) 52-53, reproduce, con pequeñas correcciones, la versión publicada. Son importantes las anotaciones del margen superior de este original: “Compararlo con: ‘La Nación’. [Entrada. prólogo| NOTA|s| preliminar]”. Hace referencia a la publicación de estas “Notas” en el periódico *La Nación* en 1948 y pensaba, por lo que parece, cotejar ambas versiones. El primer párrafo de las Notas aparece tachado y marcado a mano “Para los ‘Apéndices’”. No sabemos si estos “Apéndices” son apéndices de este libro o de su obra completa.

La cuarta versión conservada, original que Alegre reprodujo como prólogo a su edición, es una hoja impresa del libro de 1949, en la que el poeta realiza diversas correcciones, lo actualiza. El hecho de que en 1949 el poeta publicara estas “Notas” como culminación de su libro nos parece importante. Es, posiblemente, éste el lugar que deben ocupar en una reconstrucción, el de las “Notas” que el poeta añade a su libro de verso como comentarios autointerpretativos y orientadores para la lectura. No obstante, en una de las versiones aparece el título “Nota preliminar” que puede indicar que estas “Notas” se pensaban publicar justo antes de los poemas. Su actualización también indica su posible publicación como “Prólogo” (así en LA).

El original que comienza “Una de las luchas diarias de mi vida...” (SZJRJ-ddd. (3) 7) aporta un elemento relevante en esta dirección. En el margen superior del original se lee la anotación “D. d. y d.: Notas”. Indica, claramente, que en su libro completo pensaba publicar una serie de “Notas”, entre las que se encontrarían este texto y , posiblemente, las publicadas en 1949. Es posible que en dichas “Notas” el poeta quisiera incluir los aforismos sobre el tema de dios que cita en la descripción de su libro completo. De este modo, el libro abarca, como dijo a Gullón, ‘un ciclo completo de mi pensamiento’ (CcJr, 119).

Otros textos presentes en esta carpeta, parecen responder a la idea de la adscripción a varios libros de un mismo texto, que adquiere, de este modo, diverso sentido en cada nuevo contexto. El problema de la doble o múltiple adscripción de

un texto en diversos libros ha sido bien analizado por la crítica en comentarios a la posible edición de su prosa inédita:

Estos proyectos, aparentemente contradictorios, no se anulaban unos a otros (al menos no lo hacían en la mente de su autor), sino que se solapaban y se superponían, lo que determina que el editor de Juan Ramón se encuentra con muchos textos que, con ligerísimas variantes, están destinados a formar parte de varios libros al mismo tiempo (Blasco y Trueba: 2000, 10).

El original SZJRJ-ddd. (3) 5-6, anotado como “Prólogo a *Animal de fondo* ‘antes de las Notas’” reproduce la presentación que Juan Ramón realizó de su libro en Buenos Aires. Es un texto interesante para comprender la gestación del poemario durante el viaje en barco. La anotación que aparece en el margen superior, “Para los ‘Apéndices’ de *Política poética*”, indicaría que es ese el lugar que corresponde a este texto. Así lo entendió Germán Bleiberg en su reconstrucción de dicho proyecto juanramoniano. Sin embargo, y creyendo que es aquel el lugar que le corresponde, nos parece un texto imprescindible en cualquier edición del libro completo *Dios deseado y deseante*, como Nota o en Apéndice. Bajo este original se aprecia una importante anotación manuscrita: “aquí, las / Notas: / y / los / poemas / la despedida / Fin”. Es, claramente, un texto dispuesto para ser leído en público. Esa era la disposición de la lectura realizada por el poeta en la Sociedad de Escritores. De ahí que este texto formara parte de una posible edición de *Política Poética*, libro ‘público y político’ del autor. Lo mismo sucede con el original SZJRJ-ddd. (3) 50-51, en cuyos márgenes se lee: “¿aquí o en conferencia?”. Es, de nuevo, un texto para ser leído en una presentación pública de su libro *Animal de fondo* (en este original, bajo el título general “Dios deseante y deseado”). En el margen inferior: “Falta la ‘entrada’ con lo de mis huesos verdecidos, verdecientes por la humedad de B.A. y el final sobre Vicente Barbieri”. La ‘entrada’ es el original antes analizado en el que la palabra ‘Entrada’ aparecía tachada de mano del poeta y sustituida por ‘Nota preliminar’¹³⁷. Es muy probable que ambos textos fueran fundidos por el poeta en sus lecturas. Ante la imposibilidad de comprobar este punto, creemos que SZJRJ-

¹³⁷ “Lo de mis huesos verdecidos” a que se refiere el poeta puede corresponderse con el segundo y el tercer párrafo del texto citado: “Leer en público un lírico, es desnudarse en público. Es claro que ese desnudarse necesita un poco de vanidad. Yo perdí toda mi vanidad, hacia los treinta años, cuando aún tenía carne. Pero antes, tampoco me desnudaba leyendo. / Hoy me deshueso ante ustedes. Verán ustedes mis huesos escritos.”. No obstante, es más que probable que exista un texto en el que aparezca la frase citada de manera exacta.

ddd. (3) 50-51 debe preceder al otro original, tanto en su posible inclusión en *Dios deseado y deseante* como en la necesaria inclusión en *Política poética*.

El original autógrafo SZJRJ-ddd. (3) 4 es sólo un apunte del poeta, sin concluir, en el que contesta a algún crítico (posiblemente, Antonio Vilanova) sobre el sentido de su libro:

Como dijo al empezar [¿] |usted| está en lo cierto, y nadie ha dicho mejor que usted mi idea. Cuando yo digo: No eres mi redentor, etc. quiero decir lo que usted insinúa, que no estoy suponiendo ni recordando nada de eso, aprendido, sino que estoy pensando en un dios limpio de cargas, que es el único dios posible de la belleza, es decir, de la existencia, es decir de dios, ya que dios es todo: el mundo infinito que yo llevo dentro con un dios seguro, no que yo esté dentro del mundo infinito con mi dios posible.

Yo creo que si usted publicara lo que usted dice y lo que yo le contesto, haría un gran favor a mi libro y ayudaría a algunos.

Más claro. No me interesa nada de lo que se ha añadido a dios, al dios limpio desnudo de alma que el yo sueña.

Este apunte refleja ideas propias del conjunto de *Dios deseado y deseante*, pero no pasa de ser un texto sólo bocetado. No debe, por tanto, formar parte de su libro completo. Si se edita, debe hacerse como un mero apunte, en apéndice.

Es interesante atender a las anotaciones que jalonan este original. Un aforismo: “Un dios tan limpio como un fuego con su aire” que podría formar parte de la serie de aforismos de su época que este libro recoge. Bajo este aforismo, la indicación de que ya había dictado “Un dios en blanco” y otros dos poemas. El apunte parece ser, por la polémica y la inclusión de esta nota, de fechas cercanas a las *Conversaciones* de 1952. En el reverso del original existe una anotación manuscrita que hace referencia a un posible número de poemas para este libro: “voy a dar D.d. y d. completo con 60 poemas en vez de [...]. Yo creo que si se lee este libro completo con atención se ve clara mi ansia”.

La cifra de 60 poemas se acerca a la de 58 poemas conservados, y hay que tener en cuenta la posibilidad de que otros textos citados de las “Notas” –como el que empieza “Una de las luchas diarias de mi vida...”- tuvieran carácter poético para Juan Ramón. Así, por ejemplo, es posible que el poeta quisiera incluir en su libro estos otros textos recogidos en la carpeta, no sabemos bien si como poemas o como notas y apéndices a dichos poemas.

Todos los textos que citamos en este punto pueden tener una ubicación

paralela en otros lugares de la obra y es muy probable que Juan Ramón pensara darlos simultáneamente en varios conjuntos. No hay que olvidar que la signatura ‘d.d. y d.’ no aparece en todos estos originales. Es el sentido lo que, creemos, determinó que Saz-Orozco los ordenara en la carpeta SZJRJ-ddd; aunque es más que probable que estos textos estuvieran ya en dicha carpeta cuando el citado crítico tuvo acceso a estos materiales. Nos estamos refiriendo a “Destino presidente (casual)”, “Si hay un dios...”, “Las dos eternidades de cada hombre” y “Contestando a Huxley”.

“Si hay un dios...” (SZJRJ-ddd. (3) 11), original mecanografiado con anotaciones manuscritas, fechado en 1949, corresponde, tal y como ha establecido Sánchez Romeralo (I, 4094), por el sentido y la fecha, a los aforismos de su época. La anotación marginal superior “Prosa crítica” indica que en dicho volumen debe ser recogido. Esta anotación, antecede a otras más conocidas como “Crítica paralela” o *Ideología*.

En el original titulado “Las dos eternidades de cada hombre” (SZJRJ-ddd. (3) 12), un texto que Juan Ramón publicó en el periódico *La Nación*¹³⁸ en 1949, se aprecia la anotación “Crítica en prosa y verso” y “Crítica paralela”. El poeta sólo corrige las mayúsculas de Dios por minúsculas –aunque respeta algún caso de mayúscula, diferenciando de nuevo dos sentidos de la palabra, dependientes de su grafía¹³⁹.

Seguimos, por tanto, en presencia de los aforismos de su época que, muy probablemente y a pesar de no estar anotados, iban a formar parte del libro completo *Dios deseado y deseante*.

El texto “Contestando el artículo sobre Huxley en ‘Correo literario’” no presenta ningún tipo de anotación sobre su lugar en los diferentes conjuntos juanramonianos. Sus ideas sobre la física son muy interesantes para entender el sentido profundo de la religiosidad y el idealismo juanramonianos. Saz-Orozco, el

¹³⁸ Campoamor González recoge esta publicación en su *Bibliografía*, p. 154: “Vivienda y morienda. Las dos eternidades de cada hombre”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 30 de octubre de 1949, p. 1.

¹³⁹ Por lo expuesto en carta de 1946 de Guerrero Ruíz se puede comprender la presencia de mayúsculas en todos los casos, sin la diferenciación significativa que realiza el poeta (dios y Dios): “Yo pensaba que tratándose de poesía lírica no habría motivo para preocuparse de la censura (...) [pero] alguna vez cuando el nombre ‘dios’ puede estimarse que se emplea aludiendo a la divinidad, pudiera ocurrir que la Censura impusiera la D. mayúscula, o bien tachara la línea, la estrofa o el poema.” (cit. en LA, 8). Quizás las mayúsculas de este artículo publicado se deban a una ultracorrección censora o editorial del periódico *La Nación* en el que fueron publicadas, que Juan Ramón modifica en los casos que considera necesarios.

primero en ordenar los textos de los que nos estamos ocupando, no hace referencias en su estudio a la existencia de este original. Creemos de gran interés, por lo antes expuesto, su inclusión en *Dios deseado y deseante*, como otra prosa crítica sobre la religión de su época final, que aclara el sentido complejo de algunos aspectos de su dios deseado y deseante.

Del mismo modo, el original SZJRJ-ddd. 385, manuscrito fechado en 1952, aporta elementos de indudable valor para la interpretación del sentido de ‘animal de fondo’ y debe ser considerado, en principio y sin otras referencias sobre el particular, como un texto en prosa escrito para este libro, seguramente asociado a la serie de aforismos de su época:

/Soy animal de fondo, de fondo [¿] de aire, de fondo de tierra. De este fondo nunca podré salir. Pero yo, como otros hombres he sentido con necesidad [a] Dios del que he visto signos en otros hombre y en mí mismo. No podré conocer a otros hombres mejor que conocerme. Por eso me sumo en mí. Y por eso dicen de mi narcisismo. Mi narcisismo no es de fuego exterior, no me miro en cristal alguno externo, me miro en mi infinito interior, mi [creencia] y en ella encuentro deleite, amor y paz de infinito. Infinito, amor, deleite y paz que soy a una mujer y que recibo de ella. Y este cambio de infinitos es la gloria. (1952.)

Por el contrario, el texto titulado “Destino presidente (casual)”, recogido por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en su *Antología jeneral en prosa* (1054), no parece formar parte de este libro por su fecha (1936) y por la ausencia de una anotación que lo incluya fehacientemente en el mismo. No obstante, igual que sucede con otros originales que estamos comentando, por su forma y su sentido, resulta igual de problemático dejar fuera este texto que incluirlo:

/Destino presidente (casual)/

Comentario [cII-1]:

SIEMPRE, y desde muy joven, creí, mejor, sentí a dios como /una/ conciencia inmanente del universo; una especie de destino presidente casual surjido de una acción /parecida a/ nuestra acción física y química /que nos da nuestra conciencia/; pero, es claro, una conciencia diferente /a la nuestra y/ ciega, sorda, muda para nosotros. De este modo me pude explicar siempre ciertas coincidencias más con ese dios, y todas las separaciones.

Y si mi dirijí a él muchas veces, como también me dirijí de muchacho al demonio, por angustiosa curiosidad (y esto era muy natural en un interno de jesuítas) fué [sic], claro es /también/ como un experimento, a ver qué ocurría, por si acaso.

/Pero ¿cómo llamo yo ahora a ese dios ni a ese demonio? Ahora el asunto es más serio. Es problema cosa de hombres que existimos, [vida] duda por nosotros mismos, porque vemos, oímos nosotros mismos que existimos ¡Y cómo! Y cómo puede nadie pensar con la

problemática conciencia inmanente del universo, con un problema local tan grande, como el de España, prólogo [indudable] del de todo el mundo?/

/1936/

Difícil solución la de este original sin indicaciones. Su sentido, cercano al del dios deseado posterior, no casa con su fecha. Y no nos parece acertado alargar la “época” del libro antes de 1948 pues el carácter de la vivencia que lo rodea es fundante y determina el resultado poético. Cabe realizar una importante matización al respecto del concepto de ‘época’ en los apuntes juanramonianos. Los ‘libros de poesía de su época’ son los que componen *Lírica de una Atlántida*, ‘época’ que comprende los años que van de 1936 a 1954. En este sentido, su ‘época’ podría ser toda la etapa americana del poeta. Este momento, a partir de 1948, puede ser ampliado en sucesivas investigaciones ante la existencia de originales de fechas anteriores en los que aparezca el nombre dios con los dos participios conocidos: dios deseado, dios deseante y deseado, dios deseado y deseante, las tres formas en las que este nombre aparece; también, dios en conciencia y dios del venir. A la inversa, la inclusión de los aforismo fechados por Romeralo de 1936 a 1948 sobre el tema de dios estaría en entredicho por la exclusión de este texto. Es un problema de difícil solución. Aunque no lo incluyamos en la reconstrucción, su edición en un apéndice de este libro, será siempre necesaria.

Por último, entre los textos de notas, prólogos y apéndices, encontramos “otra página manuscrita y llena de correcciones en la que el poeta comenzó a escribir su “Epílogo a Animal de fondo” (Saz-Orozco: 1966, 195). Se trata del original SZJRJ-ddd. (3) 20. Su transcripción es de gran dificultad por estar escrito a lápiz y tachado en su mayor parte con rayas oblicuas. Estas rayas, características de muchos documentos del poeta, no parecen ser tachaduras. Pueden estar relacionadas con la corrección, la comparación de originales y el ritmo de la prosa. La transcripción de este original la realizamos en apéndice hasta donde ha sido posible. Por la gran dificultad de la misma y la imposibilidad de llevarla a buen término hemos decidido recogerlo en los apéndices a la edición. No obstante, la anotación que presenta el reverso de este original: “Prólogo (esto) / Epílogo (el de A. de fondo)” aporta soluciones al problema textual y a la ordenación de las Notas y prólogos.

El prólogo es el texto “Camino de fe” y el “Epílogo” el texto de las “Notas”

de AF (1949) actualizadas del mismo modo que en el original último de este texto conservado. El resto de textos, aforismos y notas, se incluyen como “Notas” tras este epílogo, y antes del apéndice que incluye las variantes autoriales y editoriales, a excepción de los textos inacabados: el “epílogo”, “Destino presidente (casual)” y el original autógrafo que empieza “Como dijo al empezar¹⁴⁰”. Estos textos los ofrecemos en Apéndice como parte de la carpeta madre de la investigación, pero por sus particularidades creemos que no pertenecen finalmente al libro completo definitivo.

En este sentido, el orden del libro hasta el momento y a la luz de los documentos analizados, se puede fijar en lo siguiente: portada, portadillas interiores (cita, itinerario, portadas que anuncian las partes), prólogo (“Camino de fe”), los poemas, epílogo (“Notas a *Animal de fondo*”), Notas al Libro completo (los textos citados y los aforismos pertinentes recogidos en *Ideología: 3756-3779* y *4079-4110*) y apéndice de variantes autoriales respecto a la edición de 1949. Este parece ser el grueso del volumen del libro completo que el autor estaba preparando.

En nuestra reconstrucción (Apéndice), por su carácter de crítica, hemos incluido las notas de variantes editoriales (en las categorías de: Fuente, Versiones, Publicado, También y Variantes) y la descripción de los originales con los comentarios críticos relativos al orden y la fijación textual de dichos originales.

2.5.6.3. Originales de los poemas. Estadios de la historia genésica del libro en los originales de los poemas conservados.

Son escasos, como ya hemos apuntado en otra ocasión, los originales autógrafos conservados, los que denominamos borradores autógrafos primitivos. Estos originales responden a las fechas de julio-agosto de 1948¹⁴¹.

Los restantes originales de la carpeta que nos ha sido remitida corresponden a desarrollos ulteriores de la historia redaccional de *Dios deseado y deseante*, que

¹⁴⁰ Junto a este texto, en el mismo nivel, se debe poner la carta a Guerrero Ruíz citada por Orozco (1966: 146 –147). Su lugar es un volumen de cartas y correspondencia, enviada y no enviada –como estos dos ejemplos, que no fueron enviados, uno por no estar acabado y otro, quizás, por pudor.

¹⁴¹ SZJRJ-ddd. 139 (“Con la cruz del sur”) y SZJRJ-ddd. 211, reverso (“Para que yo te oiga”). Del mismo momento son los originales rescatados por Alegre escritos por el poeta en membretes del barco “Uruguay” (v. LA, “Notas” a *Dios deseado y deseante*; y Apéndice II).

deben ser comprendidos en los momentos fundamentales de redacción del libro completo: 1948-1950 y 1952-54.

A partir de la discriminación de tipos mecanográficos que hemos realizado se pueden dividir los originales de los poemas en diversos grupos:

Un *primer bloque*, *Ma*, originales menografiados con gran número de anotaciones y correcciones autógrafas¹⁴². Son todas ellas versiones previas al borrador definitivo de AF (1949). En estos originales, el primer título del libro parece ser “Dios deseado” que modifica ya, en estos originales, en un primer momento, como “Dios deseante y deseado”. En algunas copias en limpio (p. ej. SZJRJ-ddd. 153) aparece el título de “Animal de fondo”¹⁴³. Son significativas las anotaciones de ‘copiado’ en algunos de ellos, anotación que indica el carácter de primeros borradores de estos originales. Los poemas que están representados en este bloque, con los títulos de dichas versiones, son: “La transparencia, dios, la transparencia” (AF 1), “[El] Nombre [conseguido] de los nombres” (AF 2), “De nuestros movimientos naturales” (AF 3), “La fruta de la flor” (AF 6), “Conciencia plena” (AF 7), “Al centro rayeante” (AF 8), “Lo májico esencial nombrado” (AF 9), “Conciencia hoy azul” (AF 10), “[Despierto] a mediodía” (AF 12), “La forma que me queda” (AF 13), “Que se ve ser” (AF 14), “Con la cruz del sur” (AF 15), “En igualdad segura de espresión” (AF 16), “En un nido de entraña”, “En orden de hermosura”, “La luz que alumbra por debajo el sueño” (este original, ya, con el nombre: “Dios deseante y deseado”).

Un *segundo bloque*, *Mb*, son copias en calco de la primera edición de la editorial Pleamar, sobre las que Juan Ramón realiza diversas correcciones. Los originales de este grupo responden a los tres primeros poemas de dicha edición y al poema “Cuando sales en sol, dios conseguido” posiblemente publicado en alguna revista (sin título)¹⁴⁴. Estos originales son, en apariencia, posteriores a la edición de AF (1949), aunque podrían ser pruebas de imprenta. Presentan variantes que no fueron recogidas ni en AF (1949) ni en TAP; son versiones corregidas de estos poemas.

¹⁴² SZJRJ-ddd. 67-68, 88, 107-108, 139, 146, 148, 150, 153, 154, 160, 161, 167, 169, 175, 176, 181, 187, 191, 192, 194, 197, (3) 41, (3), 46, 357-358.

¹⁴³ El número que Alegre ve en este original y que le lleva a situar el poema en LA es un número previo y relativo a estos libros anteriores a 1949 –o a la publicación de estos poemas en revistas–; debe, por tanto, ponerse en tela de juicio su validez para la ordenación del libro completo.

¹⁴⁴ SZJRJ-ddd. 69-70, 89-90. 113-114 y 270-271.

Un *tercer bloque*, *Mc*, mecanografiados anteriores a AF (1949) con anotaciones de los años 1948-49, referidas a la ‘conferencia’ en Argentina (mg. sup. izq.) y revistas en las que pensaba publicar estos poemas (mg. sup. dcha), etc.¹⁴⁵. Buena parte de estos originales aparecen numerados sobre el título del poema y con muestras de paginación en el margen. Dicha numeración será de gran importancia en la fijación del orden del libro. En estos originales aparecen ya indicaciones del viaje por barco y el itinerario de su geografía poética. Es un borrador de AF (1949) que incluye los siguientes poemas: “En mi tercero mar” (AF 4), “Todas las nubes arden” (AF 5), “La fruta de mi flor” (AF 6), “Conciencia plena” (AF 7), “Al centro rayeante” (AF 8), “Conciencia hoy azul” (AF 10), “Sin tedio ni descanso” (AF 11), “Con la cruz del sur” (AF 15), “En igualdad segura de espresión” (AF 16), “Ésa órbita abierta” (AF 17), “En amoroso llenar” (AF 18), “En lo mejor que tengo, mi espresión” (AF 20), “Para que yo te oiga” (AF 19), “Ríomardesierto” (AF 22), “En la circumbre” (AF 23), “Con mi mitad allí” (AF 24), “Tal como estabas” (AF 25), “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”, “Respiración total de nuestra entera gloria”, “Lo que el sol, ya de noche, les levanta”. Estos tres poemas quedaron inéditos en la edición de 1949, pero su pertenencia a este grupo y sus anotaciones indica que fueron escritos en el mismo viaje.

Dentro de este, incluimos, como subgrupo diferenciado un bloque de originales con letra fuerte y mucha cantidad de tinta, lo que parece indicar que se trata de copias realizadas en papel carbón, con pocas o ninguna anotación (salvo nombres de revistas en los que estos poemas pudieron aparecer en el mg. sup. dcha) y separación versal de 1’5¹⁴⁶. Dentro de este grupo encontramos originales de los poemas “Al centro rayeante” (AF 8), “En amoroso llenar” (AF 18), “Para que yo te oiga” (AF 19), “En lo mejor que tengo” (AF 20), “En la circumbre” (AF 23), “No quiero exaltación de eternidades”, “La menuda floración” y “Un dios en blanco”. Este último original es fundamental para la fijación textual y el estudio de dicho poema dentro del orden del libro. Recoge importantes anotaciones sobre el poema y es el primer original del mismo conservado en la carpeta. En el original de “Para que yo te oiga” aparece la anotación ‘1er fin’ que bien podría referirse aún a AF [1949] o, como entiende Alegre, al final de la parte “Mar abajo”. La presencia de “Un dios

¹⁴⁵ SZJRJ-ddd. 123-124, 131-132, 141-142, 147, 155-156, 168, 171-172, 193, 198, 203, 204, 205, 211-anverso, 225-226, 227, 229, 232, 233, 247-249, (3) 26 y (3) 40.

¹⁴⁶ SZJRJ-ddd. 157-159, 208, 210, 212, 228, 240, 314, 315 y 366.

en blanco” en este bloque, con anotaciones, indicaría que estamos ante originales muy probablemente de 1949-1950, nunca anteriores. Es este original el único de este subgrupo que presenta anotaciones sobre el lugar que le corresponde en la obra: ‘¿dios deseado y deseante? / ¿de ríos que se van?’. Los editores anteriores (LA) piensan que el primer título aparece tachado, pero no podemos estar de acuerdo con esa interpretación. Como ya hemos dicho, las líneas oblicuas que Juan Ramón emplea en este y otros originales no sirven para tachar. Para dicha acción el poeta utiliza la línea horizontal, de un modo distinto y diferenciado de estas líneas oblicuas que adquieren otro sentido (pueden, por lo que parece, ser un signo que corrobora, incluso, la copia para su inclusión en dicho libro).

Un *cuarto bloque*, *Md*, mecanografiados con tipo de letra limpio y separación versal de 1 punto, con anotaciones manuscritas en algunos originales¹⁴⁷. Son originales posteriores a AF [1949], pero cercanos a este momento; sus anotaciones van desde 1949 hasta 1953. Estos originales fueron utilizados por Juan Ramón en varias ordenaciones sucesivas del libro completo. En este sentido, se puede constatar en ellos parte del proceso creativo de *Dios deseado y deseante*. Este bloque, por tanto, corresponde, como el anterior, al desarrollo de *Dios deseado y deseante* al regreso de Argentina. Los poemas de AF, numerados en varios casos, presentan generalmente los mismo números que en AF (1949), lo que indicaría que nos encontramos todavía en el ambiente de *Animal de fondo*. Se pueden fechar estos originales entre 1949 y 1950, pero hay que tener en cuenta la posibilidad de que existan anotaciones posteriores. Los poemas representados en este grupo son: “La transparencia, dios, la transparencia” (AF 1), “El nombre conseguido de los nombres” (AF 2), “De nuestros movimientos naturales” (AF 3), “En mi tercero mar” (AF 4), “Lo mágico esencial nombrado” (AF 9), “Despierto a mediodía (AF 12)”, “La forma que me queda” (AF 13), “Que se ve ser” (AF 14), “En igualdad segura de expresión” (AF 16), “Que es el todo interno” (AF 21), “En país de países” (AF 26), “Por tanto peregrino” (AF 27), “De compañía y de hora” (AF 28), “Soy animal de fondo” (AF 29), “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”, “Los pasos de la entraña que encontré”, “La menuda floración”, “Choque de pecho con espalda”, “El corazón de todo el cuerpo”, “Respiración total de nuestra entera gloria”, “En lo desnudo de este

¹⁴⁷ SZJRJ-ddd. 71, 91, 109, 126, 162, 177, 182, 186, 199, 222, 234, 235, 236, 239, 243, 254, 259, 264, 266, 274, 277, 289, 294?, 296, 308, 311, 320, (3) 9?, (3) 42, (3) 43, (3) 44, (3) 45, 330, 332, 333, 341, 352, 374, 380 y 386.

hermoso fondo”, “Tú, secreto filón, rosadiamante”, “El alma ahora de la luz”, “Con un sello que no cierra”, “Al lugar donde tú te me fijaste”, “Este día que es toda la vida”, “No quiero exaltación de eternidades”, “Dios, sol entre los árboles”, “En un nido de entraña”, “Estoy midiéndome con dios”, “Tus dos ojos, mis dos manos”, “De mi ausencia en presencia”, “Un ascua de conciencia y de valor”, “La luz que alumbraba por debajo el sueño”, “En dinamismo de expresión gloriosa”, “De un oasis eterno de lo interno”, “Si la belleza inmensa me responde o no” y “La tierra de los terrenales”.

Son veinticuatro los poemas de la continuación del libro que aparecen en este bloque. Si a esto sumamos el original de “Un dios en blanco” del bloque precedente y el poema “En orden de hermosura” antes citado, tenemos 26 originales de *Dios deseado y deseante* escritos ya poco después de AF (1949).

Un *quinto bloque*, *Me*, mecanografiado con gran número de anotaciones autógrafas y separación versal de 1’5, y un importante número de versiones en prosa. Este bloque, junto a Md y Mc, constituyen en su mayor parte las versiones últimas conservadas¹⁴⁸. Se pueden fechar estos originales después de 1952. Son, en muchos casos, versiones en prosa de los poemas (también alguna en verso) que se deben considerar como las últimas versiones conservadas. Responden, por tanto, a los últimos trabajos de organización del libro y sus anotaciones son definitivas en la conformación del orden del mismo. Los poemas representados en este grupo son: “La transparencia, dios, la transparencia” (AF 1), “El nombre conseguido de los nombres” (AF 2), “La fruta de mi flor” (AF 6), “De nuestros movimientos naturales” (AF 3), “En mi tercero mar” (AF 4), “Todas las nubes arden” (AF 5), “Conciencia plena” (AF 7), “Al centro rayeante” (AF 8), “Lo májico esencial nombrado” (AF 9), “[Conciencia] Hoy azul” (AF 10), “Que es el todo interno” (AF 21), “Los pasos de la entraña que encontré”, “La menuda floración”, “Choque de pecho con espalda”, “Del corazón de todo el cuerpo”, “Estás viniendo siempre hasta mi imán”, “El olear del mediodía canta”, “El desnudo infinito”, “Estoy midiéndome con dios”, “Dos tus ojos, dos mis manos”, “De mi ausencia en presencia”, “Un ascua de conciencia y de valor”, “Lo que el sol, ya de noche, les levanta”, “En mar inmenso” y “Un dios en blanco”.

¹⁴⁸ SZJRJ-ddd. 65-66, 84, 103, 115, 116, 130, 135, 145, 149, 160, 166, 221, 237-238, 247, 253, 258, 263, 272, 297, 318-319, 325-326, 331, 334-335, 343-344, 356, 367-368, 375-376 y 378-379.

Estos bloques no son grupos estanco. Juan Ramón, por las anotaciones, parece utilizar versiones de años anteriores en la conformación de su libro completo en los años 1952-54 a los que responden los originales de este grupo último.

De esta discriminación se concluye, como ya aparecía afirmado por las declaraciones del poeta, que el libro quedó en su último desarrollo inacabado, aparentemente, tanto en la conformación final del corpus como en la ordenación del mismo. Ninguno de estos borradores está completo. También hay que tener en cuenta que el poeta utiliza todas las versiones en la configuración de su libro (hay anotaciones posteriores a 1952 en originales de 1949-1950). Toda anotación sobre el orden, numeración, etc., es por ello significativa. En el original SZJRJ-ddd. 65-66, perteneciente a este bloque Me, el poeta anota: “en el orden del libro todos los poemas”, el libro es *Animal de fondo* publicado en 1949. Esta anotación confirma que el orden de AF (1949) iba a ser conservado en su mayor parte en la edición de *Dios deseado y deseante*. Esta forma queda corroborada en la anotación de Zenobia Camprubí recogida por Saz-Orozco (1966, 155): “como los ‘depurados’ y publicados ya son tan pocos creemos que tendrán que ponerse bajo su título colectivo de ‘Dios deseado y deseante’ después de dar el tomo completo de ‘Animal de fondo’”. Es clara la relación directa entre esta intención editorial y la edición de la *Tercera Antología Poética*. No obstante, caben matizaciones a este orden que el poeta realiza en los originales últimos conservados.

Es interesante, una vez realizada esta breve descripción de los tipos mecanográficos y de los bloques de originales que se pueden discernir en la carpeta madre, atender a anteriores ejemplos de este tipo de prácticas que llevaron a callejones sin salida a los investigadores que las realizaron. La ordenación de los poemas póstumos de César Vallejo responde a una labor posterior de Juan Larrea o de Georgette, la mujer de Vallejo. Larrea parece basar su ordenación en una discriminación de tipos mecanográficos similar a la que aquí realizamos. Algunos de los errores de dicho crítico y poeta bien señalados por Américo Ferrari se relacionan directamente con esta práctica:

El criterio de las diversas máquinas de escribir no puede servir para fundamentar un verdadero orden cronológico, por la razón ya expuesta: la copia a máquina no indica con certeza cuándo fue escrito el poema ni cuándo fue corregido o completado a mano (...). El que un grupo de poemas haya sido escrito o copiado en una misma máquina, a lo largo de varios meses o varios años, no hace posible descubrir ningún orden cronológico exacto ni

para la creación ni para la copia a máquina. (Vallejo: 1988, 282).

En principio, la puntualización de Ferrari debe ser tenida totalmente en cuenta en el establecimiento del orden de los originales, pero puede ser matizada en diversos aspectos. Este tipo de ejercicio no aporta el orden cronológico de los poemas, pero sí aporta interesantes pistas para el establecimiento de un estudio estemático de las diversas versiones de poemas conservadas y publicadas. Las variantes autoriales y las correcciones que en estos diversos grupos se suceden demuestran que el poeta trabajó, en el libro, durante todos esos años, simultáneamente en los diversos poemas. Al mismo tiempo, apuntan a una posible genealogía de dichas variantes autoriales que debe ser tenida en cuenta en una edición crítica del libro y en su reconstrucción.

Los momentos redaccionales del libro completo, fechados en 1948-50 y 1952-54, se asocian con estos bloques cuya discriminación puede aportar elementos de fechación para esta y otras investigaciones.

2.5.6.4. Referencias al itinerario en los poemas. El orden del libro y el orden del diario.

*“Yo creo que el mejor sistema para ordenar la obra es el cronológico.
Cada poema va así en la línea del tiempo, en el momento en que apareció”*
(CcJr, 133; 28 de enero de 1954)

Entendemos como determinante en la ordenación de los poemas, y sólo de los poemas, el itinerario del viaje y las anotaciones de lugar y fecha que los originales desarrollan en esta dirección. “Parece que haya en Juan Ramón desde el momento mismo de su partida una intuición de la profunda vivencia interior que ese viaje le va a ofrecer” (LA, 19). El sentido del ‘lugar’ en la experiencia poética del Juan Ramón último ha sido reseñado de manera adecuada por Alfonso Alegre en dicha edición.

Las anotaciones de lugar deben, de algún modo que hay que determinar, formar parte del libro como hechos significativos de la experiencia poética que dicho libro contiene y desarrolla. El orden de los poemas viene determinado geográficamente (más que cronológicamente), con la excepción manifiesta del

poema “Soy animal de fondo”.

“Debe recordarse que, según el plano original, la poesía SOY ANIMAL DE FONDO estaba llamada a cerrar el libro” (Orozco: 1966, 193). Este poema cierra el libro en la división en siete partes, no así en la división en cinco en la que su lugar no queda claro (no estamos seguros de que la ubicación de Alegre como poema 17 de la parte 2: mar abajo, sea pertinente). Por la existencia de un lugar para todos los poemas en la versión en 7 partes nos parece ésta la más desarrollada en el proyecto juanramoniano. A pesar de lo que apuntó Zenobia en una nota conservada entre los papeles del poeta en Puerto Rico. Releamos dicha nota:

En este sobre van 2 libros:

‘Una colina meridiana’ y ‘Dios deseado y deseante’. El 1º no está subdividido; el 2º debía llamarse en su totalidad: ‘Dios deseado y deseante’ con un subtítulo ‘Animal de fondo’. Se concibió como subdividido en

5 partes

1 Ciudades

2 Mar abajo

3 Ciudades

4 Mar arriba

5 Ciudades

pero como los ‘depurados’ y publicados ya son tan pocos creemos que tendrá que ponerse solo bajo su título colectivo de ‘Dios deseado y deseante’ después de dar el tomo completo de ‘Animal de fondo’ (cit. en Orozco: 1966, 155).

¿Cuál es este “tomo completo de ‘Animal de fondo’”, el publicado o el tomo de verso con 50 poemas que describe en otros originales? ¿De qué año son estas afirmaciones de Zenobia? En principio, sea cual sea, parece que esta nota de Zenobia no responde al desarrollo final del poemario, sino que se refiere, como apunta, a su “concepción”.

Juan Ramón concibió el libro, y escribió los poemas ya, bajo esta división en cinco partes (antes, tres). Y su misma concepción se vio superada por la necesidad de ordenar los poemas y por el sentido de estos. Por seguir con el ejemplo, el poema “Soy animal de fondo” (AF 29), conservado en un único original presenta anotaciones determinantes para su ubicación como cierre del libro en esa parte “Final”: Bajo el poema se lee lo que parece ser el lugar de su escritura: “El Mar. Frente a un recuer-/do de Riverdale” y justo debajo del poema la palabra “Fin”. Este

original aparece claramente anotado en su parte superior en 1953 –aunque, como ya dijimos en la discriminación previa, parece ser un original de 1949-50. Estamos, en lo que a las anotaciones se refiere, en los últimos momentos de la historia redaccional del libro. La anotación “¿Centro?”, seguida por Alegre, coexiste con las anotaciones, sin interrogantes, “Final o Epílogo”. Estas notas, que todavía cuestionan su lugar en la totalidad del libro completo, afirman el lugar final, e interrogan otra posible ubicación. Evidentemente, el reconstructor ha de quedarse con lo afirmado.

Hecha la excepción de este poema determinante para el sentido del libro, el resto de los poemas parecen seguir el orden geográfico y cronológico en su ordenación, tanto en AF (1949) –libro en el que pueden existir también ciertas fluctuaciones sobre el itinerario- como en el Libro completo *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*.

SZJRJ-ddd. 13, por las fechas y anotaciones que recoge, es la última portada realizada por el poeta, en cinco series. En SZJRJ-ddd. 17, estas partes se mantienen pero se remarcan dos nombres: Hogar, antes de 1: Ciudades, y Hogar, después de 5: Ciudades. Bajo este esquema, para ‘Destino / v. / 3’, el poeta puntualiza “Principio/Hogar” y “Fin / Hogar”. Es esta una de las pocas claves que aclara el sentido de las portadas interiores de series conservadas. Alfonso Alegre, en la organización del material de este libro, apuesta por la que parece ser última portada mecanografiada, sin reparar ni cuestionar la existencia de las portadas interiores de partes que tornan problemática en varios aspectos la división en cinco partes.

Creemos que, en este libro, hay que preguntarse por el lugar de ciertos poemas que, por su sentido y sus anotaciones, ocupan un lugar especialmente significativo en el conjunto del volumen. Nos estamos refiriendo a “La transparencia, dios, la transparencia”, “Soy animal de fondo”, “Un dios en blanco” y “Como tú, mi amor, miras”.

El primer poema no ofrece dudas sobre su ubicación en la serie. Sin embargo, un original del mismo, presenta anotaciones de gran importancia para la ordenación de los poemas: “en el último poema el mismo tema, un dios en blanco”. La referencia a “un dios en blanco” es clara. El problema se plantea cuando pensamos que los otros tres poemas citados pueden, en algún momento de los planes organizativos del poeta, cerrar el libro como poema final.

Juan Ramón confiere singular relevancia en el conjunto a ambos poemas, el primero y el final, de ahí que realice, en SZJRJ-ddd. 17, la citada precisión al esquema organizativo en cinco partes, y que se conserven dos portadas interiores para presentar exclusivamente dichos poemas, primero y último. Es curioso constatar como entre las portadas conservadas las únicas que presentan la anotación característica “d.d. y d.” sean las de “Principio” y “Final”. Parece como si Juan Ramón supiese que en el futuro iban a ser olvidadas en los intentos de organizar su obra inédita.

Establecer el índice de estas partes resulta complejo, pero es un paso previo e inexcusable al establecimiento de cualquier tipo de orden para los poemas de este libro. La portadilla SZJRJ-ddd. 83, sin signatura “d.d. y d.”, presenta la anotación autógrafa en el centro superior del original “2 / Tierra / (10)”. ¿A qué se refiere ese número entre paréntesis, a la página 10, al poema 10, a 10 poemas? Entre las portadas falta la de la supuesta primera parte 1: Ciudades, el resto están todas, aunque como la citada, sin la anotación “d.d. y d.” que corrobora su inclusión en el libro.

Es probable que Juan Ramón dividiera dicha parte en dos: 1: Principio y 2: Tierra. De este modo, el esquema, índice, de las partes del libro quedaría algo más claro: 1: Principio, 2: Tierra. Las ciudades de la 1ª parte (v. SZJRJ-ddd. 18) son “Washington, Riverdale, Baltimore y New York” Todas estas son “tierra”, todas pueden llevar ambos nombres. Sólo el poema “La transparencia, dios, la transparencia” puede presentarse bajo el título de “Principio”. Estas dos partes, se corresponden, punto por punto, con la idea de la parte 1: Ciudades, que se divide en dicho apunte en dos. De este modo se comprende el orden de los números que aparecen en el resto de portadas de partes conservadas: 3: Mar abajo (séptimo mar); 4: Ciudades; 5: Mar arriba; 6: Ciudades; y Final (sin número).

Esta división en siete partes se apoya, semánticamente, en la forma en la que el poeta divide su escritura última: siete volúmenes (por formas) y siete tiempos (épocas o ciclos). Hay que recordar la escritura de *Tiempo* en 7 párrafos¹⁴⁹. Se crea

¹⁴⁹ v. la edición de *Tiempo* (2001) realizada por Mercedes Juliá. Veáse también la edición de *Con la rosa del mundo* de Emilio Ríos: “la composición de los capítulos, a los que denomina siempre ‘tiempos’ (...). En un principio creyó J.R. que iban a ser suficientes cinco tiempos (hoja 102). Luego nos habla de seis (hoja 103, reverso y hojas: 106,107 y 108). Y más adelante de siete, que parecen ser ya definitivos (hoja 152, anverso y reverso)”, *Guía para explorar Con la rosa del mundo*, p. 31.

de este modo una multiplicidad de lecturas en el libro que, posiblemente, Juan Ramón tuvo en cuenta para la posible edición de *Dios deseado y deseante*.

“La transparencia, dios, la transparencia” (AF 1), poema que inicia el libro tras el título de “Principio” (título que debe ser recogido antes de la primera parte del libro y que sólo afectaría a este poema), está localizado en “Riverdale, Maryland” y en “Riverdale, New York, camino, julio, 1948”. Es, por tanto, el inicio de su viaje en el Condado de Baltimore, junto a las dependencias de la Universidad de Maryland donde daba clase. La anotación “camino” puede indicar que este poema fue reformado en dicho camino hacia New York, lo que no contradice para nada lo dicho sobre su ubicación.

El segundo poema (AF 2) resulta más confuso. Aporta dos direcciones diversas en los originales consultados: Princeton, en el estado de New Jersey, justo al lado de New York y en otros originales la nota “Saliendo de N.Y”. Si venía de Maryland (recuérdese que en notas al primer poema dice “Camino de N.Y”), no había llegado a New York y si había embarcado ya, como quiere hacer creer este poema, resulta que en New York, el tiempo que estuviera, no escribió ningún poema. Ambas opciones son posibles. No obstante, el poema parece estar escrito en “Tierra” –todas las numeraciones y anotaciones lo confirman– por lo que pertenecería a dicha parte, equivalente a la 1: Ciudades en la división en 5.

Como bien entendió Alegre, el poema “Sin tedio ni descanso” (AF 11) fue reordenado en el libro completo atendiendo a su anotación “Ciudades, 1, sf”. El sí parece claro al respecto: el poeta se reafirma en su nueva ubicación. La anotación “El mar, frente a un espejismo oscuro de Nueva York” permite postular que el orden geográfico y cronológico no siempre es respetado. El orden poético que Juan Ramón pudo tener en mente se debe poner en estos casos en los que las anotaciones lo indiquen al mismo nivel que dicho orden espacio-temporal¹⁵⁰.

Alegre cierra con este poema la parte 1: Ciudades. Punto este del que no podemos estar seguros. El número 1, aparece tras “Ciudades” no delante, como parece usual en las numeraciones de las partes del libro¹⁵¹. El poema “La fruta de mi

¹⁵⁰ Como anota Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (14): “Nunca se cansó de buscar el sistema de presentación de un obra cuyo sentido podía cambiar según aparecieran ordenados los poemas”.

¹⁵¹ Generalmente, ninguna de las portadas conservadas numera las partes después del nombre de la misma (existen excepciones que tratamos en su momento). Los números siempre preceden a los nombres: 1: Ciudades; 2: Mar abajo, etc. Junto a esto, la aparición de “Nueva York” aunque sea un espejismo puede ser determinante.

flor”, numerado como 6 en *Animal de fondo*, y como 1. Ciudades, 3 para *Dios deseado y deseante*, presenta, en dos versiones sucesivas, dos anotaciones distintas que son de gran importancia para su posible ordenación en el Libro completo: en la primera de ellas (ddd.135) en la parte inferior anota “(Hacia N.Y.)” por lo que su inclusión en Ciudades estaría más que justificada; mientras que en ddd. 142 la anotación lo situaría en Mar abajo: “El mar, frente a la Carolina del sur”. ¿Cómo aunamos las dos anotaciones? ¿Cuál de ellas resulta más fiable para la posible ordenación de ese libro completo del que venimos hablando? Por la comparación con otros originales (y sus sucesivas anotaciones que demuestran las correcciones y revisiones de estos poemas) podríamos entender que el poema se escribe “Hacia N.Y” y se reescribe “frente a la Carolina del Sur”, pero esto no deja de ser una interpretación. La anotación “1: Ciudades: 3” aclara varios aspectos. El número 3 es el lugar de este poema en el poemario, luego el número 1 que aparecía en “Sin tedio ni descanso” indicaría, posiblemente, que este poema se pensó para pertenecer a esa primera parte “Ciudades”. Alegre afirma (LA, 460) haber visto “un proyecto escrito a máquina y brevemente anotado por su autor a mano” en el que “Juan Ramón ordena la primera parte de *Dios deseado y deseante* bajo el título de ‘1: Ciudades’. El proyecto reproduce los cuatro poemas de esta primera parte e incluye este poema en tercer lugar. Al final de los cuatro poemas, con letra del autor: ‘New York 48’”. No hemos podido localizar dicho proyecto, pero el original SZJRJ-ddd.135 confirma que este poema pertenecería a Ciudades, posiblemente con el número 3.

El original de “Sin tedio ni descanso” en el que aparece la anotación “Ciudades, 1, sí” es un original anterior a *Animal de fondo*. No hay originales posteriores de este poema lo que, a nuestro juicio, indica que la versión definitiva de este poema es la que apareció en AF (1949). El esquema fechado en 1948 aludido por Alegre queda, al igual que el original citado, superado por AF (1949). Es este un libro posterior a ambos proyectos en el que se recoge la voluntad explícita del poeta sobre el citado poema: su versión última (por tanto, definitiva) y el lugar que ocupa en el itinerario subyacente al orden del libro.

Las numeraciones de los poemas pueden ayudarnos en ciertos momentos, pero hay que poner en duda que siempre fueran mantenidas en idéntico orden por el poeta. Creemos que se debe realizar una fórmula de decisión, basada en el estudio estemático de los textos conservados, en la que los hechos definitivos sean el

carácter último del documento, la voluntad del autor y la posible publicación de los materiales. En este sentido, establecemos los originales de 1952-54 como últimos (bloque Me). En caso de no existir copia de los poemas de esa fecha, los originales de 1949-1950, posteriores a AF [1949] o los originales coetáneos a dicho libro que presenten anotaciones posteriores a 1949, son los últimos conservados. En caso de no existir originales posteriores a AF [1949], son las versiones y el orden de este libro los que dictaminan la versión última y definitiva. Es este un ejercicio estemático de decisión que debe basar en la mayor parte de los casos los juicios del editor y crítico.

En los grupos de originales establecidos aparecen diversas numeraciones y paginaciones que deben ser minuciosamente analizadas para determinar su validez y su sentido. Hay que tener en cuenta, también, la posibilidad de que en los originales aparezcan dos numeraciones, de la misma manera que aparecen las dos numeraciones características en las ediciones realizadas por el poeta (número correlativo y número para cada serie).

El bloque Ma presenta escasas numeraciones aunque todas ellas apuntan hacia la configuración del orden de AF [1949]; lo mismo sucede con el resto de bloques pertenecientes a la época de escritura y ordenación de dicho libro. Resulta especialmente significativa la numeración del bloque Mc (originales coetáneos y anteriores a AF (1949)). Los primeros poemas de este bloque aparecen numerados en el mismo orden que dicha edición, pero llegados al poema “Esa órbita abierta (AF 17) el poema presenta el número 18, “En amoroso llenar” (AF 18) el nº 19, “En lo mejor que tengo” (AF 20) el nº 20, y “Para que yo te oiga” (AF 19) el nº 21. Los números, hasta “Esa órbita abierta” son correlativos e idénticos a la edición de 1949. La ausencia del poema nº 17 en este orden se relaciona con el original último conservado del poema “Soy animal de fondo” (SZJRJ-ddd. 386). Dicho original presenta, sobre el título del poema, el número 17, y la anotación “El mar”. Esto indica que este poema fue, seguramente, escrito, y ordenado por ello, tras “Esa órbita abierta”. Pero la decisión de publicar este poema como “final” de *Animal de fondo* trastoca el orden cronológico. Es este un ejemplo de cómo el orden poético se superpone al orden cronológico y lo modifica en los casos que el poeta considera necesario. A la inversa, los poemas “En lo mejor que tengo” y “Para que yo te oiga” serán reordenados por Juan Ramón atendiendo al orden cronológico. En estos casos,

la numeración de los originales es sumamente importante para discernir el orden del libro.

En principio, los primeros poemas parecen quedar ordenados por el poeta del siguiente modo: 1: PRINCIPIO, 1. “La transparencia, dios, la transparencia”; 2: Tierra: 2. “El nombre conseguido de los nombres”; 3. “La fruta de mi flor”. La inexistencia de un “y x” no nos permite afirmar que esta parte estuviera cerrada en el plan del poeta. Pensamos que el número 3 del original de “La fruta de mi flor” podría indicar el orden correlativo de los poemas en el libro. Así lo entendió Alegre que lo sitúa tras “El nombre conseguido de los nombres”. Sin embargo pervive el problema sobre la anotación de “Sin tedio ni descanso” (“Ciudades, 1, sí”, anotación de época temprana) y la continuidad del orden de los poemas del libro que el original SZJRJ-ddd. 65-66 citado por Alegre establecía.

El sentido del orden poético que vislumbramos en la reordenación de estos poemas de 1: Ciudades en esta nueva forma es un hecho importante a tener en cuenta: los tres poemas incluidos en esta parte son buen resumen y punto de partida de las ideas del libro.

“De nuestros movimientos naturales” (AF 3), por las indicaciones, parece estar escrito ya en el mar. Seguramente, es el primer poema de “Mar abajo” tal como corroboran los números de los originales.

Parece que la idea del diario se fue haciendo cada vez más predominante y puede ser motivo, incluso, de la propia escritura del libro, a pesar de las fluctuaciones que el orden poético provoca en dicho orden espacio-temporal.

En todas las anotaciones aparece: “El mar” y luego una indicación que puede variar sobre el lugar en el que estaba el barco (frente a las [¿Carolinas?], Delaware; El mar, Frente a Delaware...).

Es conveniente recordar los itinerarios trazados en los apuntes del poeta que pueden ayudarnos a comprender el orden exacto de esta parte “Mar abajo”. En ausencia de anotaciones de lugar, el orden de AF [1949], tal y como apunta la anotación “en el orden del libro todos los poemas”, es la mejor guía para la ordenación de esta parte:

(Washington, coche, Riverdale, coche, Baltimore, coche, New York, El Mar, Buenos Aires, coche, Montevideo, Río Janeiro, El Mar, New York, coche, Riverdale, Washington / 1948 / julio –agosto, setiembre /octubre / etc. (SZJRJ-ddd. 18)

Esta portada presenta el itinerario hasta su regreso a Washington. Su información debe ser completada con la citada por Alegre y reproducida en PUE, 166: “Riverdale, N. Y., N. Jersey, Delaware, Maryland, Virginia, C. del Norte, C del Sur, Georgia, Bahamas, Florida, P.R., Martinica, Guayanas, (Ecuador), Brasil. (Uruguay, Argentina) Brasil, El mar otra vez, N.Y., West Chester, Maryland, Riverdale, Washington” (LA, 461). Todos los lugares citados tras Nueva York y hasta Buenos Aires pertenecen con seguridad a la parte “Mar abajo”. Si analizamos geográficamente dicho recorrido, vemos que el poeta apunta los lugares junto a los que pasa el barco que, posiblemente, realizaba su travesía cerca de la costa (por tanto, serían todos aquellos en los que el poeta anota “frente a...”).

Hay que apuntar la posibilidad de que el orden de esta anotación, en lo que se refiere a Bahamas y Florida, esté equivocado. Geográficamente hablando, la posibilidad de que el poema escrito frente a las Bahamas sea anterior a los relacionados con Florida depende, exclusivamente, de a que altura de la península se escriban o reescriban dichos poemas¹⁵². En realidad no es un problema grave, pero sí ejemplifica la importancia del itinerario en el orden de los poemas y de los apuntes del poeta sobre el libro. El reflejo de ese itinerario pretende plasmar el espacio y el tiempo de su escritura en el poema, memoria de un tiempo y un espacio esencializados. Resalta, así, el sentido de la vivencia y la experiencia como principio poético y de la composición.

Pensamos que el orden del viaje “Mar arriba” se corresponde, a la inversa, con el orden de “Mar abajo”. No obstante, se pueden entrever importantes matizaciones semánticas al sentido de los poemas escritos “Mar abajo”, a la luz de la historia externa: la menor duración del viaje de vuelta, la asimilación del regocijo y los últimos días del poeta en Argentina, etc. Más aún, el contrato de la publicación de *Animal de fondo* ya estaba seguramente decidido a su regreso, lo que le obligaría a trabajar en ese libro y posponer, en cierto modo, el trabajo sobre el libro completo. Todos estos factores acompañan a la escritura del texto. Deben ser retomados para la interpretación y analizados a la luz de la misma y de la crítica textual.

El poema “De nuestros movimientos naturales” (AF 3) abre “Mar abajo” y por sus anotaciones se relaciona con “Delaware”, bahía del mismo nombre por la que el barco desciende hacia el sur. La anotación “N. Jersey” presente, también, en

¹⁵² Florida (28 0N 81 30W), Bahamas (26 0N 77 30 W).

un original de “El nombre conseguido de los nombres” (AF 2) podría hacernos pensar que es este el primer poema de esta parte, pero su lugar es claro en “1: Ciudades”, como ya hemos observado. Las anotaciones que aparecen en los restantes originales (Princeton, condado de New Jersey, en tierra aún) y las numeraciones establecidas en ellos despejan cualquier duda. En un original posterior a AF [1949] aparece numerado, sobre el título, como “1”. Y en el último original conservado, el poeta anota al margen: “¿2 / Mar abajo / 1?”. Estos datos, el orden de AF (1949) que, salvada la excepción del poema “La fruta de mi flor”, se mantiene hasta el momento, y la anotación “Delaware”, nos deciden por su ubicación como primer poema de “Mar abajo”.

El poema “En mi tercero mar” (AF 4) aparece anotado como “El mar, frente a Maryland” o “Mar, frente a Virginia”. Por estas anotaciones comprobamos que el barco sigue su rumbo descendente. “Todas las nubes arden” (AF 5) se sitúa en “El mar, frente a Virginia”. Las anotaciones del anterior original, Maryland y Virginia, lo sitúan justo antes de este poema. El orden del libro de 1949 sigue en este punto el orden espacio-temporal fijado por el poeta en sus anotaciones. La coincidencia, en lo que al diario de viaje y a AF [1949] se refiere, indica claramente el deseo de que esa forma fuera la que definiera el orden del libro.

Los casos del poema “Soy animal de fondo”, “La fruta de mi flor” y otros de carácter significativo en los que Juan Ramón modifica dicho orden, han de estudiarse a la luz de este orden diarístico; pero ordenarse y leerse en el orden poético que Juan Ramón estableció.

En los originales últimos, el poeta mantiene, en la numeración y en un primer momento, el orden de AF. Así, “La transparencia, dios, la transparencia” aparece como 1, “El nombre conseguido...” como 2, “De nuestros movimientos naturales” como 3. “En mi tercero mar”, 4. “Todas las nubes arden” presenta otra numeración. Es en este punto cuando el poeta reordena “La fruta de mi flor” (con el número 6, tachado) como 3, en la primera parte del libro y tacha las numeraciones previas. “De nuestros movimientos naturales” es el 1, de “mar abajo”, “En mi tercero mar” el 2, “Todas las nubes arden”, 3; “Conciencia plena”, 4. Así hasta el poema “Hoy azul”, último numerado de la serie “Mar abajo, 7” en el proyecto definitivo de *Dios deseado y deseante* fechado entre 1952 y 1954.

“Conciencia plena” (AF 7) en el original SZJRJ-ddd. 147 aporta la anotación

manuscrita “El mar. Frente a Georgia” lo que, como Juan Ramón indica, viene a situar este poema en la parte “Mar abajo” (con el número 4, como señala el original mencionado). La indicación “Frente a Georgia” lo sitúa en lugar posterior a los poemas anotados “frente a la Carolina [del Norte o del Sur]”.

“Al centro rayeante” (poema número 8 de la edición de *Animal de fondo* publicada en vida del poeta) se relaciona en el original SZJRJ-ddd. 156 con “El mar. Frente a la Florida”. El viaje en barco desde las costas de Georgia continúa su recorrido hacia el sur cerca de La Florida. El original SZJRJ-ddd. 149 de este poema presenta a su vez la anotación “Mar abajo” y el número 5 sobre el título, lugar que le correspondería en esta parte en la ordenación del Libro completo

“Al centro rayeante” (AF 8), “frente a la Florida”, plantea un problema de orden espacio-temporal en relación con “Lo mágico esencial nombrado” (AF 9), situado “frente a las Bahamas” al que antes aludimos. Si seguimos el proto-índice juanramoniano del itinerario antes citado, “Lo mágico esencial nombrado” debe situarse justo antes de “Al centro rayeante” y no después, como apareciera en AF [1949]. Alegre, que por lo demás realiza una ordenación casi exclusivamente geográfica, no parece reparar en este punto. Si pensamos que el orden cronológico es el que Juan Ramón quería dar a este libro, debemos seguir estas indicaciones. Por el contrario, si pensamos que el orden de AF es ejemplar, tal como corroboran los originales últimos, y no fue trastocado definitivamente por Juan Ramón, debemos seguir dicho orden, pero no sólo en este caso, sino en todos los casos. Como lo que se pretende realizar es una reconstrucción crítica de los materiales existentes y del sentido que dichos materiales encierran, apostamos por el orden espacio-temporal siempre que no sea negado por evidencias ciertas en las anotaciones del poeta en sus originales. El orden de AF [1949] será determinante sólo en los casos en los que los originales ofrezcan dudas o no existan anotaciones sobre el orden de alguno de los poemas en él recogidos.

En el caso de “Al centro rayeante” (AF 8) y “Lo mágico esencial nombrado” (AF 9) la decisión de su orden en el libro se basa en la anotación del último original de “La transparencia, dios, la transparencia” (“en el orden del libro todos los poemas”) y en la existencia de versiones últimas numeradas que mantienen dicho orden; fuera de las anotaciones de lugar, determinantes sólo en los casos en los que no haya otras anotaciones principales sobre el orden.

Así, “Al centro rayeante” queda como “3: Mar abajo, 5” y “Lo mágico esencial nombrado” como 6. “Conciencia hoy azul” (AF 10), localizado como “Al centro rayeante” “frente a la Florida”, se sitúa justo después de aquel (Mar abajo, 7).

El problema planteado por “Sin tedio ni descanso” (AF 11) que antes hemos analizado al hilo de la primera parte del libro, se inserta en este momento. La anotación “(1, Ciudades, sí)” queda, a nuestro juicio, superada por el orden de *Animal de fondo*, al no existir originales posteriores a la *princeps*. Es, por tanto, el poema nº 8 de la parte 3: Mar abajo (se mantiene como 11 en el conjunto del libro).

Los siguientes poemas no presentan dudas sobre el orden espacio-temporal de sus anotaciones ni numeraciones en contra de mantener el orden de AF. Quedan, por tanto, como: Mar abajo 9, “El mar despierto a mediodía”, frente a Puerto Rico (AF 12); 10, “La forma que me que quedó”, frente a la Martinica (AF 13); 11, “Que se ve ser”, frente a Guayanas (AF 14); 12, “Con la cruz del sur”, el Ecuador (AF 15); 13, “En igualdad segura de expresión”, frente al Brasil (AF 16); 14, “Esa órbita abierta”, frente al Uruguay (AF 17) y Mar abajo 15, “En amoroso llenar”, Uruguay (AF 18).

Los poemas “En lo mejor que tengo” (AF 20) y “Para que yo te oiga” (AF 19) cierran “Mar abajo”. Ambos están situados “Entrando en el Río de la Plata” y en “El mar, frente a la Argentina”. En “Para que yo te oiga” sólo aparece la segunda anotación. Bajo el poema se lee “1er fin?”, lo que indica que el poeta valoró este poema como final de la parte “3: Mar abajo”. Así lo considera Alegre (salvando “Soy animal de fondo”, poema que coloca como último de esta parte, por considerar ese lugar el “centro” del libro). Sin embargo, por la inexistencia de versiones últimas que confirmen la hipótesis de Alegre, pensamos que la anotación “Entrando en el Río de la Plata” debe ser posterior a “El mar, frente a la Argentina”. Junto a esto, que en AF (1949), “Para que yo te oiga” vaya justo antes de “En lo mejor que tengo” –hecho que se confirma, a su vez, en el estudio de las numeraciones de los originales de ambos-, nos lleva a situarlos en dicho orden: Mar abajo, 16, “Para que yo te oiga” y 17, “En lo mejor que tengo”. En este punto se cierra la parte “Mar abajo”.

Llegamos al inicio de la parte “4: Ciudades”; ciudades que se asocian en su referente externo y evidente con Buenos Aires y Montevideo. Son los poemas localizados, anotados o fechados, en ambas ciudades los que forman esta parte. Si

volvemos a los dos itinerarios antes citados: “Buenos Aires, coche, Montevideo, Río Janeiro, El Mar” y “(Uruguay, Argentina) Brasil, El mar otra vez”. En principio, “Río Janeiro” podría también formar parte de estas “Ciudades”, por lo que la parte “Mar arriba” podría iniciarse en los poemas “frente al Brasil”. Los poemas situados en Brasil”, “La menuda floración” y “En un nido de entraña” podrían formar parte, si seguimos estos índices geográficos, de “Ciudades”. Pero la existencia de poemas situados “frente al Uruguay” parece indicar que ya es “Mar arriba” (no hay ningún poema situado en Montevideo, sí varios en B[uenos].A[ires].).

Saz-Orozco en su estudio sobre el concepto de dios en Juan Ramón Jiménez establece, “siguiendo el plan juanramoniano” (1966, 156-157), una ordenación de esta parte “Ciudades” compuesta por 18 poemas, número, que, a tenor de las anotaciones, parece excesivamente abultado. No tiene en cuenta, ni tampoco específica, dónde empieza la última parte “6: Ciudades” e introduce poemas correspondientes a “5: Mar arriba” en “4: Ciudades”. Al no especificar ningún tipo de apoyatura crítica para esta ordenación, no podemos tomarla como ejemplo plausible. Quizás, Saz-Orozco base dicha ordenación en el estado en el que se encontró los originales ordenados en dos bloques tras las portadas conocidas. Otra cosa sucede, por el contrario, con la edición realizada por Alfonso Alegre que sigue, en la conformación de “4: Ciudades”, el orden de *Animal de fondo* de 1949. Veamos poema por poema para intentar aclarar este particular.

“El todo interno” se sitúa en “Ciudades, 3”, “En B[uenos] A[ires]” y, en otro original, como “1(4, Ciudades)”. Estos números indican que el poema iba a ser el primero de la parte “Ciudades” en la ordenación en siete partes. Es este el poema que debe iniciar dicha serie. El orden sigue el que el poeta anticipó en 1949 en su edición de *Animal de fondo*¹⁵³.

“Ríomardesierto”, “En la circumbre” y “Con mi mitad allí” están localizados en “B[uenos] A[ires]”. “En país de países” y “Por tanto peregrino” no presentan ningún tipo de anotación. “Tal como estabas” lleva la anotación: “¿Fin” y “De compañía y de hora” la afirmación “Fin”.

“De compañía y de hora” cerraría esta parte “4:Ciudades”. El resto de poemas, al no presentar ningún tipo de indicación confirmada sobre su orden en ella,

¹⁵³ En este original (SZJRJ-ddd. 221) el poeta anota sobre el título el número 1 y un poco más arriba: “(21 del libro 1º)” que corrobora el orden de AF (1949) y confirma la ubicación de este poema como 1º de la parte 4: Ciudades.

seguirían, como bien entendió Alegre, en el mismo orden en que aparecieron publicadas en *Animal de fondo*.

De este modo, la parte “4: Ciudades” queda ordenada, siguiendo, a su vez, el orden de los poemas en AF [1949] como sigue: 1, “El todo interno”; 2, “Ríomardesierto”; 3, “En la circumbre”; 4, “Con mi mitad allí”; 5, “Tal como estabas”; 6, “En país de países”; 7, “Por tanto peregrino”, y 8, “De compañía y de hora”.

Como vemos, salvando el poema “La fruta de mi flor” el orden de *Animal de fondo* se mantiene, a pesar de la división del libro en series o partes. El itinerario como principio compositivo del libro se realizó ya en la *princeps* casi en su totalidad. Es este el punto en el que debe cuestionarse, de nuevo, la validez de la anotación “centro?” seguida por Alegre en la reordenación del poema “Soy animal de fondo” en su edición. El centro del libro sería, posiblemente, el final de su estancia en Buenos Aires, no sólo por el itinerario recorrido sino también por el número de poemas de AF e inéditos posteriores que se relacionan con el viaje de vuelta ($29 + 29 = 58$). La experiencia del centro y la importancia que pudo querer otorgar a dicho lugar en el orden del libro pueden relacionarse con cierta idea de la simetría compositiva cara al poeta.

“Soy animal de fondo” ocupa en *Lírica de una Atlántida* el n° 17 de la parte “Mar abajo”¹⁵⁴, basándose en el interrogante “centro?” del original SZJRJ-ddd. 386. Es curioso que Alegre no justifique su orden también por el n° 17 que aparece sobre el título de este poema en dicho original. Lo curioso del caso es que dicho número está en relación con Mc, grupo de originales anteriores a AF [1949] donde este poema aparecía como último del libro. En dichos originales, “Esa órbita abierta” presenta el n° 18 (AF 17), “En amoroso llenar” el 19 (AF 18) y así sucesivamente hasta el poema 26 “En país de países”¹⁵⁵. Esto indica que el poeta se decidió por dar “Soy animal de fondo” como “Final” del libro de 1949. La paginación de estos originales (“Soy animal de fondo” p. 27 y 28; y “Esa órbita abierta” p. 29) corrobora

¹⁵⁴ Hay que tener en cuenta que Alegre sitúa “Sin tedio ni descanso” en “1: Ciudades”. A esto se debe que, tanto en su edición como en nuestra propuesta, la parte “Mar arriba” esté formada por 17 poemas (él incluye “Soy animal de fondo” que nosotros relegamos al final del libro, y nosotros “Sin tedio ni descanso” al considerar que el original en el que Alegre basa esta ordenación es anterior a AF [1949] y queda, por ello, superado en el orden de dicha edición).

¹⁵⁵ Con la salvedad de los poemas antes referidos “Para que yo te oiga” y “En lo mejor que tengo” (v. supra).

el cambio de orden que Juan Ramón realizó en su edición de 1949. El esquema proporcionado por Alegre (LA, 463) es anterior a 1949. El proyecto de libro completo de *Dios deseado y deseante* no se organiza igual en 1948 que en 1953. Es el momento último –en cada caso, poema por poema- el que decide el lugar en el libro y la forma del mismo y, entendemos, que la *princeps* supera –como versión posterior- a todos los originales previos.

Desde nuestro punto de vista, el proyecto de libro está en la mente del poeta en todo momento. Las diversas modificaciones que realizó se insertan en dicho proceso. La publicación de *Animal de fondo* no rompe el esquema compositivo del libro, lo anticipa. Sin embargo, a partir del regreso de Buenos Aires (poemas de “4: Ciudades”), el orden de AF [1949] no tiene ninguna validez como principio decisorio. Todas las decisiones textuales y de ordenación deben basarse en los originales últimos conservados (Md y Me), sin olvidar, en los casos en los que no existan originales de ese momento, cualquier referencia al orden en el resto de grupos establecidos.

Existe un importante número de originales anotados con referencias a su inclusión en “Mar arriba”. Alegre ordena estos poemas basándose en las anotaciones de los originales, en numeraciones y, sobre todo, en las referencias al lugar y al tiempo de la escritura. En “Mar arriba” sitúa 18 poemas. Exactamente los mismos que nuestra propuesta de edición. El orden, sin embargo, varía en ciertos puntos, respecto al que nosotros hemos realizado.

“Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta” presenta en el original más antiguo conservado la anotación “d.d. y d. y 3”: “y 3” que indica claramente que forma parte ya de “Mar arriba” –en su ordenación primitiva en 3 partes-. En otra anotación en el margen inferior el poeta sitúa este poema en “Uruguay”. Situación que no es extraña a su sentido (“Cada mañana veo la ciudad...”; pero también “la limpia estela verdespuma”). En lo que al contenido del poema se refiere podría ser este el primero de su viaje de regreso. Sin embargo Alegre lo consideró el segundo, situando “Los pasos de la entraña que encontré” como primero de esta parte “Mar arriba”. Basa su ordenación en el número “1” que aparece sobre el poema en los originales conservados (SZJRJ-ddd. 253 y 254), y en la anotación “d.d. y d. y 3” que aparece en el segundo de estos originales. Este poema está ubicado “frente al Uruguay”. Como se puede ver, ambos poemas se sitúan justo al iniciar su viaje de

vuelta. Las anotaciones de “Los pasos de la entraña que encontré” nos conducen a situarlo como primer poema de esta parte. Las numeraciones de estos originales así lo atestiguan. En principio, estos dos poemas quedan ordenados como: Mar arriba 1, “Los pasos de la entraña que encontré”; y Mar arriba 2, “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”.

El poema “En mar inmenso” en el original SZJRJ-ddd. 378 presenta la anotación “Frente al Brasil, nov. 1949”. Parece, de nuevo, que el poeta confunde la fecha de su viaje (1948). Sobre el título del poema aparece el número 3, lo que podría indicar que nos encontramos ante el poema 3 de “Mar arriba”. No hay ninguna otra anotación o referencia en contra de esta ubicación.

“La menuda floración” y “En un nido de entraña” están situados en el “Brasil”. Formarían parte de “Mar arriba” justo detrás de los poemas escritos o situados frente a las costas del Uruguay y del poema “En mar inmenso”, si asumimos la numeración como un rasgo determinante en la ordenación de los poemas que la presentan. A primera vista, y teniendo en cuenta las anotaciones de dicho poema, se puede concluir que los poemas escritos “frente al Brasil” son anteriores a los que indican “Brasil”. “Frente al Brasil” está situado también el poema “En dinamismo de expresión gloriosa”. No obstante, creemos que dicha anotación se pudo producir antes y después de su desembarco en Río de Janeiro (lugar que parece corresponderse con los poemas escritos en “Brasil”).

“El desnudo infinito” también presenta la anotación Brasil en uno de los originales conservados. Pero en el último original conservado dicha anotación queda olvidada y aparece la fecha de “1950” junto a otra anotación clara sobre el lugar que este poema ocupa en el libro: “Ciudades: y 5, Riverdale”.

Tenemos, por tanto, y sin contar los tres primeros poemas de “mar arriba” que ya hemos situado y ordenado, los siguientes poemas en el orden que, a nuestro juicio, parece más adecuado a su forma, su sentido y sus anotaciones: Mar arriba 4, “La menuda floración” (en ‘Brasil’); Mar arriba 5, “En un nido de entraña” (en ‘Brasil’); Mar arriba 6, “En dinamismo de expresión gloriosa” (‘frente al Brasil, 1948’).

A partir de este punto, el orden ascendente comporta menores dificultades que los poemas del Brasil. Si seguimos las anotaciones espacio-temporales del poeta, tenemos que “En orden de hermosura” se sitúa justo tras estos poemas (en

Guayanas); “Estoy midiéndome con dios” (Parados frente a Trinidad), “De un oasis interno de lo eterno” (Mar Caribe, frente a Puerto Rico); “El olear del mediodía canta” (La Florida); “El corazón de todo el cuerpo” y “Dos tus ojos, dos mis manos” (Bahamas); “Choque de pecho con espalda” y “El alma ahora de la luz” (Georgia); “De mi ausencia en presencia” (Maryland, frente / hacia Riverdale). Alfonso Alegre consideró que este último poema pertenecía ya a la parte “Ciudades”, por la alusión a Riverdale, pero la anotación “frente / hacia Riverdale” indica que este poema se escribió en el mar frente al estado de Maryland, frente a las costas más cercanas a Riverdale en los últimos días de su viaje mar arriba.

En este orden, faltarían los poemas: “Con un sello que no cierra” (situado en “4/ mar arriba” sin más anotación) y “Tú, secreto filón, rosadiamante” (anotado como “d. d. y d. y 3”, indicando esta parte en la división en tres series). No existe ningún tipo de indicación que aclare el orden de estos poemas en la parte “Mar arriba”. Alfonso Alegre sitúa “Tú, secreto filón...” ante “En mar inmenso”. Pero desde nuestro punto de vista se debe seguir la numeración del poeta siempre que se presente de un modo lógico y es este uno de los casos. La ordenación de “Tú, secreto filón...” no es, en ese punto, pertinente.

Resulta más que complicado ordenar este tipo de poemas sin anotaciones ni referencias explícitas sobre su ubicación en el libro completo, salvo la referencia a la parte ya citada. Nos vemos obligados a realizar una lectura, poética –en lo que a su contenido se refiere- y narrativa –de la continuidad de la experiencia. Desde este presupuesto hemos situado “Con un sello que no cierra” tras “Estoy midiéndome con dios” y ante “De un oasis eterno de lo interno”; y “Tú, secreto filón, rosadiamante” tras “El alma ahora de la luz” y ante “De mi ausencia en presencia”. Nuestra lectura nos lleva a este orden; otras lecturas pueden derivar en otro tipo de ordenaciones. Lo que está claro es que todos los poemas comentados hasta el momento pertenecen, por sus anotaciones, a la parte “Mar arriba”. En ausencia de otro tipo de esquemas, índices y anotaciones, son las referencias del lugar, cuando aparecen, y la lectura interpretativa de la experiencia poética, las dos únicas normas que fundamentan el juicio crítico en esta decisión macrotextual.

Por las anotaciones conservadas, parece que el poema “Un ascua de conciencia y de valor” fue pensado para ocupar el cierre de “Mar arriba” y así lo anuncia la anotación “Fin de la 3ª parte” (en la división en 3 partes inicial). El último

original de este poema conservado no presenta anotación alguna sobre el particular, hay, por tanto, que fiar en esta sola anotación su lugar en el libro.

La parte “Mar arriba” quedaría ordenada de este modo, desde el primer hasta el último de los poemas que la forman: Mar arriba 1, “Los pasos de la entraña que encontré”; 2, “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”; 3, “En mar inmenso”; 4, “La menuda floración”; 5, “En un nido de entraña”; 6, “En dinamismo de espresión gloriosa”; 7, “En orden de hermosura”; 8, “Estoy midiéndome con dios”; 9, “Con un sello que no cierra”; 10, “De un oasis eterno de lo interno”; 11, “Del corazón de todo el cuerpo”; 12, “Dos tus ojos, dos mis manos”; 13, “El olear del mediodía canta”; 14, “Choque de pecho con espalda”; 15, “El alma ahora de la luz”; 16, “Tú, secreto filón, rosadiamante”; 17, “De mi ausencia en presencia”; y 18, “Un ascua de conciencia y de valor”.

En principio, aquí se cierra la parte “Mar arriba” y comienza la última parte “Ciudades” que en el plan en siete partes quedó dividida como “6: Ciudades” y “Final” (sin numeración, al igual que “Principio”).

Hay que reparar en el más que probable intento juanramoniano de establecer cierto paralelismo entre los poemas escritos “Mar abajo” y “Mar arriba”. Los 17 poemas que componen “Mar abajo” se completan aquí con 18 poemas “mar arriba”. No sabemos si existió en la intención organizativa del poeta esta voluntad paralelística, lo que seguramente se produjo por su parte es la constatación de esta particularidad. Si admitimos dicha estructura simétrica, incluso más aún, la posibilidad de que el libro esté concebido como un espejo o calco, atendiendo a toda una red de posibles simetrías, es importante volver sobre el problema del “centro” de este libro completo. Es claro que en una estructura paralelística el centro es uno de los puntos más importantes del conjunto a nivel signitativo. No debe descartarse que este tipo de relaciones esté detrás de los interrogantes que el poeta escribe en el original de “Soy animal de fondo”.

Los poemas escritos para “6: Ciudades” están fechados en los días finales de noviembre de 1948 –a partir de que desembarcan-, en Riverdale (a partir de diciembre del 48), Washington, y en años posteriores, 1949, 1950 (incluso 1951 si es cierto lo que manifiesta el original SZJRJ-ddd. 13). En estos años el poeta inicia la escritura de un nuevo libro¹⁵⁶ que denominó en un primer momento “En este nido

¹⁵⁶ Otro principio, título y número, de un nuevo libro se puede comprobar en el original SZJRJ-ddd (3) 40 del poema “En dinamismo de espresión gloriosa” (con el título aquí de “Lo que el sol, ya de

natural” o “Gracias”, pero algunos de los poemas agrupados bajo esos títulos están presentes, también o solo, en el libro *Dios deseado y deseante* en esta parte final. Esto quiere decir que el poeta desechó, parcial o totalmente, la idea de realizar un nuevo libro con ellos, y pretendía incluir todos esos nuevos poemas como “d.d. y d.” en la parte final ‘Ciudades’.

El poema anotado “En este nido natural” o “Gracias” (semánticamente se refiere a su regreso, a la matriz, etc., sentidos cercanos a los que expresan algunos de los poemas de *Dios deseado y deseante*) es “La tierra de los terrenales” (con el número 2 sobre el título y fechado en 1949). Sin presentar estas anotaciones, hay otra serie de poemas y textos que responden a la misma motivación semántica y estilística que dicho título: “Dios, sol entre los árboles” (v. 1, “Gracias, dios deseante...”), “Como tú, mi amor, miras” (v. 14, “Gracias te las doy siempre”) y el original SZJRJ-ddd. (3) 7 que empieza “Una de las luchas diarias de mi vida...” (Párrafo 1, “y yo suelo dar gracias al dios posible...”). El sentido de estos poemas, y la idea de un nuevo libro con dichos títulos, apunta hacia una forma válida de leer la parte “6: Ciudades”, desde el agradecimiento de lo dado y la aprobación de lo conseguido.

También hay poemas que aparecen anotados como “De ríos que se van” lo que indica que valoró incluirlos en dicho volumen. Estos poemas son “Si la belleza inmensa me responde o no [Como tú, mi amor miras]” y “Un dios en blanco”, los dos últimos poemas escritos para este libro por las fechas y comentarios conocidos.

No obstante, aún siendo posible que el poeta pensara incluir dichos poemas en varios volúmenes, lo que, en nuestro caso, más nos interesa reseñar es la idea de que Juan Ramón, a su regreso de Argentina, pudo dar por cerrado, en cierto momento y por la identidad del viaje con la experiencia poética, el libro *Dios deseado y deseante*; y valorar la idea de escribir nuevos libros. La importancia de *Dios deseado y deseante* en su obra poética final y la recurrencia de temas y motivos, le llevó a recoger todos estos materiales y centrar sus esfuerzos, seguramente, en culminar el corpus de este libro para su posible edición.

Los poemas “Respiración total de nuestra entera gloria”, “En lo desnudo de este hermoso fondo” y “Dios, sol entre los árboles” no presentan anotaciones sobre

noche, les levanta”. Sobre el título se lee “Fauna del poniente” y el número 1, está anotación, por lo que parece, quedó desechada aunque es probable que existan otros poemas con dicho título y proyectos juanramonianos en este sentido.

el lugar o el orden de estos poemas en el libro completo. No obstante, atendiendo al poema “La tierra de los terrenales” numerado como 2, resalta el número 1 del original SZJRJ-ddd. 274 del poema “En lo desnudo de este hermoso fondo” cuya única anotación marginal se refiere a “Méjico”. Esta anotación puede hacer alusión a la conformación de este libro en su posible publicación mejicana (v. cartas a Max Aub citadas anteriormente) o a una posible publicación en revistas de dicho país. Alegre afirma que “Al pie de uno de los de originales” se lee “Brasil”. A falta de otras pruebas y otros originales de este poema que nosotros no hemos encontrado en la carpeta SZJRJ-ddd, parece lógico seguir la indicación de Alegre sobre la ubicación del poema como fundamento de su lugar en el libro. No obstante, hay que valorar, del mismo modo, la anotación de “El desnudo infinito” en uno de sus originales como “Brasil” y en otro “y 5, Riverdale (1950)”. La numeración “1” de “En lo desnudo de este hermoso fondo” sin más referencia puede situarlo en cualquier parte del libro. Ni Saz-Orozco ni Alegre tuvieron en cuenta esta numeración, ambos lo situaron, atendiendo a la anotación “Brasil”, en “Mar arriba”. En los materiales de la carpeta enviada desde Puerto Rico no hemos podido consultar el original en el que aparece esa anotación.

Creemos que el poeta trabaja en la ordenación de su libro desde los dos presupuestos organizativos que hemos apuntado con anterioridad: un orden geográfico que se corresponde con el itinerario y un orden poético que soporta el sentido complejo de esta experiencia. Desde nuestro punto de vista, los dos poemas citados que estamos comentando parecen posteriores a “La luz que alumbra por debajo el sueño” posiblemente uno de los primeros poemas escritos en tierra a su regreso (fechado como “New Brunswick , 29 de nov. 49 [48]”). El desembarco está todavía reciente, no en vano, poemas escritos frente al Brasil (como “En mar inmenso”) o frente a las Guayanas (como “En orden de hermosura) están fechados en este mismo mes de noviembre.

“Estás viniendo siempre hasta mi imán” apunta solamente la fecha de 1949 – que puede ser un error por el año anterior como sucede en otras ocasiones o, también, puede querer indicar que este poema está escrito tras su regreso por lo que formaría parte de “6: Ciudades”. En dicha parte debe incluirse “Este día que es toda la vida” que presenta la anotación “y 5” en referencia a la ordenación en cinco partes del poemario.

A esta parte “6: Ciudades” pertenecen también los poemas: “La tierra de los terrenales” (fechado en 1949), “Como tú mi amor miras (Si la belleza inmensa me responde o no)” y “Un dios en blanco”, estos dos últimos como cierre de la serie.

“Tanto como a la tuya” original rescatado por Arturo del Villar no presenta anotaciones que sean determinantes de su lugar en el libro. Alegre basa su ordenación en “Ciudades” en la fecha de 1950 que aparece en uno de los márgenes del original conservado.

En este sentido, los poemas de la parte “6: Ciudades” no presentan suficientes anotaciones como para definir, a estas alturas de la investigación, un orden definitivo. Pero es deber del editor y el crítico apostar por una ordenación de los materiales. Por esto, quedan ordenados, por lectura interpretativa y por las anotaciones significativas, del siguiente modo: ‘6: Ciudades’ 1, “En lo desnudo de este hermoso fondo”; 2, “La tierra de los terrenales”; 3, “Estás viniendo siempre hasta mi imán”; 4, “la luz que alumbra por debajo el sueño”; 5, “Respiración total de nuestra entera gloria”; 6, “Este día que es toda la vida”; 7, “Tanto como a la tuya”; 8, “Dios, sol entre los árboles”; 9, “El desnudo infinito”; 10, “Como tú mi amor miras”; y 11, “Un Dios en blanco”.

El poema “Soy animal de fondo” cierra el libro en el último epígrafe “Final”.

2.6. Propuesta de reconstrucción de *Dios deseado y deseante*.

Debemos resumir los datos y propuestas con los que hemos trabajado en esta reconstrucción. Desde el estudio previo, relativo al corpus y al orden del libro, la solución más coherente que encontramos a una edición es:

- Presentar el “Libro completo y solo” con lo que hay, es decir, realizar esa edición total e inclusiva por la que hemos apostado como primer paso para cualquier posible edición posterior de la obra y del propio libro *Dios deseado y deseante*. El libro completo consta de una cita, un prólogo, los poemas ordenados y divididos en siete series (valorando siempre la posibilidad en cinco), las notas (es decir, los textos que acompañan al libro al final). A esto se sumaría un apéndice con todas aquellas cosas que parece que Juan Ramón

quería incluir: aforismos “de su época” y textos sobre dios “de su época”. Este apéndice, debido a la inexistencia de datos al respecto, no puede reflejar la forma que Juan Ramón pretendía para él.

- Aportar en notas todas las referencias de los originales destinados a *Leyenda*, es decir, al volumen del verso del libro antológico ‘Metamorfosis’. ‘Destino’ sería el “Libro completo”. Lo de ‘Sucesión’, nos quedan dudas de si sería el libro publicado *Animal de fondo* u otro conjunto¹⁵⁷. De este modo tendríamos los tres posibles conjuntos en los que se insertaría *Dios deseado* y *deseante* en la Obra (*Lírica de una Atlántida* es un “subconjunto” dentro de un “conjunto” mayor).
- Realizar la edición crítica de *Animal de fondo* [1949] con reproducción facsímil de la misma si fuera posible.

En esta tesis hemos optado, como ya se ha repetido en varias ocasiones, por la edición y reconstrucción de lo que pudo haber sido el ‘libro completo y solo’ en los años finales de 1953 y 1954. Las otras dos posibilidades quedan recogidas en las notas y en los capítulos precedentes.

En cada caso se publica el que se ha considerado original último a partir de la historia redaccional y el estudio genésico de los poemas, sea esta una versión en prosa o en verso. Es esta una decisión complicada para el reconstructor, a pesar de que el criterio sea claro: las versiones conocidas de los 29 poemas publicados en *Animal de fondo* resuenan siempre en nuestros oídos.

No se corrige el texto, ni se añaden mayúsculas ni comas u otros rasgos gramaticales y ortográficos. Sí hemos suprimido la acentuación de monosílabos (“fue”).

Las variantes manuscritas que el poeta realiza sobre los originales mecanografiados (i.l. y s. l.) sólo se recogen cuando la variante mecanografiada ha sido tachada. Los añadidos a mano se recogen sin excepción y se ubican a través de las flechas y cruces utilizados por el poeta. Hay que cuestionar si las anotaciones de lugares que aparecen en el texto base deben aparecer en el libro completo (no en la edición crítica de AF[1949]).

¹⁵⁷ Esta delimitación es compleja, pero puede ser importante. Una solución parecida parece adoptar Alfonso Alegre en su edición de *Una colina meridiana* en la que recoge, bajo el epígrafe “Poemas de ‘Una colina meridiana’ en el proyecto de ‘Leyenda’” las prosificaciones y poemas que él considera como pertenecientes a dicha edición antológica de su poesía. (v. UCM, 145 y ss.)

El resto de anotaciones deben tenerse en cuenta para la ordenación y reproducirse en Notas, pero no en el cuerpo del texto. En principio, como ya hemos apuntado en la fijación del corpus y el orden del mismo, el itinerario es la guía de la reconstrucción con las salvedades establecidas por el propio poeta respecto a ciertos poemas significativos (“La fruta de mi flor”, “Soy animal de fondo”, etc.).

Como es usual en las ediciones de libros de Juan Ramón Jiménez, en esta reconstrucción se respeta su particular ortografía. El texto se reproduce sin correcciones ni notas, salvo la referencia al lugar marcado por el original, cuando procede, decidido como fuente de dicho texto base. Los signos utilizados en esta edición, así como en las notas críticas y filológicas del apéndice, se recogen al principio de esta tesis doctoral (v. “Signos utilizados para la transcripción y las notas”).

Intentamos reproducir, en esta materialidad frágil del folio, para nuestra reconstrucción crítica todas las indicaciones sobre la forma en que Juan Ramón pensaba editar este libro (páginas en blanco, disposición de par e impar, etc.).

3. Coordenadas de la interpretación.

“Si la tentativa de hallar filosofía, ideología en los versos de Juan Ramón está condenada al fracaso, igualmente falto de sentido sería el proyecto de hallar en ellos una teología” .

(Gullón: 1956, 26).

Sin que, por ello, esta tesis sean dos, la lectura interpretativa del último libro de Juan Ramón Jiménez viene precedida por el estudio crítico del texto y la fijación del libro, *Dios deseado y deseante*, desde las premisas de la reconstrucción textual juanramoniana. Es este un punto insoslayable que posibilita cualquier interpretación del “libro”, por cuanto nos encontramos ante un texto inacabado y, hasta la fecha, no contábamos con una edición crítica de sus materiales. La fijación textual y el estudio de la historia genésica del poemario permiten una clarificación importante del sentido del mismo y de sus símbolos fundamentales. No obstante, como ya hemos apuntado anteriormente, la interpretación de un libro como este es previa y paralela a su propia edición. La inexistencia de índices, como ya hemos aludido, sobre todo para el desarrollo de la parte final del libro, debe aliarse con una lectura interpretativa y crítica del libro que apoye el juicio textual¹⁵⁸. El problema de la interpretación y la imposible suspensión del juicio en el hecho crítico textual antecede a la propia reflexión crítica:

Es innegable que al observar la idea de su obra el creador está en condiciones de sopesar diversas posibilidades de darle forma, y de compararlas y juzgarlas críticamente. Sin embargo creo que esta sobria lucidez que es inherente a la creación misma es cosa muy distinta de la reflexión estética y de la crítica estética que pueden prender en la obra misma. Puede que lo que para el creador fue objeto de reflexión, las posibilidades de configuración por lo tanto, se conviertan también en punto de engarce para una crítica estética. Sin embargo en el caso de esta coincidencia de contenido entre la reflexión creadora y la reflexión crítica el baremo es distinto. El fundamento de la crítica estética es una distorsión de la comprensión unitaria, en tanto que la reflexión estética del creador se orienta precisamente hacia la consecución de la unidad de la obra (Gadamer: 2001, 163, n. 27).

La reflexión crítica, base de la interpretación, intenta dividir lo uno, interpretar el sentido. Las múltiples relaciones que se establecen en la lectura amplían el propio marco de creación y sus relaciones, también múltiples; de tal modo que la unidad de la obra queda, de nuevo, desfigurada en la interpretación. No es posible explicar la unidad del pensamiento de un autor de mejor manera que con sus propias palabras, palabras que registran el pensamiento en su misma unidad de forma y contenido. Las contradicciones propias de cualquier pensamiento son inherentes a su posible unidad. Más aún en un autor del carácter de Juan Ramón Jiménez, que sometió a tal reflexión crítica y estética su propia obra y la de sus contemporáneos:

Sobre mis cosas viejas que me disgustan:

Yo ya estoy tranquilo. He dado mi trabajo conciente a mi obra pasada y la he dejado a mi gusto. He terminado. Ahora que los demás hagan lo que quieran (con mis poesías quitadas o depuradas) (I, 4075).

El trabajo conciente del poeta, autorreflexión crítica y ético-estética sobre su obra y el poema, la poesía y el poeta, resulta ser, desde nuestro punto de vista, el principio que unifica la obra. El sentido que dios y la conciencia adquieren en la obra final se clarifica desde la asunción de este eje autorreflexivo, veta abierta en casi cualquier lectura de sus textos.

Por desgracia, la imagen de Juan Ramón, general en la crítica de poesía española del siglo XX, se reduce a su poesía modernista y su magisterio purista sobre el 27. En no pocas ocasiones, la crítica de su poesía y de la relación que mantiene con el desarrollo de ésta en su tiempo derivan de una imagen del Juan Ramón hombre que imposibilita otras lecturas, complementarias, más amplias. Un poeta altivo, encerrado y huraño, ese es el Juan Ramón de la crítica y las escuelas. La lectura de su producción posterior a la guerra, desde su misma y laberíntica publicación, no ha corrido tan buena suerte como aquella *Segunda Antología* que consagró al poeta.

Hay una tendencia general en la crítica juanramoniana que interpreta unitariamente el sentido de su obra. Es frecuente encontrarnos con ideas fuerza

¹⁵⁸ “Como a las Erinias se las conjuró bajo el nombre de Euménides, es hora ya de que se desvele el rostro temido del iudicium sospechoso de arbitrariedad para descubrirlo como ‘sentido común’ o ‘buen juicio’ aplicado a situaciones textuales límite”. (Orduna: 1995, 2).

como la presencia de un tema central, de una unidad de búsqueda y sentido¹⁵⁹. Leo R. Cole afirma que “the basic theme remains the same: that of seeking some hidden reality” (Cole: 1967, 9). Aurora de Albornoz resume con acierto el sentido de estas interpretaciones unitarias de la obra del poeta de Moguer:

Como muchos de los críticos que, en los últimos tiempos, se vienen aproximando a la obra de Juan Ramón Jiménez, cada vez creo más en su carácter total, y en la necesidad de aproximarnos a ella como un todo (...). Juan Ramón sabe que cada nuevo libro significa no un libro más, sino una nueva búsqueda; una vía no explorada antes y que con plena conciencia se dispone a descubrir (1983, 9)

La búsqueda del poeta es la respuesta a la unidad que advierten estas interpretaciones, esa búsqueda que cada nuevo libro emprende. Salvando las diferencias, esta radical relectura que cada libro supone es comparable a lo que Hauser describe, en su análisis de las coordenadas del arte del primer tercio del siglo XX, como “la aversión al sensualismo del arte anterior”:

el deseo de destruir sus ilusiones van tan lejos, que el artista ahora se niega a usar incluso los medios expresivos de aquel, y prefiere, como Rimbaud, crearse un lenguaje artificial propio. Schönberg inventa su sistema dodecafónico, y se ha dicho con razón de Picasso que pinta cada uno de sus cuadros como si estuviera intentando descubrir el arte de la pintura enteramente de nuevo (1974, 278-279)

Juan Ramón quizás no invente el arte de la poesía enteramente de nuevo, pero su relectura del mundo y de la poesía, lo que alguien ha llamado “crear el mundo de nuevo” (Cole: 1967), le insertan en estas coordenadas del arte moderno. Gullón (1960¹⁶⁰) afirma que “se ha visto con claridad que la poesía es el gran tema de Juan Ramón. Precisamente, por eso, en *Animal de fondo*, punto culminante de una ejemplar trayectoria, el poeta ‘canta su amor de siempre, canta la poesía, sintiéndola dentro de sí, conciencia de sí, sintiendo al fin capturado definitivamente el objeto de su peregrinación por el mundo’. Es la poesía el gran tema de Juan Ramón. Pocos poetas tan fatales, tan vocativos de su poesía.

No resulta sencillo definir una obra tan abierta de sentidos en unas pocas líneas. Debemos discutir por ello la generalización de estas reducciones que, si bien

¹⁵⁹ v. Sánchez Barbudo (1962), Azam (1983), Blasco (1982), Predmore (1973) realiza una interpretación evolutiva interesante pero que pierde su fecundidad crítica por la preponderancia que otorga al concepto de ‘madurez’ como fin a conseguir y conseguido en *La Estación Total* y *Animal de Fondo*.

¹⁶⁰ Cit. en Senabre: 1999, 97.

apuntan a uno de los rasgos más significativos de la producción del poeta –la tendencia a la unidad en su obra–, pueden ocultar toda una serie de motivaciones, contenidos y sentidos de la misma. Que la poesía sea el tema central en Juan Ramón no deja de ser una obviedad: la importancia que la reflexión crítica adquiere en la poesía de la modernidad por sí sola explicaría este carácter. Pero no serviría para interpretar la poesía del poeta de Moguer y todas sus implicaciones.

Fijado el texto-libro *Dios deseado y deseante* desde una perspectiva crítica, inevitablemente enraizada en una interpretación del libro y de sus textos, llega el momento de realizar breve exégesis de las interpretaciones precedentes sobre las que se ha basado nuestra edición e interpretación, que han sido, desde la publicación de *Animal de fondo* en 1949, las opiniones dominantes de la crítica para este libro, su sentido y el de la religiosidad personal del poeta en la obra última.

3.1. Estado de la cuestión. Descripción de la bibliografía y de sus avances en la interpretación de la obra juanramoniana¹⁶¹.

El silencio que, en cierto modo, acompañó en España al peregrinar del poeta por tierras americanas tras su exilio de 1936, no se vio truncado siquiera por la aparición de *Animal de fondo* en 1949:

No es que su aparición careciera de resonancia. En revistas literarias, o en libros dedicados a la obra general del poeta, le han dedicado interesantes páginas... (Sánchez Romeralo: 1983, 146).

La sola necesidad de justificar que sí tuvo “resonancia”, demuestra, en cierto modo, la continuidad de ese olvido relativo en que Juan Ramón pasó los años de exilio, al menos en esta orilla del Atlántico¹⁶². No obstante, como Romeralo se encarga de apuntar en ese estudio, diversos autores iluminaron la atención de los lectores de las dos orillas sobre este libro. Los nombres de Eugenio Florit (1949), Ricardo Gullón (1949, 1950), Ramón Gaya (1950), Germán Bleiberg (1950), Vilanova (1951), Francisco Aparicio (1951), Gerardo Diego (1956), Luis Felipe Vivanco (1957), Concha Zardoya (1957) o Francisco Garfías (1958), están unidos históricamente a esas primeras críticas. Algunos de ellos, junto a otras personas con las que el poeta trabajó o por las que sentía cierta afinidad, figuran en la dedicatoria inicial del poemario, fijando así su reconocimiento por su colaboración, amistad o crítica:

Me gusta dejar al frente de este libro completo los nombres de los que me comprendieron comprendiéndome, cuando fue sólo su comienzo: / Eduardo [Mallea], Germán Bleiberg, Oliverio Gironde, Lisandro Galtier, Rafael Alberti, P. Aparicio, Ramón Gaya, [Zalomando], [Lenche Mora], Eugenio Florit, Antonio Vilanova, Ernestina de Champourcín, Ángel del Río, Puertorriqueña Babín (SJJRJ-ddd. 20)¹⁶³.

¹⁶¹ Para esta nuestra revisión crítica partimos de las revisiones realizadas por Sánchez Romeralo (1961, 1983), Ángel Crespo (“Introducción” a *Animal de fondo* [1981] 28-42) y F. Javier Blasco (1984 y 1995).

¹⁶² A este respecto afirma Alegre Heitzman (Nuño: 2002, 37) que “la comprensión de la obra de Juan Ramón, sobre todo del último Juan Ramón, se produjo allí de una manera especial”.

¹⁶³ Vid: Bleiberg (1950), Aparicio (1951), Florit (1949), Gaya (1950), Vilanova (1951), Del Río (1948), Babín (1967), Galtier realizó la traducción de *Animal de Fondo* al francés. Ernestina de Champourcín convivió con Jiménez y Zenobia en Riverdale. El poeta deja al frente de su libro los nombres de los que entendieron y prestaron atención al mismo y, sobre todo, a la evolución del poeta hasta *Animal de fondo*.

Este texto, por lo que se deduce de las fechas de las reseñas y artículos de algunos de los citados, debe ser posterior a 1951. El poeta debió sentirse solo en su estancia en los EE.UU. El recibimiento que le dispensó la juventud de Argentina y alguna de estas críticas son los contrapuntos a esa soledad del español perdido.

Poco tiempo después de la publicación del libro, Eugenio Florit realiza una breve reseña en la que apunta ya la importancia del viaje por mar, llegando a definir *Animal de fondo* como “otro libro de poeta y mar” relacionándolo, acertadamente, con el *Diario de un poeta recién casado*. Su interpretación, como puede comprobarse, resulta similar a la que el poeta expresa en sus *Conversaciones* con Ricardo Gullón:

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

La brevedad de la reseña no permite a Florit presentar una exégesis suficiente de las particularidades del libro, pero no deja de afirmar algunas de sus cualidades más destacadas: “lo religioso está tomado aquí en su concepto más desligado de todo lo que no sea puro y particular modo de sentir, ver y pensar a Dios, que en J.R.J. es un dios posible por la belleza o por la poesía. Digamos, pues, una religión de lo bello y poético total” (1949, 121).

Ricardo Gullón (1949, 1950) apunta en su lectura la continuidad de la evolución lógica de la poesía juanramoniana, haciendo hincapié en la desnudez, como concepto clave para captar la tentativa del poeta “por encontrar el límite de lo humano, en su afán de trascender” (1950, 343). Acertada nos parece también su intuición sobre el soporte experiencial que aporta la poesía de Juan Ramón: “No sé de ninguna poesía más cercana a la vida, en el sentido de más ligada a ella. Juan Ramón vive en la poesía y la teje, hoy como ayer, con sus vivencias” (1949, 3). Gullón llega a apostar, en cierto modo, por una lectura biográfica de su poesía, lectura que no debemos ver cómo un reduccionismo, sino como un alerta ante la importancia que tienen los sucesos de su vida (y de la vida humana en su tiempo) para su creación poética: “Su biografía no será sino la historia de sus libros, o, si se prefiere dicho de otra manera, sus libros son el índice de sus sentimientos y el reflejo de los sucesos formativos de su espíritu” (id.).

También apunta con claridad a “semejanzas con la gran poesía de los verdaderos románticos (...), de los románticos alemanes” (id., 344). Del mismo modo, Germán Bleiberg en una reseña del año 1950 afirmaba que “la religiosidad de este nuevo libro de Juan Ramón puede explicarse por una entrega del poeta al romanticismo, aún vigente en sus más limpias esencias” (1950, 70). No debe extrañar la denominación de romanticismo en esta época, todavía recientes las polémicas del “nuevo romanticismo” y la rehumanización. En todo caso, esta denominación podía comportar todavía un valor positivo en la recepción del libro que poco después volvería a ser relegado.

Para Gullón, el problema fundamental de la poesía de Juan Ramón Jiménez es un problema metaliterario, estético: “la fusión del poeta con la poesía¹⁶⁴”. Así lo expresó en su artículo “Un canto para la poesía” (1950). Acierta al afirmar que “en sus versos el hombre recupera su entera dignidad y vuelve a ser centro del mundo porque tiene una razón para serlo: su identificación con ese principio superior, que no es solamente razón de su canto, sino más: razón última de su existencia” (id., 349).

Vilanova (1951, 17) en una breve reseña publicada en la revista *Destino* menciona “el silencio unánime con que la desatención y el olvido de nuestra crítica ha acogido la postrera creación del maestro de la poesía española contemporánea”. El mismo Juan Ramón valoró sus palabras incluyéndolo en la dedicatoria antes citada. En un borrador de carta conservado en la carpeta de *Dios deseado y deseante*, Juan Ramón escribe a uno de estos críticos (que no especifica): “yo creo que si usted publicara lo que usted dice y lo que yo le contesto, haría un gran favor a mi libro y ayudaría a algunos” (SZJRJ-ddd. (3) 4). Varios tipos de incomprensión acompañaron a Juan Ramón en estos años americanos.

Para Vilanova es esta una “poesía deística y metafísica, de raíz acusadamente religiosa”, “culminación definitiva de su ideario estético y de su pensamiento metafísico”. Es bastante acertada la expresión de la raíz de este dios juanramoniano:

Este concepto de la divinidad como una conciencia única, justa y universal de la belleza, no surge de una creencia sobrenatural y trascendente, sino de una religión inmanente que convierte la conciencia individual del poeta en eje y centro del mundo (Vilanova: 1951, 17).

¹⁶⁴ En otro momento dirá: “en Juan Ramón la vía de lo religioso pasa por lo estético” (Gullón: 1949, 3).

Una cierta duda, sobre la imagen del hombre Juan Ramón recibida, nos queda cuando pensamos cómo aplaude en la dedicatoria del libro estas críticas sin entrar a valorar aquellos aspectos que consideran negativos del libro. El poeta es, en esto, justo con su ideario ético-estético; y sabe valorar como opiniones personales del gusto lo que, para Vilanova por ejemplo, es una de las trabas más claras que la lectura de este libro propone al lector:

Es de lamentar que la expresión lírica de este nuevo deísmo poético juanramoniano adolezca, en la mayor parte de los poemas publicados (AF [1949]), de un casuismo conceptista más bien que metafísico. (id.)

El propio Vilanova llega a afirmar que, en este libro, el poeta por “la exclusión del religioso terror que caracteriza siempre el trance místico de la unión con Dios, ha desembocado en un misticismo sin misterio” (id.). Esta fórmula de “misticismo sin misterio”, siendo problemática, resulta rentable para la expresión del sentido de la experiencia de estos poemas.

Francisco Aparicio (1951), siguiendo la línea abierta por la crítica precedente, corrobora la continuidad del proceso creativo del poeta en un interesante artículo en el que valora los que para él son los dos aspectos fundamentales del libro: “su empalme con la obra anterior del poeta y su sentido religioso” (op. cit, 292). Aparicio cuestiona el hecho místico de un modo que no estaba presente en ninguna de las críticas y reseñas que acompañaron su recepción inmediata. El análisis que realiza, de los distintos momentos de la evolución creativa del poeta, confirma el carácter unitario de su obra y la inmanencia de su religiosidad:

Desde luego que no hay en él un sentido cristiano: desde el primer poema –insuperable poema, por otro lado- aparece excluido un Dios redentor, ejemplo, personalmente distinto de la conciencia íntima del poeta (...). El sentido religioso que lleva a esto sería la conciencia del hombre cultivado, el depurado esteticismo, el camino de lo poético, que él considera profundamente religioso (1951, 303).

Frente a la opinión de Aparicio, en cierto modo, se sitúa Gerardo Diego que, si bien considera que el dios de Juan Ramón es personal y procede de su propia evolución, también piensa que su raíz (en relación con la raíz del sentimiento religioso del poeta) es de naturaleza cristiana:

Algunos de sus últimos libros, como el publicado *Animal de fondo* y el inédito, conocido por muestras diversas en revistas, *Dios deseado y deseante*, confirman la espiritualidad religiosa

del poeta, que nunca, ni aun en sus años de mayor embriaguez sensual, dejó de elevarse en ansia de cielo. A los temas arriba apuntados [la Obra, La Poesía, la Muerte, La Mujer, el Mar] hay que agregar siempre la Naturaleza, la Belleza y Dios. Que para él esas palabras, juntamente con la Verdad, sean fácilmente trastocables, no quiere decir que sea panteísta, sino creyente en lo Absoluto y en El Absoluto. El Dios de Juan Ramón es personal, y su raíz de cielo y subsuelo es niña y cristiana (Gerardo Diego: 1956, 7).

Todas estas críticas primeras, con sus múltiples divergencias, resaltaron el carácter de creación subjetiva y personal de su dios y la unidad de su evolución poética:

Incluso cuando, en los últimos años, vive la gran aventura mística del ‘dios deseado y deseado’, el material proviene de una meditación y preocupación personal y le lleva a la creación de un dios suyo, sentido con sinceridad y verdad, un dios interior, con quien convive en agónico combate amoroso (Gullón: 1956, 25).

A la luz de la historia externa del libro que hemos detallado en los capítulos precedentes no se puede afirmar ya, como hizo Garfias, que fue en el regreso de su viaje a Buenos Aires “cuando, súbitamente, le madura la idea de una divinidad poética” (1958, 173). En realidad, esta divinidad poética fue madurando a lo largo de toda su trayectoria (recuérdese, por ejemplo, *Eternidades* o el poema “Ser súbito” de *La Estación total*). La revelación, si hubiera tal, debería encontrarse quizás en ese tipo de poemas previos a *Dios deseado y deseado* en los que se produce ya una cierta iluminación del misterio, mediante una divinización del hacer del poeta. Incluso en alguno de sus poemas primeros donde el poeta pensaba que estaba recogido “lo mejor y lo más inefable” de su alma (v. Garfias. 1958, 28). En una carta citada por el propio Garfias que Jiménez escribe a Unamuno, el poeta apunta a la raíz de la creación final de su dios deseado y deseado:

Idealista como soy, la vida no tiene otra importancia para mí que la que le doy con mis éxtasis y con mis ensueños; y lo que estimo, porque mis sentimientos son ya musicales al nacer, es mi propia alma y mi misma carne; no son los míos ‘dolores literarios’, como alguien dijo; mis anhelos, mis dolores, mis sonrisas, son ecos que yerran por mis versos (Garfias: 1958, 53).

En estas palabras encontramos el germen de lo que se ha denominado el misticismo del poeta, su ‘instinto religioso’: el carácter inmanente de su sentimiento de la divinidad, el hecho experiencial de su poesía y la profundidad de la vivencia.

Desde esta cita, y desde la mayor parte de los juicios críticos emitidos hasta la fecha, debemos plantear como tema central de cualquier estudio de la poesía última de Juan Ramón el hecho de la continuidad y la evolución de sus motivos primeros. A la inversa, es sugerente releer aquella, la poesía primera, desde esta poesía última. La conciencia que caracteriza el proceso creativo del poeta Juan Ramón apunta a una reeleboración y unificación voluntaria del sentido de su propia evolución poética. El sentido histórico del poeta no deja de tener importancia en ello. Y la definición de religión que se establezca; no dejando a la inercia “receptiva” del lector lo que no siempre significa o ha significado lo mismo.

Frente a cierta incompreensión del carácter de la evolución sufrida por el poeta, Garfias acierta al precisar en su estudio que “el ideal incesante del poeta no va a seguir [a partir del *Diario*], en adelante, una línea recta, como se podría pensar, sino que su anhelo va a describir un círculo alrededor de sí mismo” (op. cit., 85). Este movimiento en círculo alrededor de sus preocupaciones centrales y de su propio yo debe completarse con la imagen juanramoniana del vaivén, el dinamismo. En buena parte de su poesía existen momentos contradictorios, éxtasis y fracasos que determinan el movimiento propio de la poesía del poeta:

Cualquier recorrido fuera de su órbita destemplantaría la alta y repetida cuerda musical e ideal por la que había luchado toda su vida. En esta conciencia de su yo permanente está basada su doctrina poética (Garfias: 1958, 85).

Contra la afirmación de Vilanova –la ausencia del sentimiento de temor ante la divinidad que caracteriza a la mística- Garfias piensa que

lo tremendo de su conciencia poética lo lleva al terreno místico. Hay una afinidad innegable entre lo que siente Juan Ramón y lo que anhelaban los poetas del dieciséis español, salvando, naturalmente, la raíz divina. Juan Ramón crea su obra como una oración. Lo que San Juan de la Cruz llevaba al terreno del conocimiento de Dios, Juan Ramón lo acerca al mundo de la Poesía. Anhelo místico es acercarse a la divinidad; anhelo poético es llegar al centro mismo del fantasma lírico (op. cit, 168).

En este sentido, Garfias apoya la lectura de Gullón de la obra de Juan Ramón como “un canto para la poesía” y de la divinización del hecho poético hasta su extremo. Sin embargo, Garfias en sus interpretaciones, algunas como vemos apropiadas, peca de excesiva subjetividad, de idealismo y falta de sentido crítico objetivo. Afirmaciones del tipo “su dios es sólo reflejo del Dios único” (id. 176), no

se basan en la interpretación del poeta sino en los criterios ideológicos del crítico:

El hallazgo, aunque fuera de la órbita puramente ortodoxa, tiene mucho de fenómeno místico (id.).

Lo que sea el “fenómeno místico” juanramoniano no ha sido suficientemente explicitado por estos críticos. Sus afirmaciones se basan más en una cierta apariencia (quizás debida a un posible influjo de la literatura mística del XVI español, al conceptismo y la paradoja), que en un verdadero análisis de los componentes del posible fenómeno místico en Juan Ramón Jiménez¹⁶⁵. Para un estudioso de la literatura española del siglo XX, la aplicación de fórmulas generalistas no deja de comportar grandes riesgos en la interpretación de una poesía compleja como ésta, aún cuando se termine por afirmar que el dios de Juan Ramón es un dios limitado, “sólo dios de la belleza o la poesía” (id., 178).

La interpretación de Oreste Macrí (1957) apunta a un elemento no suficientemente destacado por otras críticas que, a nuestro juicio, posee gran relevancia en la conformación del pensamiento último: “sólo a nosotros nos toca poner de relieve la continua presencia de Juan Ramón en los debates sobre la naturaleza y los fines de la poesía en la sociedad y en la historia” (284). Macrí relaciona el pensamiento del poeta con el platonismo (*Timeo, Teeteto*; v. 286). También es Macrí, desde nuestro punto de vista, el primero que ha sabido situar el sentido de la conciencia en la cosmovisión del último Juan Ramón: “la metafísica juanramonesca de la conciencia poética que, en su último acto tienta y osa, no ya las calidades, sino la presencia y sustancia de la divinidad” (op. cit, 287). Esta tentativa, hacia la posible presencia y sustancia de la divinidad, a través de su identificación con la conciencia (presencia y sustancia también), es una forma bastante precisa de explicar la idea juanramoniana de un dios posible por la poesía.

Respecto al problema de la mística, Macrí se muestra tajante en su rechazo a tal adscripción, apuntando hacia los principios de la poesía moderna y del simbolismo como su verdadera raíz:

Se trata de conducir este libro al surco tradicional de la mística hispánica; se ha apuntado a los nombres de San Juan de la Cruz, de Fray Luis de León. Esto es absurdo. La estructura y la temperie de la ‘metafísica’ poética de Juan Ramón tienen raíz cultural en el simbolismo

¹⁶⁵ En este sentido, el propio Garfias puede afirmar “Los toques místicos son –dicen los técnicos del amor divino- una especie de impresión sobrenatural que deja en el alma la sensación de haber sido tocada por el mismo Dios” (1958, 177).

franco-germánico, reelaborado e hispanizado en una síntesis personal de vida y de naturaleza que no ha alterado, en el curso de medio siglo, los principios originales de la dialéctica romántica: es el complejo mítico de panteísmo y narcisismo que caracteriza a las poéticas de la poesía pura, de Mallarmé a Valery, de Juan Ramón a Guillén, de Ungaretti a Quasimodo, de George a Rilke. (op. cit., 287).

Existen, desde estas críticas primeras, dos tendencias fundamentales en la interpretación del sentido de *Dios deseado y deseante*. Por un lado, los que “divinizan” la interpretación, potenciando el carácter místico de la experiencia y el hecho ‘único’ de la iluminación sufrida en el viaje a la Argentina, en oposición o a la luz de la religiosidad cristiana (Garfias, Palau de Nemes, Orozco, Aparicio). Por otro lado, los que mantienen una interpretación fundamentalmente poética, en su mayor parte volcados en el análisis de la naturaleza orgánica de la obra de Juan Ramón Jiménez y de sus fundamentos románticos y simbolistas (Figueira, Macrí, Cole, Gicovate, Xirau). Estas tendencias coexisten en críticos que afirman la naturaleza mística del libro y la unidad presente en su evolución (Gullón). Es frecuente que críticos que se muestran dispares en el fondo de su interpretación coincidan en la apreciación de ciertos elementos.

Leo R. Cole (1967) afirma que los objetos de la búsqueda del poeta, simbolizados en la rosa, la luz, el dios, etc., que se encuentran tras esa unidad orgánica de la obra, se basan en una autoapropiación del yo poético, en una dirección diversa pero no lejana a la apuntada anteriormente por Garfias:

The idea of the poet being appropriated by the object of his efforts as well as appropriating it himself (‘Sé mi dueño’, ‘haz en mi corazón tu nido’) is an early expression of the mutual embrace of the I and Thou in *Animal de fondo* (Cole: 1967, 26)

El mutuo abrazo entre el yo y el tú es, a todas luces, determinante para la comprensión de este libro. Es esta una de las grandes aportaciones de la crítica de Cole, una de las más acertadas de conjunto hasta la fecha. Cole sitúa lo que denomina el ‘instinto religioso de Juan Ramón Jiménez’ en su justo lugar: un ansia, una búsqueda que, en cada momento, adquiere nombres y formas diversas e

interrelacionadas que, al fin, son una y la misma¹⁶⁶: “there are as many names for the ideal as there are things in the universe” (Cole: 1967, 29).

Ya Tomás Segovia había apuntado la misma idea de la revelación del otro (abrazo lo denomina Cole) como un hecho central en la formulación religiosa del poeta:

Quiero señalar únicamente que muchos filósofos modernos encuentran en la revelación de la realidad del prójimo, de la realidad del otro, del otro que es un yo como yo, el fundamento de la realidad del mundo objetivo (Segovia: 1957, 359).

El poema “Del fondo de la vida”, perteneciente al libro *Una colina meridiana* (1942- 1950), analizado por Segovia como ejemplo de esta revelación del otro, será tomado, sin embargo, por Graciela Palau de Nemes como prueba y expresión del neo-misticismo del poeta:

En la vía ascético-poética de Juan Ramón Jiménez el poema “Del fondo de la vida”, publicado en 1948 en *Cuadernos Americanos* de México (VII, núm. 5, pp. 229-230), representa una noche oscura del sentido comparable a aquella del camino espiritual en que ‘comienzan a entrar las almas cuando Dios las va sacando del estado de principiantes...’ (1967, 467).

La divergencia entre ambas opiniones no oscurece el sentido de continuidad de la experiencia poética juanramoniana. La indefinición de lo que esta experiencia sea, del hecho religioso en la forma en que el propio poeta lo admite y contempla, puede resultar un verdadero problema de incomunicación entre las diversas críticas que se acercan a *Dios deseado y deseante*.

A nuestro juicio, ha sido Sánchez Romeralo quien mejor ha situado el problema de la definición del hecho religioso en Juan Ramón y su reflejo en este libro:

Se ha discutido si *Animal de fondo* puede ser considerado como poesía religiosa. Naturalmente, todo depende de lo que entendamos por religión. Para Hegel ‘la religión comienza con la conciencia de que existe algo superior al hombre’; ‘la religión implica que el hombre reconoce un ser supremo, que existe en sí y por sí, un ser absolutamente objetivo, absoluto, determinante, una potencia superior frente a la cual el hombre se sitúa como algo más débil, como algo inferior’. ¿Podríamos calificar de religiosa la poesía de *Animal de fondo* en este sentido? Me parece que no.

¹⁶⁶ Cfr. R. Argullol (1999, 39 y sig.) “Entre el yo absoluto y el yo trágico” En esta dirección véase Durán (1981, 24): “Juan Ramón irá ampliando su yo poco a poco hasta que en él quepa todo, incluso (en *Animal de fondo*) ese ‘dios deseado y deseante’ que nos conduce a lo absoluto”.

Sin embargo, Juan Ramón así la considera, calificándola de místico-panteísta. ‘No que yo haga poesía religiosa usual –aclara-; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado’. Del mismo modo, la crítica, casi unánimemente, ha admitido el carácter religioso de *Animal de fondo*.

Yo creo que no hay inconveniente en reconocerle al libro ese carácter, siempre que demos al término ‘religioso’ su sentido más amplio, el sentido que le da Schleiermacher, por ejemplo, poniendo el énfasis en el interiorismo más que en el concepto de ‘religatio’. (Sánchez Romeralo: 1981, 157).

Desde esta definición de lo religioso que, acertadamente, se hace proceder de los idealistas alemanes (Hegel, Schleiermacher), es fácilmente comprensible la poesía de este libro como poesía religiosa¹⁶⁷. En sus propias palabras el poeta afirma que en su poesía “religiosa”, lo verdaderamente significativo, no es que el tema sea religioso, sino que el hecho poético es profundamente religioso para él, que se demuestra aquí heredero directo de las poéticas del simbolismo. No obstante, hay que advertir que la poesía religiosa de Juan Ramón no pone el énfasis sólo en el interiorismo, aunque la inmanencia haya sido un carácter de la misma ampliamente comentado (v. id., 160), sino también en el carácter de “religatio”, de relación / revelación de lo otro ajeno como una identidad posible del yo del poeta. Desde este punto de vista, podemos decir que en Juan Ramón se dan dos aspectos del concepto romántico – idealista de la religión: el de Hegel (la revelación del Absoluto es la religión) y el de Feuerbach (“la esencia de la teología es la antropología”¹⁶⁸). Así, el propio Hegel puede “plantear la alternativa de la religión en su tiempo, de la siguiente manera: o bien debe buscar refugio en el concepto, en perspectiva especulativa, o bien en la sensación, en el sentimiento, en el subjetivismo, en el romanticismo” (id. XVI).

Hasta la fecha, los críticos han tendido a preponderar la explicación subjetivista del hecho religioso juanramoniano. En capítulos posteriores tendremos ocasión de discutir las implicaciones que las distintas formas del hecho religioso

¹⁶⁷ Pero no sería un libro religioso si tomamos todas las definiciones del DRAE de la ‘religión’: “1. Conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto. || 2. Virtud que nos mueve a dar a Dios el culto debido. || 3. Profesión y observancia de la doctrina religiosa. || 4. Obligación de conciencia, cumplimiento de un deber (...)|| **católica**. La revelada por Jesucristo y conservada por la Santa Iglesia Romana. || **natural**. La descubierta por la sola razón y que funda las relaciones del hombre con la divinidad en la misma naturaleza de las cosas (...)”.

tienen en la conformación del dios juanramoniano y la escritura de *Dios deseado y deseante*.

La unidad de la obra es algo buscado por el propio poeta y se relaciona en último extremo con el idealismo del autor¹⁶⁹. La crítica debe desunir estas piezas para cuestionar verdaderamente si dicha unidad es real, o un deseo que intenta unificar la experiencia cambiante del mismo.

Santos Escudero, en su libro *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en 'Dios deseado y deseante')*, subraya la importancia de los fundamentos metafísicos de estos poemas, del mismo modo que lo hacía Oreste Macrì, pero para Santos Escudero, dicha metafísica deriva del contacto de Juan Ramón con el pensamiento oriental: “sinceramente entiendo que el Juan Ramón tardío de *Animal de fondo y Dios deseado y deseante* es interpretado desfavorablemente por muchos críticos literarios, por eludir el estudio de los fundamentos metafísicos que sostienen la audaz estructura lírica de sus poemas tardíos” (1970, 489).

Existe cierta recurrencia en la crítica en subrayar los motivos y filosofías orientales que pueden explicar algunas de las características de la última poesía juanramoniana. Todas ellas parten de la importancia que conceden a la traducción de la obra de Tagore y la influencia de éste en su pensamiento¹⁷⁰.

Santos Escudero pretende, según sus palabras, explicar “la trama ideológica que subyace en estos poemas” (op. cit, 490) pero en sus estudios no pasa de realizar una comparación externa de motivos y símbolos. No entra realmente a valorar la metafísica oriental que él mismo apunta como clave interpretativa: “el mismo dios-sol luce en el universo y en el corazón del hombre, igualándolos a lo divino o Brahman, que dentro del corazón humano se transforma en Atman, o Yo supremo y luminoso del hombre” (1975, 86). Su interpretación valora la raíz idealista (postkantiana) del pensamiento juanramoniano y la influencia del modernismo religioso, pero sus conclusiones reafirman la importancia del pensamiento oriental en el último Juan Ramón:

¹⁶⁸ V. Schleiermacher: 1990, XV y XVI.

¹⁶⁹ Las afirmaciones de su idealismo son recurrentes a lo largo de los diversos momentos de su evolución. El sentido de unidad de la obra buscado por el poeta puede relacionarse con la idea unitaria de sistema en los, valga la redundancia, sistemas idealistas: “Una *única* idea está en el todo y en todos sus miembros como en un individuo vivo *un solo* pulso, *una* vida palpita a través de sus miembros” (Hegel: 1989, 346).

Los veintitrés símbolos principales, utilizados por Juan Ramón Jiménez al hablar de lo divino en su *Dios deseado y deseante*, pueden encontrarse con facilidad en Tagore y en los Upanishads, como también en Kalidasa y en las escrituras sagradas del budismo que Juan Ramón leyó con curiosidad y entusiasmo. Algunas de las imágenes juanramonianas sobre Dios, que no aparecen tan claramente en los escritos hindúes que manejó el poeta moguereno, las encontramos diáfanas, no precisamente en la filosofía alemana poskantiana, sino con gozo y admiración en los escritos del bronco, impulsivo, genial y contradictorio don Miguel de Unamuno, tan leído y admirado por nuestro poeta (Santos Escudero: 1970, 503).

La influencia de Unamuno es cierta y debe ser contemplada en toda su profundidad en cualquier estudio de la poesía de Juan Ramón. Con lo que no podemos estar de acuerdo es con la preponderancia del influjo oriental en los símbolos y sentidos del ‘dios’ juanramoniano. Aunque ciertas de estas ideas apuntan realmente a la esencia del significado del ‘dios deseado y deseante’ del poeta, la interpretación de Santos Escudero no consigue convencernos de que dicha influencia oriental sea la causa de la profundización metafísica juanramoniana y de su reinterpretación de sus símbolos recurrentes. Ciertamente, el carácter metafísico de estos versos, de su sentido, es algo que no se puede negar. Más humildemente, pensamos que, en dicha metafísica, se encuentra una de las claves interpretativas que completa las interpretaciones parciales del libro. Un libro que, si bien no fue suficientemente entendido en un primer momento, ha ido encontrando poco a poco su lugar dentro de la obra del poeta.

Como bien afirma Gicovate, “cuando se lo interpreta ‘a lo divino’ [oriental u occidental] se nos escamotea algo por alguna parte¹⁷¹” (1971, 214). Esta afirmación se apoya en la constatación del carácter orgánico de la experiencia poética juanramoniana:

No puede lo que se escribe en la vejez desde decir todo lo dicho. De algún modo tiene que encajar *Dios deseado y deseante* dentro de la obra suntuosa y sincera de Juan Ramón Jiménez (id.).

Gicovate apoya la tesis metafísica de Santos Escudero y afirma que “se pueden encontrar antecedentes ideológicos de esta posición que, literariamente,

¹⁷⁰ v. Hyung Chang (1970), Mirza (1977), Palau de Nemes (1961) y, sobre todo, Santos Escudero (1970 y 1975).

¹⁷¹ “El ‘Señor de lo increado’ es un dios no cristiano, totalmente opuesto al Dios creador, a pesar de que algunos críticos insistan en demostrar, sin más base que sus deseos, que el pensamiento de Jiménez se acerca a la ortodoxia por caminos muy suyos” (Gicovate: 1971, 219).

viene de Tagore, en el panteísmo de Occidente, en Spinoza si se quiere, tanto como en las lecturas religiosas del Oriente que realizó Jiménez” (id. 219). Es decir, el sentido del dios juanramoniano procede para este crítico del contacto entre el panteísmo occidental y la religiosidad oriental, fundamentalmente aprendida desde la lectura y traducción de Rabindranath Tagore:

Estamos en presencia de una experiencia religiosa, pero única y diferente de la tradicional en España. Aquí la dependencia de criatura a creador no tiene sentido ni necesidad, ya que la religiosidad no se dirige hacia el pasado para encontrar un principio o un padre. Todo lo contrario, este sentimiento religioso se embarca en un devenir que nos lleva hacia el fin del pensamiento, hacia un concepto de la divinidad venidera que se dirige hacia lo no creado todavía (op. cit., 220).

Acertadamente, advierte Gicovate el carácter futuro de su dios, dios final y no origen ni principio, así como las importantes diferencias que existen entre la experiencia religiosa del poeta y la religiosidad tradicional. Para el crítico, que continua en este sentido la vía metafísica de interpretación abierta por Macrí y Santos Escudero, hay en este libro “poca poesía y muchas ideas” (op.cit., 226). No es el primero que destaca su conceptismo.

A nuestro juicio, esta proliferación de ‘ideología’, es una de las características determinantes del carácter de su dios. Contradice en cierto sentido la “iluminación” característica del fenómeno místico. De Torre llega a afirmar que “*Animal de fondo* es una tentativa ‘sui generis’ de poesía religiosa” (1957, 61), y deja a “los especialistas en mística” la valoración de su logro religioso. Ciertamente, a los “especialistas” en mística debemos dejarles la valoración final del carácter místico de esta poesía. Pero el hecho es que estamos ante un libro de poesía.

En demasiadas ocasiones se ha olvidado el hecho poético de este libro, lastrándolo (más de lo que está en su conceptismo metafísico) de material probablemente ajeno a la vivencia y la experiencia juanramoniana. No nos referimos a la cuestión de las posibles influencias (Unamuno, idealismo alemán, literatura oriental, etc.) sino a la valoración de la palabra poética como tal palabra. El misterio es una sola de sus tentativas.

Sin embargo, la interpretación de este libro como una manifestación moderna del misticismo ha sido general. El término poesía mística, en cierta crítica, ha sido usado como apoyo poco específico para la interpretación. En no pocas ocasiones, se

ha querido acoplar su sentido a la mística del XVI español. El sentido del ‘nombre’ se ha hecho proceder de Fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*, v. Cole: 1967, 154) y la relación con San Juan de la Cruz ha sido repetida en varias ocasiones (Aparicio: 1951; Concha Zardoya: 1957; Palau de Nemes: 1967).

Haciendo confluír ambas posturas (lectura mística e influencia oriental), se ha insistido en las raíces orientales de la “mística panteísta” que preside una parte de su poesía última. Así lo hace, Whitehurst (1991) en su artículo “Las raíces del misticismo poético en Juan Ramón Jiménez”.

A partir de la lectura que realiza Santos Escudero (1975), partidario decidido de la lectura mística de *Dios deseado y deseante* y estudioso de sus posibles analogías con la mística hindú, el “misticismo” de Juan Ramón se orientaría en varias direcciones:

En la línea de los místicos orientales monistas, el poeta se fusiona a veces con un dios naturaleza. Pero al tiempo profesa un misticismo intimista del yo, que consiste en interiorizar dentro de la propia conciencia toda la belleza posible hasta divinizarla; cabría hablar también de un misticismo antropomórfico y de un misticismo de lo absoluto más cercano al católico (Blasco: 1984).

Los sucesivos adjetivos que adquiere el “misticismo” juanramoniano: oriental, personalísimo, poético, panteísta, de lo absoluto, etc., muestran la dificultad de ajustar esta obra dentro del sentido tradicional de la mística (tal y como se suele aplicar a los autores cristianos o de otras religiones). Uno de los errores en los que suele caer la crítica que habla del misticismo de *Animal de fondo* es, como en la definición de poesía religiosa, la amplitud propia del término mística. En el estudio del concepto de dios en *Dios deseado y deseante* tendremos ocasión de discutir este aspecto y de probar una definición de mística sobre la que se acepte o rechace la asunción del libro a dicho campo.

Isabel Paraíso denomina a *Animal de fondo* “la gran obra mística del poeta” (1976, 152). Apuesta por la interpretación panteísta (102) y por un sentido del dios como “conciencia mía de lo hermoso” (123). Este sentido ha sido repetido por buena parte de sus estudiosos (y es cierto, pero debe completarse con otras muchas definiciones del ‘dios’ y, sobre todo, con una redefinición del sentido de ‘conciencia’ que Juan Ramón realiza). Es interesante también la indicación de los elementos constitutivos de *Animal de fondo* a juicio de la autora:

1. Identidad del yo con la divinidad creante y creada.
2. Identidad del yo con todo lo existente.
3. Exaltación cuasi-mística de ánimo como consecuencia de la eternización (Paraíso: 1976, 95).

No son estos los únicos elementos constitutivos esenciales, aunque reflejan un acercamiento al sentido de estos poemas. Los dos primeros nos parecen adecuados. Falta llevarlos hasta sus últimas consecuencias: identidad del yo con la divinidad (creada y creadora), identidad del yo con todo lo existente e identidad de lo existente con la divinidad: es decir, una suerte de panteísmo. Tendremos ocasión de hablar de la identificación del yo, dios, mundo en este libro. El tercer punto debe reflejarse, sobre todo, en el análisis lingüístico del poemario. Si existe exaltación, hay formas conocidas de expresarla.

Palau de Nemes habla del “neo-misticismo juanramoniano” (1967, 467 y sig.) y lo relaciona con una vía “ascético-poética” en la que el poeta, a través de la “seca y oscura noche de contemplación” llega al “conocimiento de sí y de su miseria”. M^a Teresa Font, en su estudio de *Espacio*, denomina a *Animal de fondo* “libro místico” (1972, 139). Del mismo modo se expresa Gilbert Azam para quien en *Animal de fondo* el poeta adquiere “una dimensión francamente mística” (1983, 51). Incluso aquellos autores que no son partidarios de esta lectura se han visto obligados a recurrir a ella para definir otra especie de misticismo por oposición a aquel:

El misticismo del pensamiento religioso de Juan Ramón es esencialmente antropocéntrico (...). Su misticismo, parte de complejos ingredientes heredados de los filósofos del siglo XIX, difiere básicamente del de San Juan de la Cruz o Santa Teresa en que está purgado de todos aquellos elementos que resultan antinaturales o suprasensibles para la mente moderna (Cole: 1967, 20). [La traducción es nuestra]

La interpretación mística del poemario hace especial hincapié en el “éxtasis” que el viaje a la Argentina supuso para el poeta. Sánchez Barbudo (Jiménez: 1964), Azam (1983, 51), Alegre (1984) y otros críticos piensan que en el origen de *Animal de fondo* estaría una experiencia personal, de naturaleza análoga a la de la mística que suelen definir con el término “éxtasis”. Azam en su estudio de la obra de Juan Ramón Jiménez (1989, 11) llega a afirmar que:

Una obra como *Dios deseado y deseante* es la expresión más elevada en poesía de la

espiritualidad modernista, hasta tal punto que si el poeta no es verdaderamente un teólogo, su pensamiento místico es inseparable de los grandes principios del modernismo teológico.

En relación con el término “éxtasis”, frente a lo que piensan los que apuestan por una lectura religiosa del término, resulta del todo acertada la postura de Blasco cuando afirma:

Éxtasis, que ahora no tiene significado religioso alguno, pero que reviste valores similares a los de la experiencia mística. Es el éxtasis poético comunicación y religión del yo con el Todo y, como el éxtasis místico, precisa del anegamiento de la conciencia y la voluntad. Las nociones de soledad, silencio y éxtasis poético proceden de un fondo romántico que, a través del misticismo tolstoiano, nietzscheano y bergsonianos, extiende sus ramificaciones a la poesía del siglo XX. (Blasco: 1982, 329)

En la misma línea de interpretación, la de una especial mística juanramoniana que explicaría el sentido de *Animal de fondo* y la experiencia que lo anima, se sitúan otros trabajos críticos como el de Ana Recio Mir (1993b). Recio Mir se refiere a “la personalísima mística juanramoniana en su sed insaciable de lo Hermoso como proyección de la conciencia inmanente del poeta en el mundo aprehendido con su palabra –aquí tenemos el elemento autobiográfico- y su fusión con su suerte de Belleza metafísica, muy vinculada a la estética del idealismo romántico” (1993, 351).

Reafirma en dicho estudio la “clara oposición” que existe entre esta “mística” personal y la mística de las tres vías de acercamiento a la divinidad presente en la literatura española. Es interesante la referencia a “la honda transformación que ha sufrido la formulación de lo divino en su obra” (356) lo que dice mucho ya del intento de traspasar la frontera de lo místico en el análisis del libro que realiza. Palau de Nemes, por el contrario, afirma la existencia de las tres vías y el carácter neomístico del libro en los siguientes términos:

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

sentidos del cuerpo, reducido lo sensible a lo conceptual. (...) Juan Ramón rompe con la tradición propia al crear este misticismo natural, en el que el cuerpo es sublimado como el alma y en el que se logra un estado de trascendencia dentro de los límites de la vida humana. En *Animal de fondo*, la solución poética a la angustia existencial parte del reconocimiento, por parte del hablante, que como ser humano es incompleto, de que es una criatura con ansias de cielo, un animal de fondo de aire que quiere volar; el movimiento y el ansia siguen siendo hacia el simbólico cielo, es decir, hacia arriba, vertical. Lo que hace el hablante del poema es interiorizar el ámbito transcendental, en un fondo místico de su propia humanidad, con lo que se reitera el concepto de la parte divina del ser y de la existencia de una divinidad fuera del ser y *otra*. El fenómeno místico de *Animal de fondo* está basado en el reflejo de lo sobrenatural en lo natural, o por decirlo de otro modo, en la experiencia interior, dentro del cuerpo, de lo que en los místicos tradicionales es o fue experiencia fuera de cuerpo” (1983, 61-62).

Algunos de los puntos que comenta la autora no deben de ser olvidados en la crítica de este libro. La “angustia existencial” (circunstancia de exilio y angustia existencial en sí), el reconocimiento del ser incompleto del hombre, la interiorización de lo trascendente... estos y otros componentes están presentes en la experiencia del poeta. Sin embargo, la lectura no corrobora la existencia de “una divinidad fuera del ser y *otra*” ni ese “reflejo de lo sobrenatural en lo natural” que basaría la experiencia mística. Esta idea refleja una característica propia del concepto de “correspondencia”.

Sin dejar de valorar la importancia del hecho religioso y las posibles deudas del lenguaje de este libro con el de algunos los místicos del s. XVI, nuestra interpretación pretende ahondar, por el contrario, en la raíz simbolista de su pensamiento en la línea de lo expresado por Cole (1967), Coke-Enguidanos (1982), Young (1980), Macrí y la otra vía de interpretación antes referida:

Se trata de conducir este libro al surco tradicional de la mística hispánica; se ha apuntado a los nombres de San Juan de la Cruz, de Fray Luis de León. Esto es absurdo. La estructura y la temperie de la ‘metafísica’ poética de Juan Ramón tienen raíz cultural en el simbolismo franco-germánico. (Macrí: 1957, 287)

Las implicaciones de ese simbolismo, su sentido, así como otros aspectos del debate literario y de la evolución de la poesía española del siglo XX, no han sido señalados con la suficiente profundidad. Con Leo R. Cole pensamos que la interpretación de la poesía de Juan Ramón Jiménez debe realizarse desde “the vital

character of a symbolist aesthetic: the impulse to believe not only in a spiritual Reality but also in the possibility of its Expression through Symbol” (Cole: 1967, 7).

Es cierto también que la tónica de la interpretación de este libro ha cambiado en varios sentidos en los últimos lustros. No obstante, la mayor parte de los acercamientos críticos a esta obra son acercamientos parciales, es decir, partes de un trabajo más amplio en torno a la obra de Juan Ramón Jiménez o a alguno de sus aspectos fundamentales. De este cariz son, por ejemplo, los comentarios a este libro que realiza Gilbert Azam en *La obra de Juan Ramón Jiménez* (1983), los de Isabel Paraíso (1976), Leo R. Cole (1967), Sánchez Romeralo (1983), Javier Blasco (1982), Fernando Gómez Redondo (1996), o Sánchez Barbudo (1981). Aurora de Albornoz, apoyada en estas y otras lecturas, ha devuelto la interpretación del libro al terreno al que le pertenece en su relación con el desarrollo evolutivo de la poesía juanramoniana:

Dios deseado y deseante, que es, a mi ver, su poética ‘poética’ –prescindiendo, ahora, de si se trata o no de un ‘libro religioso’- intenta aclarar –aunque tantos lo consideren confuso- lo que para el poeta es la poesía: su poesía. Es decir, lo que cada uno de sus libros, de sus poemas, ha significado en su camino hasta llegar a la Poesía; hasta llegar a dios por la poesía; a hacerse dios –‘hombre último’- por la poesía. (1983, 11)

En realidad, salvo las distintas ediciones y un número creciente de artículos, no existen estudios monográficos sobre el libro en toda su profundidad. Alguna tesis, artículos, etc., han centrado el análisis de diversos aspectos que confluyen en el libro¹⁷², pero sin llegar a plantear una lectura del mismo que resuelva sus diversas posibilidades de interpretación. La reconstrucción textual previamente realizada permite plantear una lectura del libro en tanto libro de poesía, dentro de las coordenadas propias de la obra de Juan Ramón Jiménez y de las coordenadas generales de la poesía de su tiempo.

No pocas de las críticas más acertadas de este libro, desde la de Agustín Caballero (“Introducción” a LP), han sido realizadas por sus editores en los prólogos y páginas introductorias. Parece norma tácita en el campo de la difícil edición juanramoniana que sean los prólogos de sus diversas ediciones y reconstrucciones los que hayan trazado las lecturas más claras de la obra¹⁷³. La edición de Sánchez

¹⁷² Recio Mir (1997), Saraceno (1972), Sobrino Porto (1963).

¹⁷³ Pensamos en Gullón, Sánchez Romeralo, Aurora de Albornoz, los intentos de reconstrucción de la obra crítica y en prosa del poeta, etc.

Barbudo (1962) de *Dios deseado y deseante* tuvo el acierto de rescatar gran cantidad de textos inéditos del libro que no se conocían hasta la fecha. Las interpretaciones que Barbudo realiza de los poemas, no obstante, caen con excesiva frecuencia en una uniformidad de pensamiento que no parece dejar avanzar al crítico. Barbudo parece más preocupado en ocasiones por ajustarse a su línea de interpretación que por entender realmente los poemas del libro que presenta. Por otro lado, cae a menudo en una subjetividad extrema que debilita la crítica y parece rechazar por principio toda posible explicación “lógica” (de lógica poética, no filosófica) de los poemas de *Dios deseado y deseante*. Son frecuentes, en este sentido, afirmaciones del tipo “versos raros” sólo porque al crítico le disgustan. Se ha repetido hasta la saciedad el hecho de la oscuridad y de la difícil interpretación de estos versos. En vez de estudiar esta característica de su estilo y la forma de estos poemas, dicha afirmación ha servido como escudo para no comprometerse en una interpretación¹⁷⁴.

La idea motriz del estudio de Sánchez Barbudo es la existencia, en lo que él denomina “segunda época” de Juan Ramón, de un anhelo central que conforma la base de su pensamiento poético: el ansia creciente de totalidad (Barbudo: 1962, 11). En su posterior *Antología comentada*, sigue defendiendo esta idea de la unidad temática de la obra, centrada en la “obsesión por la muerte” y mantiene la interpretación de esta poesía como poesía mística:

Nosotros nos referimos a un misticismo de carácter panteísta, que es lo que fue el suyo, como el propio JR indicó más de una vez. Se trata de una identificación con la belleza natural, que el llama ‘dios’ y que la expresa o trata de expresar a través de su poesía (Sánchez Barbudo: 1986).

La identificación con la belleza que, en principio, nos parece bastante acertada, sustenta un pensamiento que se manifiesta por el contrario frágil en la apreciación última de lo que llama mística: una iluminación ciertamente tan consciente como espontánea.

¹⁷⁴ Valga el ejemplo de la poesía de Paul Celán, uno de los poetas más oscuros de este tiempo: “Los poemas de Paul Celan nos llegan... y nosotros no damos con ellos. Él mismo entendía su obra como una ‘botella arrojada al mar’; siempre hay alguien, este o aquel, que encuentra el envío y lo recoge, convencido de haber recibido un mensaje... pero ¿qué mensaje? ¿Qué se le dice en los poemas? El presente libro, más allá de pretender conseguir resultados seguros sobre la base de investigaciones científicas, intenta expresar con palabras la experiencia de un lector al que ha llegado esta botella arrojada al mar. Son intentos de desciframiento, como si se tratara de signos de escritura que se han vuelto casi ilegibles. Nadie duda de que algo había allí. Hay que ponderar muchas cosas, adivinarlas, complementarlas. Al final habremos descifrado, leeremos y oiremos: y quizá lo hagamos correctamente”. (Gadamer: 1999, 7).

La referencia al modernismo teológico expresada en la crítica de Azam y otros autores es muy probable, pero no creemos en una lectura reduccionista que, desde ahí, explique toda la problemática “religiosa” del poeta. Debe ser puesta en relación con la revisión que Juan Ramón realiza del papel del poeta, su obra y su poesía; en relación con el tema del modernismo y sus conferencias de sus últimos años. La lectura de Renan, Nietzsche, Unamuno, Ortega, por poner sólo unos pocos ejemplos de lecturas francamente probadas, puede perfectamente ser fuente de algunas de sus formulaciones. Pero, de nuevo, tampoco la única fuente. El ambiente de la época es otra de las causas que están detrás del pensamiento final de Juan Ramón Jiménez: el pensamiento general de los hombres de su tiempo. Pero, francamente, resulta poco sugerente en una crítica de poesía reducir sus implicaciones a la iluminación de la vivencia y las fuentes literarias de su recepción. La conciencia crítica de la modernidad poética sitúa en el centro del poema la reflexión estética y ética sobre la poesía, la ausencia de lugar en el mundo moderno frente al radical compromiso con el mismo. Aunque muchos autores lo nieguen de hecho explícitamente, se eleva de este modo la autoconciencia romántica a nuevas categorías y formulaciones. El krausismo y toda la filosofía y poesía romántico-idealista son otras fuentes a su vez de toda esta problemática y de la formulación que en el poeta de Moguer adquiere¹⁷⁵. Lo importante, quizás, no sea tanto la fuente, como la peculiar evolución que, desde ahí, imprime Juan Ramón a su producción definitiva. Juan Ramón realiza, al igual que otros contemporáneos suyos como Luis Cernuda, “una síntesis de las influencias anteriormente señaladas”. Del mismo modo que en él, “ninguna de las [influencias] presentes o futuras será tan importante como ellas” (Real Ramos: 1983, 57).

No son pocos los artículos de comentario o análisis de alguno de los poemas del libro. En esta dirección se mueve el trabajo de Sánchez Trigueros (1991) que extrae sugerentes conclusiones de su análisis del primero de los poemas y de la comparación con su traducción y su prosificación para *Leyenda*. Todos los comentarios de la edición de Sánchez Barbudo estarían encuadrados aquí.

Del análisis de los poemas parte el estudio de Gómez Redondo (1996) que no aporta demasiadas novedades a la interpretación de *Dios deseado y deseante*. Limita

¹⁷⁵ V. sobre todo Domínguez Sío (1994), Blasco (1981), Azam (1983), Predmore (PyY [1988]).

su lectura del “deseado y deseante” a una bipolaridad establecida entre el yo y el dios, sin percatarse de la transformación que el yo (y sus voces) presenta en este poemario y en buena parte de la producción última del poeta. A este respecto, sobre la transfiguración del yo y su reflejo en la realidad del poema es acertada la afirmación de De Cesare de que: “in *Animal de fondo* “dios” si identifica con la conscenza dell’io profondo che colloca nella trasparenza illimitata dell’orizzonte fenomenico l’unica realtà esistente: il propri contenuti” (1981, 151). Esta línea de interpretación del yo poético, como la que establece O’Hara en su artículo sobre *Espacio* (1987), parece ser la más acertada y productiva. La única realidad existente, en *Dios deseado y deseante*, no del yo, sino para el yo y por el yo. Hay toda una dialéctica en este contenido de la conciencia que pretende ser resuelta en la escritura de este poemario. La importancia de la idea del yo en la poesía de Juan Ramón ha sido señalada en repetidas ocasiones. Sin embargo, también aquí, ha hecho mella la ideología crítica de la literatura del siglo XX por la cual este yo es producto de su egoísmo y de su exaltada personalidad. No hay un siglo de yos más excéntricos y totalizantes que el pasado, en el que la desintegración del mismo en el poema se ha llegado a convertir en obsesión.

La obra de Saz-Orozco (1966) merece especial atención por ser una de las escasas obras monográficas sobre el tema de dios. Su estudio de la evolución del concepto de dios en Juan Ramón Jiménez resulta de especial importancia para el estudio de *Dios deseado y deseante*. La descripción de manuscritos que realiza es la primera descripción minuciosa de los mismos de que disponemos, muchas de sus lecturas, así como los manuscritos y originales por él rescatados son deuda nuestra con su trabajo de investigación. El sentido del desarrollo del concepto de dios en Juan Ramón, su evolución desde sus primeros años hasta *Dios deseado y deseante*, sigue siendo válido, con matizaciones, aún hoy. Sus conclusiones son, en muchos casos, acertadas. No obstante, hay que rechazar la postura que Saz- Orozco adopta ante la religiosidad juanramoniana: “se trata en la obra de Juan Ramón, según opina el autor de esta tesis, de una verdadera búsqueda de Dios no conseguida, por circunscribirla a un dios que puede alcanzarse en poesía, limitado; y que de hecho no terminó en la totalidad de Dios verdadero” (1966, 21). Podemos entender la situación que origina estas afirmaciones, pero evidentemente no podemos compartirlas. La expresión de Juan Ramón llega al concepto de dios desde la poesía,

con un gran sentido de la religiosidad, pero de una religiosidad que ya desde sus primeros tiempos se centra en lo poético. La poesía se vuelve religiosa en él como en muchos otros contemporáneos suyos. Si esto es o no una desviación, sólo a la subjetividad de cada uno le compete, a sus particulares creencias. Nunca al crítico.

Por su parte, otros autores como Pujante (1988), Ángel González (1973) o Álvarez Macías (1962) aportan no pocas reticencias a la interpretación mística del poemario. Álvarez Macías profundiza en la persistencia del pensamiento krausista, en la misma línea que posteriormente estudiaría Gilbert Azam que hace de esta persistencia centro de las preocupaciones recurrentes del poeta.

David Pujante, como A. González (1973), señala la importancia del simbolismo y de lo puramente poético en la conformación del dios juanramoniano y de los símbolos con él relacionados. José David Pujante afirma que en *Animal de fondo* Juan Ramón llega al “punto de crear una cosmovisión propia por completo donde los dos polos son: la identidad de la teología y la lírica, y el concepto de dios-poesía” (1988, 187). Esta idea del “dios-poesía” debe ser matizada en su relación fundamental con el yo y la conciencia. El dios-poeta y el dios-conciencia son las dos caras de la Poesía como Absoluto juanramoniano. Esta afirmación apunta, directamente, al centro de su pensamiento poético y su engarce en lo religioso. El estudio de Pujante es interesante por sus afirmaciones sobre la naturaleza del dios, equiparado aquí con el yo y el mundo¹⁷⁶, así como por el análisis que realiza del complejo simbólico del mar y su plurisignificación en este libro. Dentro de su estudio merece ser destacada la afirmación de la naturaleza “especular” de la metáfora del dios y el mar en el libro (210). Algunas de sus afirmaciones sirven de base para un estudio de la estructura profunda de *Dios deseado y deseante*: “la intertextualidad, el iniciar el poema con el último verso del anterior, las recurrencias contextuales de que están plagados estos poemas, ya son amagos de este mundo de reflejos” (1988, 211).

Por su parte, Ángel González llega a rechazar cualquier vestigio de teología en su obra:

¹⁷⁶ La misma relación establece De Cesare (1981, 148) al concretar los agentes constitutivos de la estética de *Animal de fondo* en: “l’io, il dios e il mondo. E ho detto che l’io funziona come una lampadina che per potersi accendere riceve la corrente elettrica da dio; il suo scopo è quello di illuminare il mondo, rivelare le cose. Le cose prendono ad esistere solo nel momento in cui vengono illuminate”.

Dios –con mayúscula o con minúscula- no denota ninguna realidad teológica, es una metáfora de la belleza o del propio JRJ. (...) No creo pues que pueda afirmarse con fundamento la religiosidad de la poesía de JRJ. Hay una actitud, una apariencia de misticismo en el afán de JRJ por fundirse con la naturaleza, con el mundo exterior bello; pero sin dios o con un dios reducido a metáfora, ¿puede hablarse seriamente de misticismo? Por esa misma razón, también me parece que el panteísmo que algunos le atribuyen es más aparente que real: se trata de gestos, de maneras equívocas (1973, 170).

Fuera también de una lectura mística de *Dios deseado y deseante* se encuentran De Cesare (1981) y Blasco en su estudio de la *Poética* de Juan Ramón Jiménez (1982). De Cesare habla de la “mística dell’autocontemplazione” refiriéndose a la relación del yo y el dios. Pero esto no es, claro, una mística en el sentido que generalmente se otorga a la palabra. Para Javier Blasco:

El pensamiento que anima la creación de ese “dios deseado y deseante”, que centra la última etapa de la escritura juanramoniana, se explica perfectamente en la confluencia de Ortega (la idea del arte como donación de “conciencia” a la realidad) y el krausismo (con su idea de “dios final”, creación del hombre y no su creador); y es en el marco del idealismo poskantiano occidental, y no en sentimentales y estéticas lecturas del misticismo hindú, donde la “teología estética” juanramoniana se inscribe (Blasco: 1982).

Esta afirmación contrasta con los estudios de Palenzuela (1991) y Santos Escudero (op. cit) sobre la influencia del pensamiento y de la mística hindú en la conformación de la poesía y de la actitud estética de Juan Ramón en este libro. El estudio de Ceferino Santos, aún sin estar de acuerdo con su lectura de *Animal de fondo* desde la religiosidad hinduista, resulta especialmente atractivo por las comparaciones y analogías que establece entre los símbolos juanramonianos y los de la mística oriental. Su lectura de los símbolos de *Animal de fondo*, a pesar de la citada limitación, es una de las más interesantes que se han realizado hasta la fecha.

Javier Blasco (1982, 328) presenta una de las claves para superar esta limitación del poemario a la discusión de su sentido místico. La apelación a “la identificación que nuestro autor establece entre experiencia poética y experiencia mística” resuelve buena parte de las dificultades que su inclusión o no en el terreno de la misma producen. La mística de Juan Ramón, si así lo fuera, es puramente lírica; su religión es poesía. Traemos a colación unas palabras de este crítico altamente iluminadoras del sentido de dios en Juan Ramón y de los poemas que

estamos comentando:

En un extremo –hacia lo infinito- se halla el dios con minúscula juanramoniano; en el otro – hacia la individualización y corrección –se encuentra la obra. (...)

Animal de fondo da cuenta del hallazgo definitivo de ambas aspiraciones y viene a cerrar, con ello, el proceso abierto por la crisis religiosa de la primera juventud del poeta. Este libro nos enseña que, por la creación poética, el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada, es decir, “enformada” (...). Si tenemos en cuenta que la “avidez de eternidad” aparece también en toda la obra anterior, nos percatamos de que todo esto no explica el tono exaltado ni la atmósfera de hallazgo sorprendente que acompaña, en 1949, la aparición de *Animal de fondo*. Los explica, sin embargo, el encuentro de un segundo elemento constituyente esencial, junto a esta “avidez de eternidad”, de su poesía: la necesidad de “conciencia interior y ambiente” (LP, 1342). La formación de esta conciencia es, por lo menos a partir de 1942, el objetivo primero de las últimas formulaciones de la poética juanramoniana y, aunque la crítica no ha reparado en ello, la conciencia, más que Dios, constituye en *Animal de fondo* el motivo estructural más claro de todo el libro. (Blasco: 1982, 224-5).

Otras líneas de investigación como la de Graciela Palau de Nemes (1992) y Naharro-Calderón (1994) abren nuevas vías de interpretación de la Obra. Una lectura de la obra última de Juan Ramón a través de la problemática del exilio, tal y como ha sido planteada, quizás limite ciertos aspectos, pero trae a colación un hecho fundamental que anteriormente no había sido suficientemente destacado.

La problemática del exilio se encuentra detrás, sino delante, de la conformación del pensamiento de la lengua y la nostalgia que muestran muchos de sus poemas y prosas de esta época. Reducir la interpretación de su obra última a la problemática del exilio es reduccionista, pero no percatarse de la importancia que este elemento (contextual) pueda tener en la evolución sufrida por su pensamiento ético-estético es empobrecedor, parcial.

Graciela Palau de Nemes, en una evolución que no niega sus críticas primeras, afirma acertadamente que “El dios de *Animal de fondo* (...) es la conciencia del yo lírico¹⁷⁷”. Echamos en falta un estudio en profundidad de la relación establecida entre dichos términos (dios, yo, conciencia). Interesante resulta su afirmación de que “*Animal de fondo* es la culminación de un proceso de

¹⁷⁷ “Juan Ramón busca una vía directa entre él y Dios, como la buscó entre él y la poesía, y al excluir en su busca todos los intermediarios que han sido creados para ayudar y guiar al hombre y llevarlo al Dios de la concepción universal, se ha encontrado a otro dios, es decir, su propia conciencia, que no

secularización de lo religioso (1992: 242)”, afirmación que parece matizar su anterior defensa del “neomisticismo” juanramoniano.

Sobre la mayor parte de la crítica gravita el problema del panteísmo en el pensamiento final de Juan Ramón. El panteísmo ha sido recurso en muchos críticos para explicar la especial religiosidad del libro que estamos comentando. Un panteísmo que se hace proceder acertadamente del krausismo (Azam: 1983 y 1989) pero que, por sí solo, no explica por entero las implicaciones existentes en el pensamiento del poeta. Se esfuerza Pablos (1965) en liberar a Juan Ramón de cualquier sospecha de heterodoxia, aunque sea a costa de desplazar a *Dios deseado y deseante* fuera de cualquier planteamiento religioso. Lo mismo se puede decir de A. González. Ciertamente, no creemos que se deba hablar de Juan Ramón como de un pensador o un poeta “teológico” pero muchas de sus preocupaciones provienen de ahí, de sus lecturas religiosas y, sobre todo, de su particular experiencia de la religión, desde ese punto fundacional que para ella supone la crisis religiosa de sus primeros años y el contacto con ciertos “religiosos” (v. Urrutia: 1981, Blasco: 1982, Azam: 1983).

Sánchez Romeralo sólo acepta hablar de un panteísmo de conciencia, en cuanto dios y la belleza están en ella¹⁷⁸. Acierta en su apreciación de este tema Saz-Orozco (1966) al hablar de un “dios con hondas raíces en el panteísmo idealista”, pero lejos de todo monismo. La filiación idealista de este pensamiento es clara, sin querer por ello afirmar que Juan Ramón tenga un pensamiento filosófico sistemático. Juan Ramón es un poeta, y es la poesía la que da vida a su pensamiento. La referencia al monismo es interesante por las imbricaciones de ese pensamiento con el “nominalismo”. La idea de la unidad y la del nombre exacto se asocian en la mente del poeta con anterioridad a estos poemas. El poeta de Moguer parece en este libro superar su vieja concepción del nombre como el dador de realidad de la cosa (así, por ejemplo, en el *Diario*). El pensamiento de la “palabra exacta” se mantiene

es necesariamente la Conciencia Única Universal” (Palau de Nemes: 1957, 357). Su idea sigue siendo la misma desde entonces.

¹⁷⁸ Después de plantear el problema de la religión y la mística, Sánchez Romeralo concluye que “*Animal de fondo* es un libro de poesía religiosa, de carácter místico y teológico. Está escrito para narrar el encuentro de un dios. Este dios es un dios inmanente, un dios-belleza, un dios panteísta, un dios-amor. Es una conciencia general. Es, sobre todo, la propia conciencia individual. *Animal de fondo* es culminación de la obra. Con él, el todo eterno y externo ha quedado definitivamente integrado en el todo interno del poeta” (1961, 319). Es frecuente encontrar, como en esta definición del dios juanramoniano, varios modos o sentidos del dios en un mismo crítico, como forma de apresar la variabilidad significativa de las palabras en la pluma de Juan Ramón Jiménez.

pero ya no es ella el principio de la realidad, sino la que da conciencia a la misma, belleza y verdad para nosotros:

un poeta, un nombrador del Universo, le encontrará, un día, el nombre verdadero y único, un nombre que defina toda la verdad física y moral y que suponga toda la belleza moral y física. Mientras, no sabremos lo que es (I. 3758)

Que no sepamos lo que es no quiere decir que no sea. Hay una realidad que es, sin el nombre. El nombre es su verdad y su belleza para nosotros.

Ángel Crespo se muestra contrario a la identificación del dios juanramoniano con el panteísmo, una opinión discutible, pero no sin razón establece que:

El dios de Juan Ramón no es el dios del panteísmo, sino el de su propio idealismo, semejante por otra parte –y merecería la pena realizar un estudio en este sentido- al que Hölderlin buscó durante sus años de lucidez y del que habla en su ensayo incompleto sobre la religión: un dios personal, propio de la esfera en que uno actúa (en este caso, ya lo hemos visto, de la poética) y que es la consecuencia de haberse situado el poeta por encima de la necesidad, que es, según Hölderlin, la manera de experimentar satisfacciones infinitas (AF [1981] 45)¹⁷⁹.

Acertada resulta también su interpretación de la inmanencia y de la dialéctica existente entre el dentro y el fuera en las páginas de este libro (AF, 47). El sentido de la inmanencia es fundamental para la interpretación del dios juanramoniano y lo relaciona directamente con el krausismo (Blasco: 1982, Azam: 1983). Su propuesta de “una lectura puramente lírica (AF [1981] 43)” es altamente atractiva y muy interesante en sus conclusiones. Pero las limitaciones propias de un prólogo impidieron que exprimiera todas las implicaciones que derivan de una interpretación puramente lírica del poemario.

Sánchez Romeralo (1961), como buena parte de la crítica, considera *Animal de fondo* como culminación de toda la obra hacia la que confluyen temas y formas de todos los libros precedentes. Esta afirmación debe ser matizada al hilo del estudio

¹⁷⁹ Las concordancias entre Hölderlin y Juan Ramón no se quedarían ahí. Sería interesante comparar su “spinozismo” así como el sentido que, en ambos, presenta el símbolo del fuego, en su formulación de llama o antorcha. v. Hölderlin (1990, p. 90-96) “[Sobre la religión]”: “Así me preguntas y sólo puedo contestarte esto: que incluso el hombre se eleva por encima de la necesidad en cuanto que él puede y quiere *acordarse* de su destino, *agradecer* su propia vida; que él también *siente* más generalmenTe su conexión, más general, con el elemento en el que se mueve, que él, en tanto que se eleva, en su eficacia y las experiencias ligadas con ella, por encima de la necesidad, experimenta también una satisfacción más infinita, más general, que la satisfacción de las necesidades”.

del poema *Espacio* en lo que se considera su versión definitiva y de una cronología exacta de la escritura final de estos años. Sería *Espacio*, y no *Dios deseado y deseante*, el punto culminante de la Obra, al menos en su evolución interna (editorial, incluso cronológica). También, desde otro punto de vista, apoyamos la matización realizada por Ramón Xirau:

La poesía de Juan Ramón Jiménez culmina en *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Esta afirmación tajante requiere ser inmediatamente matizada. No hay duda de que su idea de 'dios' es obsesiva en estos dos libros que constituyen un solo y largo poema. Pero es igualmente cierto –la idea se repite en declaraciones, notas, cartas- que Juan Ramón pensaba que su experiencia religiosa pasaba por culminaciones varias que se presentaban al final de cada uno de sus momentos poéticos. Podemos ir más lejos: la religiosidad se encuentra en la mayor parte de la obra de este poeta que se llamó a sí mismo, ya veremos en qué sentido, 'modernista'. Lo cual conduce a matizar por segunda vez. Si por religión entendemos una forma de religación al mundo, a los otros y así mismo, habría que encontrarla, experiencia de lo sagrado, encantado y misterioso, desde los primerísimos poemas después ya no admitidos por el poeta y aún en el trasfondo de algunas prosas que preside *Platero y yo*. (1982, 421).

Resulta acertada la lectura que ambos realizan, uno afirmando y otro matizando el sentido de 'culminación', de la confluencia de "temas y formas de todos los libros precedentes" en *Dios deseado y deseante*. Esta confluencia tiene su fundamento en el recuerdo y la actualización del mismo (recuerdo hacia la vida –la madre, el niñodios- y hacia la obra –el español perdido-, difícilmente separables), pero también y sobretodo, en la creación sucesiva juanramoniana, que pretende plasmar en el final de su obra su espíritu último, sucesivo, consciente y destinado. Interesante en varios aspectos en esta líneas de investigación es el artículo del propio Romeralo "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire" (1983). Resulta fundamental, para comprender las implicaciones del hecho de la culminación en este libro, el estudio de la idea del destino y del sentido de la tierra de llegada que desarrollan varios de sus poemas¹⁸⁰.

¹⁸⁰ La desviación idealista de la interpretación del sentido de culminación, interpretación acertada en otros aspectos, se ejemplifica en Iáñez: "En *Animal de fondo* existen respuestas a todas las preguntas, se abandona toda inseguridad y el poeta responde con su lírica al enigma de la existencia humana: el hombre es capaz de conjugar en sí al 'dios deseante' y al 'deseado'. *Animal de fondo* es la historia de esa fusión: el ser humano encierra en sí mismo a un dios, la conciencia, que tiende a abarcarlo todo; al igual que Dios quiere la totalidad, así el hombre también la desea: es un dios deseante, que aspira a fundirse con el todo para hacerse conciencia; a su vez, las cosas, el mundo total quiere ser conocido por el hombre: es el dios deseado, que se une al deseante para ser una sola cosa, un Dios-Conciencia. Fundidos son ese dios que Juan Ramón siempre buscó y que – como comprendió al final de su vida- estaba en sí mismo". Aunque la interpretación no sea lejana a la que cualquier lector realizaría, el

José María Valverde (1999) afirma, relacionando los dos últimos libros de poesía publicados por el poeta, que:

El poeta acaba sintiéndose un universo en *La estación total con las canciones de la nueva luz (1923-1936)* (1946) y, sobre todo, en su vasto poema *Animal de fondo* (1949), expresión de una suerte de panteísmo lírico; el poeta asume en sí el mundo para absorberse en la contemplación de su esfericidad, igual que un pequeño dios. Y el arte, su poesía, se hace modo de ser, forma de contemplación del universo y de existencia. (312)

De nuevo, ideas acertadas pero excesivas generalizaciones. No es poco lo que a estas alturas se ha escrito sobre *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*: artículos, críticas, libros,... evidentemente, un libro de la calidad del que estamos estudiando no ha dejado a nadie indiferente. Pero asistimos con frecuencia a una especial característica crítica. Uno de los ejemplos más palpables de esto fue la edición de Sánchez Barbudo de *Dios deseado y deseante*. La incompreensión manifiesta que parte de la crítica ha demostrado respecto al sentido del libro, independientemente de si afirman el hecho místico o no, ha residido, fundamentalmente, en el marco de interpretación del propio crítico. El mismo marco (idealista o no) que, en cierto sentido, Juan Ramón superó en su evolución poética personal, es el que limita la interpretación. No obstante, hemos visto cómo, desde su primera recepción, importantes críticos apuntaron otros sentidos propios de la obra del poeta de Moguer y de la poesía occidental de su tiempo. Desde este punto, nuestro estudio reposa en la lectura del libro y de la obra que nos han desvelado con sus críticas: Gullón, Aparicio, Gicovate, Segovia, Cole, Azam, Blasco, Xirau, Aurora Albornoz, Pujante, Alegre y tantos otros.

crítico no plantea la estética desde la que parte, dejando sin aviso al lector que corre el riesgo de una idealización importante (v. “La estética idealista como solución del problema sujeto-objeto” en Peter Bürger: 1996, 23 y ss.).

3.2. Contexto histórico-literario de creación.

3.2.1. El marco “éticoestético” de interpretación. Aproximación a las “fuentes de su poesía”.

La continua presencia de juicios críticos que aluden a unas u otras influencias en la conformación del pensamiento poético de Juan Ramón Jiménez (“lo poético lo considero profundamente religioso”, *Notas a AF* [1949]), caracteriza buena parte de las interpretaciones de *Dios deseado y deseante*.

No son pocos los críticos que apoyan sus tesis con estudios de la influencia del krausismo (Azam, Blasco, Domínguez Sío), del modernismo religioso (Azam), de Ortega y Gasset (Cole, Blasco, Cardwell), del pensamiento oriental (Palenzuela, Gicovate, Santos Escudero), de Miguel de Unamuno (Santos Escudero, Azam), el romanticismo (Bleiberg) y el idealismo poskantiano (Cole), el simbolismo (Macrí), la literatura inglesa (Young, Pérez Romero). La pertinencia de estos estudios sólo puede ser valorada en la medida en que, realmente, Juan Ramón acoge su influencia en sus poemas y prosas. Calco, influjo, diálogo, cita, intertexto, cualquiera de estas muestras lingüísticas corrobora estos contactos. Pero junto a ello, hay que establecer, en línea con la interpretación unitaria que se pretende, las características de ese diálogo en los diversos modos juanramonianos.

Sin querer llevar a cabo un estudio de fuentes e influencias -nuestro acercamiento al hecho literario juanramoniano, fundado en la crítica textual y la interpretación del texto, es opuesto en varios sentidos a dicho proceder- es necesario realizar unas breves precisiones con respecto al horizonte de creencias y expectativas del poeta. Las sucesivas críticas que han aludido al carácter místico, o a la influencia de determinados sistemas de pensamiento, han situado el problema de la interpretación de *Dios deseado y deseante* en el terreno de la ideología del autor. Algo, a nuestro juicio, negativo para la comprensión y el disfrute de una obra lírica. No obstante, esta misma situación obliga al crítico a enfrentarse a la casuística de las fuentes y a la posibilidad del calco, la influencia y la intertextualidad. Como bien afirma Germán Gullón:

Juan Ramón Jiménez es considerado, sin duda, un artista moderno, preocupado por los aspectos formales de la obra, sin embargo, una buena parte de las interpretaciones que

existen de sus textos dependen de lo que podríamos denominar el sistema personal de creencias del autor, es decir, que las excelencias de sus textos se enlazan casi automáticamente con la persona, con los rasgos de su personalidad de artista en detrimento de sus cualidades como escritor (Blasco y Trueba: 2000, 241).

En detrimento de continuar la línea cerrada de que nos advierte Germán Gullón, debemos afrontar el estudio de la formación del poeta Juan Ramón en las distintas direcciones planteadas. Nuestra lectura del libro rechaza y aprueba. Esta criba es la que queremos explicitar. Pensamos que el “sistema personal de creencias del autor” y el carácter de “artista moderno” son hechos que se relacionan directamente entre sí. De tal manera que, podríamos decir, su “sistema personal de creencias” es el del artista moderno “en genérico”. A este sistema hay que oponerle las matizaciones que impone la poética, la ética-estética y la ideología (moral, social) de su autor. Aunque suele repetirse la fórmula del verdadero artista que siempre acaba rompiendo los moldes estrechos en que los críticos pretendemos encerrarle, no es menos cierto que un determinado artista depende de un tiempo y un espacio concretos. Frente a la individualidad creadora del artista cabe oponer la tesis defendida por Lukács: “Las diferencias separadoras son más profundas entre determinadas épocas que entre distintas individualidades de la misma época” (1989, 67). Estos principios de la interpretación, *a priori* de la misma, han de ser delimitados antes de enfrentarnos al poema, el hecho en sí. Buscamos un estudio de la poesía de Juan Ramón Jiménez en sus coordenadas culturales. La lectura inmanente del texto no puede prescindir de determinadas coordenadas del mismo, más aún en momentos de eclecticismo cultural como el presente.

No significaba lo mismo la palabra ‘luz’ en el año 1531 que en 1949 (o, por poner otro ejemplo acorde, no es el mismo misterio el que entonces y ahora se pretende desvelar). Por mucho que las palabras tengan el mismo lexema, la misma etimología y fonética, las asociaciones y representaciones que en nuestra mente se originan difieren probablemente en extremo. La luz en 1949 está compuesta de ondas; en 1531, su carácter podía ser, para la generalidad, mítico y causi-religioso en sí mismo.

No obstante, un estudio como el presente, así como otros acercamientos aparentemente más “posmodernos” a la poesía de Juan Ramón desde la contextualización histórico-literaria, corren el riesgo de, como expresa Martínez

Fernández (2001, 9), solapar “bajo el nuevo término [intertextualidad] estudios tradicionales de fuentes e influencias”. Es posible que al nombrar este capítulo “fuentes de su poesía” lo estemos relacionando directamente con ese tipo de estudios tradicionales. Sin embargo, lo que este epígrafe pretende es una alusión a la propia obra del poeta de Moguer que barajó este título como homenaje a aquellas figuras de las que bebió su pensamiento, su forma y su canción.

Los estudios de fuentes han sido realizados hasta la fecha por no pocos críticos y en variadas direcciones. Lo que aquí pretendemos es “trastornar” dicho estudio para intentar situar a Juan Ramón en su medio natural. Una pretensión excesiva pero que no pretende abarcar la totalidad de posibilidades de este tipo de estudios, sino situar el fundamento metafísico y ético-estético que genera *Dios deseado y deseante*. Esta lectura de fuentes, en ningún caso, puede ser definitiva. Sólo, trazar otras vías, quizás, más abiertas.

Todas las escuelas con las que Juan Ramón mantuvo un mínimo de contacto voluntario o involuntario -y entendiendo escuela a su modo, para entenderle a él- deben ser revisadas, paso a paso en esa aproximación a sus fuentes bibliográficas. Las escuelas del arte moderno y la vanguardia histórica no fueron un fenómeno que Juan Ramón desechó como muchos han pretendido. Inicia una búsqueda paralela a estas desde postulados distintos pero similares. Cada unos de los movimientos importantes que se produjeron en la literatura española e hispanoamericana mantienen coordenadas de comprensión similares a las de la poesía del de Moguer. No quiere esto decir, en ningún caso, que Juan Ramón fuera vanguardista. Es un poeta moderno, inserto en la modernidad poética como las mismas vanguardias. Romanticismo, posromanticismo y naturalismo, simbolismo, modernismo hispanoamericano, ultraísmo, *modernism* inglés, parnasianismo, monologuismo, cubismo, impresionismo, expresionismo, abstracción. Si se realizara un análisis exhaustivo de técnicas, procedimientos y poéticas, todos o casi todos los componentes de la poesía de Juan Ramón podrían encontrarse allí. Hay una confluencia total de Juan Ramón con todos los movimientos de su tiempo en interés –no así en absorción idéntica de sus procedimientos, gestos o intenciones-. Todos esos ismos que rechaza se encuentran en él. Su rechazo teórico es una absorción práctica en muchos casos.

La actitud del poeta ante las novedades editoriales y la marcha intelectual de

su entorno fue siempre abierta y receptiva (incluso en los años en los que el poeta parece encerrarse, como veremos). Son interesantes como ejemplos de esta actitud en el inicio de su andadura literaria los textos relacionados con el tema de “Lo universal” en *Recuerdos y Entes y sombras de mi infancia*, en los que el poeta muestra un especial interés por las novedades del momento y por la marcha del mundo¹⁸¹. En carta a Manuel Siurot el poeta afirmaba seguir “la marcha filosófica, social, artística y literaria del mundo” (Blasco y Trueba: 2000, 387). No es poco si es cierto. Pero el sustantivo marcha no indica un hacia atrás, sino un hacia delante; una atenta (alerta) mirada hacia el presente y hacia el desarrollo, en su aquí y su ahora, del mundo. Esto no deja de ser importante por cuanto corrobora una actitud del poeta ante la realidad. Le interesa la marcha, el proceso hacia delante, el progreso y sus límites, la evolución de lo humano. Y en este sentido, Juan Ramón modificará –y profundizará– su “sistema de creencias”, de acuerdo con lo nuevo que se vaya haciendo en esa marcha, de importancia o afín a su sensibilidad y a su entendimiento, así como con las posiciones que el poeta se vio obligado a adoptar ante las polémicas (literarias, políticas y sociales) y los conflictos de su tiempo.

Guerrero Ruiz, compañero durante años del poeta, afirmaba: “Seguramente no hay en España un espíritu mejor ilustrado, más culto, que el de este hombre admirable” (en Garfias: 1958, 65). Es una opinión de un compañero, pero afirma una característica importante para entender el desarrollo del poeta. Del mismo modo, Cano Ballesta (1996), en su estudio *La poesía española entre pureza y revolución*, afirma:

Espíritu curioso, el poeta de Moguer no se encierra en su horizonte, consciente del cambio de los tiempos, trata de permanecer abierto a las nuevas incitaciones. Así no nos extrañará que publique bajo el epígrafe ‘Fuentes de mi poesía’ dos estrofas del gran Víctor Hugo, torrente que todo lo arrastra sin excluir impurezas. Y es que Juan Ramón no está muy lejos del romanticismo. Como modernista se inició cultivando una veta de él y su parentesco con Bécquer, Shelley, Heine y Verlaine está a la vista. Pero con instinto certero sigue su propio ideal de claridad, de pureza, de ‘equilibrio sensual entre dinamismo y éstasis’, entre lo dionisiaco y lo apolíneo (1996, 49).

Desde sus primeros momentos el poeta busca el contacto con las escuelas y saberes de su tiempo, y debemos suponer que, aún exagerando alguna vez en sus afirmaciones, el conjunto de ellas reposa sobre una verdad. En este sentido, hay que

¹⁸¹ v. por ejemplo, el texto titulado “El submarino Peral” en *Recuerdos*.

situar una esquemática cronología de posibles lecturas y nombres mayores que componen estas fuentes de su poesía, a partir de la lectura detenida de sus textos:

Por la Biblioteca se estaba en Sevilla al tanto del mundo estético y científico. Las mejores revistas del mundo, latinas, sobre todo, Francia, Italia y América, estaban ofreciéndose sobre su mesa [la de Timoteo Orbe]. Allí leí los *Laudi* de d'Annunzio (MRD, 54).

Hay una infinidad de autores citados en los muchos textos del poeta. Nuestra intención no es ofrecer ninguna casuística sino apoyarnos en esa lectura para elaborar una reflexión sobre la formación y el cultivo del poeta de Moguer. La actitud abierta del mismo así lo exige. No podemos entender su poesía última manteniendo los supuestos formativos de su poesía primera. Sin embargo, es notable como esos supuestos de la poesía primera se mantienen a través de las muchas transformaciones que el poeta realiza en su evolución. La unidad de la obra reposa también sobre esta profundización de sus ideales primeros.

Sobre la actitud del poeta ante las novedades y su receptividad, hay que apreciar también un hecho paralelo: la constancia del poeta en el aprendizaje y la profundización de su oficio, el oficio de poeta. Garfias relata una anécdota de sus primeros años, citando una carta de Juan Ramón a Rubén Darío: “me había trazado un plan: estudiar bien algunas lenguas muertas y completar mi cultura en las modernas, para poder leerlo todo –todo no, yo sé que esto no es posible-, pero... ¡mucho de todo, sí!” (1958, 47). Esta cita nos revela el carácter de las lecturas juanramonianas y el gran abanico posible de sus fuentes. Sus lecturas son rastreables en múltiples momentos, pero aún así es difícil encontrar préstamos y calcos en Juan Ramón, poeta que parece desfigurar todo estos gestos en su ideología personal, velando y desvelando las huellas.

¡Qué diferente el Juan Ramón sensible –y en ocasiones sensiblero- de los primeros años¹⁸² con el maduro de los años 20, dueño de su trabajo y su cerebro y con el más profundo de los años finales! Nada tiene que ver uno con otro y no se pueden entender los dos en el mismo esquema de pensamiento. Tampoco, por tanto, su actitud: si el poeta joven está abierto en una búsqueda de nuevas ideas, el poeta maduro lo está en forma de diálogo poético, abierto hacia sí mismo. La continuidad

¹⁸² Nos acordamos sobre todo de textos como los editados por Jorge Urrutia en *Primeros poemas* (PP, 2003).

de su poética, de su entendimiento de la poesía, debe ponerse en relación con esta profundización del estilo, fondo y forma, de la misma.

No se debe olvidar que Juan Ramón ha de ser estudiado en las coordenadas del arte y del pensamiento moderno del siglo XIX y primera mitad del XX (romanticismo-simbolismo), pero hay que tener en cuenta siempre esta actitud vigilante hacia el futuro. Dicha actitud va a determinar cambios y contradicciones en su pensamiento ético-estético desde el primer poema hasta el último. Aún asumiendo el carácter unitario de la obra del poeta (da vueltas en espiral en torno a un núcleo originario) no creemos que se pueda, ni se deba, simplificar el sentido de ninguno de sus poemas. Es decir, encontrar la unidad de la obra no significa haberla entendido, sino hacer entendido el propósito de su autor¹⁸³.

Afirmar que Juan Ramón estuvo influido por Rubén Darío y Miguel de Unamuno no es decir más que lo que el propio poeta escribió en su obra en no pocas ocasiones. Sería interesante replantear el carácter de esa compilación “Fuentes de su poesía” en las que, seguramente, se incluía *Mi Rubén Darío* (el influjo de Rubén y el modernismo), *Un león andaluz* (el influjo del Krausismo, Giner, Simarro, etc.), pero también otros libros que no conocemos; quizás parte de su volumen de ‘Traducción’ (como el texto de Víctor Hugo citado por Cano Ballesta) y otros textos. Es posible que algunos de los personajes caricaturizados en *Españoles de tres mundos* fueran incluidos de otra forma en ese libro. Sería interesante comprobar qué tipo de índices barajó para ese libro.

Por otro lado, la actitud de Juan Ramón ante las escuelas literarias de su época, como la de un creador profundo que fue, es rara vez (ni siquiera con el modernismo) seguidista, lo que nos pone en alerta de cómo debe ser tomada la influencia. Más como diálogo abierto que como aprendizaje cerrado¹⁸⁴. Arturo del Villar piensa que: “Como auténtico renovador, cambió expresiones y fórmulas, creó su estilo en seguida sin querer reunir escuelas a su alrededor” (CP, 14). Esto, debe

¹⁸³ Debemos recordar en este punto una cita de H. G. Gadamer que antes hemos referido: “El fundamento de la crítica estética es una distorsión de la comprensión unitaria, en tanto que la reflexión estética del creador se orienta precisamente hacia la consecución de la unidad de la obra” (20001, 163, n. 271). Nuestra subjetividad nos fuerza a intentar creer en el carácter unitario de la obra como ejemplo de una subjetividad que la vez se muestra (y pretende hacerlo) de manera unitaria: “Con ello se ignora el acontecimiento que representa el que se logre una obra, que va más allá tanto de la subjetividad del creador como del que la disfruta” (id.). La obra es siempre más y es menos de lo que fue el plan y el deseo del creador y de lo que un receptor pueda entender que es.

¹⁸⁴ Fruto de ese diálogo y resultado de su evolución personal son las prosas de *Españoles de tres mundos* en las que el autor desgana la importancia, el sentido del lenguaje, los hallazgos de los retratados, y su crítica.

ser analizado desde el estudio de la relación que el poeta de Moguer mantiene con los autores del 27, para los que se erigió en cierto tiempo en maestro (Cano Ballesta: 1996). En ese aspecto participa, de nuevo, el problema de la lectura personalista de Juan Ramón Jiménez y de su carácter como hombre y como poeta, sus fobias, manías, amores y odios.

Las fuentes han de servir para ahondar en la interpretación. Sería ridículo constatar lo obvio, por muy obvio que sea. Y a la inversa, no tener en cuenta las obviedades puede llevarnos a leer a Juan Ramón desde presupuestos totalmente erróneos¹⁸⁵.

No es necesario, más aún, puede resultar contraproducente, llegar a la denominación de poeta-filósofo para aclarar (enturbiar al lector, diríamos realmente) la poesía de Juan Ramón¹⁸⁶. Como en toda gran poesía, en la de Juan Ramón hay una clara intención, una tentativa hacia la verdad.. Es claro que se puede acudir a toda una serie de pensamientos filosóficos para explicar su poesía, pero también lo es que esto no va a servir para llegar a su explicación y tampoco hace verdad de la interpretación:

La obra lírica mejor de los grandes poetas-filósofos no puede ser ubicada exactamente por el crítico literario que se niegue a penetrar hasta las raíces ideológicas profundas de donde recibe su savia vital la lírica floración visible, por la que el crítico superficial mariposea (Santos Escudero: 1970, 489).

Desde nuestro punto de vista, apoyados en la lectura poética y simbolista que realiza Oreste Macrí (1957), apostamos por una clarificación metafísica del hecho poético juanramoniano. Valorando las exposiciones filosóficas del mismo, no creemos que en su poesía se encuentre reflejado un verdadero sistema, sino una gran cantidad de ideas centrales originadas en diversas filosofías y metafísicas que colaboran a la formación de los sentidos poético y simbólico.

¹⁸⁵ “La interpretación de un poema a partir de las vivencias o las fuentes que le subyacen, tarea tan habitual en la investigación literaria, biográfica o de fuentes, no hace muchas veces más que lo que haría la investigación del arte si examinase las obras de un pintor por referencia a quienes le sirvieron de modelo (Gadamer: 2001, 195).

¹⁸⁶ “Algunos han entendido el término poeta-filósofo con relación al artesano que compone en versos, más o menos imperfectos, un sistema de pensamiento discursivo, razonador e indigesto. Tal versificador no será nunca un poeta filósofo. Como decía Juan Ramón Jiménez, siguiendo una idea cara a Mallarmé, los pensamientos filosóficos y las ideas claras se explican en prosa” (v. Santos Escudero: 1970, 487).

Hay que hacer especial hincapié en el fundamento romántico de su teoría estética, fundamento que no abandonará. La continuidad del fenómeno romántico desde su origen hasta los días del poeta ha sido suficientemente valorada por diversos críticos de prestigio (Abrams: 1962; Jauss: 1995; Berlin: 2000). De estas lecturas del romanticismo y de otras como la de Argullol o Adorno y Horkheimer, parte nuestra interpretación romántica de la estética de Juan Ramón. No somos ni muchos menos los primeros en destacar esta continuidad de cierto espíritu romántico en la teoría estética y la obra del poeta de Moguer (v. Bleiberg: 1950). Algunas ideas como la idea del pueblo (y de la lengua de su madre, relacionada con él) como ejemplo de la poesía viva o la oposición entre poesía y literatura (cfr. Novalis, Hölderlin, *Estética* de Hegel) deben filiarse directamente con la ideología romántica. Estas ideas están presentes también en románticos españoles como Bécquer (2000, XXXVIII y sig.). No obstante, es la esencia de este movimiento, su dialéctica, la que acompaña a Juan Ramón desde el principio.

3.2.2. Fuentes, cultivo y formación de Juan Ramón Jiménez.

En el concepto de formación es donde más claramente se hace perceptible lo profundo que es el cambio espiritual que nos permite sentirnos todavía en cierto modo contemporáneos del siglo de Goethe, y por el contrario considerar la era barroca como una especie de prehistoria. (Gadamer: 2001, 38)

A lo que Gadamer hace referencia es al profundo cambio que se produce en las coordenadas que marcan la revolución industrial, la revolución francesa y el idealismo-romanticismo alemán y anglosajón. La teoría de las generaciones ha hecho un flaco favor al entendimiento de la época romántica y a su verdadero sentido. Es más un producto de la propia época romántica que una categoría válida para entenderla. La formación –como el cultivo– son parte de la idea del progreso humano intrínsecamente unido a esta ideología romántica desde su inicio.

La formación es el término castellano que traduce el alemán *Bildung*, “significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* [formación] es, pues tanto el

proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto (id. n. 11)". Juan Ramón utiliza para referirse a la misma realidad el término castellano de "cultivo". Gadamer unifica en su definición de "formación" los dualismos juanramonianos de "cultura" y "cultivo" (Blasco: 1982, 42).

Esta formación, este cultivo, son parte integrante de la obra. Su lectura, a nuestro juicio, supera la enumeración de fuentes e influencias apoyándose en dichos estudios. Junto a las fuentes literarias conocidas y a la importante (central para su sentido ético y moral) influencia del krausismo y del diálogo con Ortega y Gasset, Unamuno y otros intelectuales y escritores de su tiempo; es fuente de esta poesía "religiosa", es decir, del sentido religioso de su libro *Dios deseado y deseante*, el pensamiento de las diversas religiones con las que el poeta pudo entrar en contacto.

Dentro del cristianismo, catolicismo, protestantismo, cristianismo primitivo y evangélico; y fuera de él, horizonte cercano y lógico de creencias del que parte la evolución del poeta, sus posibles contactos con el pensamiento de otras religiones "superiores" y de religiones racionales y sensitivas de otra naturaleza. Entre estas, se ha insistido en varios estudios, en el posible influjo del hinduismo y del pensamiento de la India. No obstante, a nuestro juicio, las formas del pensamiento, concreto y abstracto, conceptual y discursivo, de Juan Ramón residen sobre moldes occidentales. Pero la confluencia de espíritu con Tagore, por ejemplo, es más que notable.

Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia* sitúa de forma no poco acertada la individuación creativa que lleva al poeta de Moguer a crear su propia norma estética superando esos moldes:

Entre los líricos de la generación fue el único en darse cuenta de que ésta ya no existía, en advertir que los rezagos simbolistas convertidos en lugares comunes del modernismo carecían de fuerza operante. Por eso, abandonando la retórica aprendida en los libros simbolistas de cubierta amarilla, buscaba un estilo más sencillo y más sutil, al mismo tiempo 'culto' y 'espontáneo' como luego lo definiría, soltando el lastre de la anécdota, haciendo cada vez mayor abstracción del mundo externo, dispuesto a extraerlo de sí mismo (De Torre: 1974, 200 – 201)

Esta actitud de búsqueda personal del poeta de Moguer, localizable en los años anteriores al *Diario* (su primer gran resultado) y a las primeras antologías

(*Poesías escojidas*, 1917) le sitúa en el centro del panorama de la lírica española del siglo XX. Si hasta este momento el poeta de Moguer es un gran poeta abriendo y tanteando las formas conocidas del modernismo y el simbolismo, será a partir de entonces cuando, basándose siempre en ciertos presupuestos de esa lírica que acomoda a su personalidad y superando sus limitaciones expresivas, el poeta llega a constituir su voz personal, la que le caracteriza en su influencia real en los lectores y poetas del siglo pasado. El mismo Guillermo de Torre apunta otra de las características más comunes en la crítica respecto a la actitud juanramoniana a partir del momento de dicha evolución:

Afán de aproximarse a los recién llegados, de mantener siempre viva su primogenitura, que ya no había de abandonarle el resto de su vida, hasta el punto de convertirse en algo obsesionante (de Torre: id. 201).

Esta imagen del poeta acompaña la futura recepción de su lírica. En esta dirección, el ejemplo del poeta hombre y su recepción en la historia, hay que plantear todavía demasiadas cuestiones. Son interesantes las conexiones que De Torre establece entre Jiménez y la lírica vanguardista de los ultraístas. Apuntan a algunas de las características centrales del papel de Juan Ramón en la evolución de la lírica española del siglo XX:

Las conexiones de Juan Ramón Jiménez con la vanguardia están paradójicamente en su actitud aparte, en la disidencia con sus contemporáneos, su intransigencia con lo fácil o mimético: en la virtud de su ejemplo (id., 202).

La virtud de su ejemplo queda cifrada por esta interpretación en el carácter individualista de su poesía, apoyado en un deseo de perfeccionamiento propio y de búsqueda personal, de plasmación de su subjetividad lírica fuera de escuelas, inserto en el devenir de la lírica española general, y de la lírica occidental. Sin duda, el poeta de Moguer rompió con creces esos moldes estrechos de fines del siglo XIX y principios del XX, aumentando el caudal de la lírica española con algunas de sus notas más imperecederas.

En el estudio del cultivo de Juan Ramón Jiménez nos interesa, en lo que a la interpretación de *Dios deseado y deseante* se refiere, su relación con esos dos aspectos de su formación: el religioso y el ético-estético, pues ambos están perfectamente imbricados en dicho libro. Quizás, el estudio de Gilbert Azam sea el

que más haya hecho por situar la ideología del autor:

1. Resulta evidente la influencia ideológica de Unamuno sobre el poeta de Moguer y se refiere a temas fundamentales, tales como: la poesía como religión, el concepto de lucha, el hombre-dios.
2. No obstante, la originalidad de Juan Ramón se pone de manifiesto en el carácter más radical de su pensamiento en materia de 'religión poética', así como en el valor altamente estético que adquieren en él la idea de lucha y la de Dios. Por lo general, su originalidad procede, pues, de la cristalización en una obra de arte, de toda aquella corriente espiritual descrita y condenada por la encíclica *Pascendi dominici gregis*. (Azam: 1981, 253).

Azam sitúa en este modernismo religioso el inicio de su pensamiento en materia de religión y los fundamentos del mismo. No obstante, hay elementos que el poeta adquiere con anterioridad y con posterioridad a estas primeras del modernismo estético y religioso y la actitud y el pensamiento de Unamuno. En *La poética de Juan Ramón Jiménez* (Blasco: 1982) desarrolla un interesante estudio sobre lecturas e influencias. El límite de este estudio se lo impone quizás la fecha de 1936. Parece asumido por la crítica que a partir de ciertos años (primeros años 20) la evolución de Juan Ramón es menor (así en Garfias: 1958), o que, al menos, se centra en una profundización de los hallazgos anteriores. El mismo poeta llegó a decir en ocasiones que su obra ya estaba casi toda escrita por esos años y que sólo le quedaba trabajar en su posible publicación futura. Es evidente que cuando dijo esto no sabía lo que iba a escribir después. Su producción exiliada desmiente con creces esa supuesta obra ya escrita que contó a Guerrero en alguna conversación. Nos parece más que comprobado que los años veinte son centrales en la formación definitiva del poeta de Moguer. No obstante, la importancia de hechos vividos con posterioridad – la guerra y el exilio- provocan una nueva evolución diversa que le sitúa en una más alta profundidad.

El estudio y relación de fuentes o influencias no puede resumirse o parecer un listado de lecturas posibles o fiables. Las influencias deben ser profundas, de marcos, modos, métodos de pensamiento, ideas, coordenadas vitales, estéticas, religiosas, éticas y filosóficas, tanto como poéticas. Debemos hallar en el estudio de fuentes la posibilidad de la interpretación, no el listado de su biblioteca. Se debe intentar abarcar “otra profundidad”.

Un poeta puede, en sus versos, adelantarse al pensamiento filosófico y científico de su época a la vez que se nutre de ellos; o expresar en verso lo que sólo

quizás leyera en periódicos y recortes o algunos libros concretos sobre ciertos temas, no realmente técnicos o de primera mano. El tema de las fuentes debe ser situado en todo su rigor. Primero, cómo es el tratamiento de las posibles fuentes en Juan Ramón; segundo, cuáles serían esas posibles fuentes, análisis de las mismas y descripción; tercero, paralelismos entre el pensamiento del poeta y sus fuentes y diferencias. Fundamentalmente, el estudio de las fuentes debe servir para aclarar su poesía, no para la erudición filológica.

Libros como *Crítica paralela*, *Ética y ética estética*, *Ideología*, contienen buenos ejemplos de reflexión crítica de un poeta sobre la poesía española y occidental de la modernidad. La lectura de sus prólogos y críticas resulta muy sugestiva desde el punto de vista del análisis de su estética y de los influjos que en ella coinciden. En un breve repaso por ellos, cualquiera aprecia la evolución existente. Desde sus reflexiones primeras sobre el modernismo y los modernistas, prólogos y notas en general apologéticas (abriendo esa dinámica de combate –eso sí, con suavidad- tan romántica de la estética de la ruptura que llevarán al extremo las vanguardias), hasta las de los primeros años 20 (en los que el poeta ha sido situado en el parnaso contemporáneo como maestro de la nueva generación) o las de los años 30 (con las agrias polémicas de lo social) y los prólogos de sus obras finales, hay una importante evolución en muchos aspectos. Que su obra sea unitaria, que presente y busque una unidad, nunca querrá decir que todo sea lo mismo ni que no exista evolución. El carácter sucesivo de la idea de obra en marcha de Juan Ramón ofrece el mejor ejemplo de un cultivo progresivo, abierto hasta los años finales. No pretendemos analizar toda la formación del poeta: dicho estudio biográfico supera con creces los límites de nuestra interpretación del libro. Lo que nos interesa es la perspectiva de la formación y el cultivo para el análisis de las fuentes e influencias que pudieron confluir en la poesía de los años finales.

Las citas y referencias filosóficas, poéticas y del pensamiento, en las que apoyamos nuestra interpretación en páginas posteriores, son nuestra contribución al esclarecimiento de este punto. Son lecturas e influencias que pueden iluminar el sentido y el movimiento del pensamiento religioso juanramoniano. La lectura de fuentes que realizamos en esta interpretación viene motivada, no tanto por recuperar el árbol genealógico de las ideas de Juan Ramón Jiménez, como por desvelar las posibilidades de sentido de su poesía, desde la lectura de las preocupaciones, ideas,

formas y modos del pensamiento y la poesía de la modernidad.

3.2.2.1. El Modernismo: modernismo poético y crisis espiritual.

El comienzo de la escritura de Juan Ramón (...) es simultáneo y está íntimamente relacionado con la manifestación en su biografía de una aguda crisis religiosa (Blasco: 1982, 62).

Aunque en muchos sentidos su poesía es previa a esta crisis¹⁸⁷, dicho episodio será fundamental para la comprensión de la evolución de dicha poesía. La crisis “religiosa” se hace depender de la muerte del padre en 1901. Tendremos tiempo de volver a este punto en la exposición de la evolución del concepto de dios en sus textos. “Dicha crisis provoca en nuestro autor una personal y dolorida interpretación de lo religioso, que desemboca en la creación de un dios por la poesía en la ‘ciclópea arquitectura espiritual’ de *Dios deseado y deseante*” (Blasco: 1982, 63). Es muy interesante la relación que establece entre la crisis y los valores del colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María en el que se desarrolló su educación primera:

En la quiebra de los valores religiosos representados por la enseñanza jesuita, Juan Ramón busca con su obra de creación una forma de reconocerse íntima y exteriormente ante la vida (...). No debe extrañar que, tras el rechazo de la ortodoxia cristiana, Juan Ramón oriente su obra a la exaltación de la belleza absoluta (Blasco: 1982, 63-64)

Es muy interesante para comprender como se desarrollan estos años en la vida del poeta el estudio de Gilbert Azam (1982). Este periodo de inicio y formación de su poesía es lo que denomina “la psiquis profunda” acertando plenamente en la importancia de esos años para la poesía del poeta maduro. La crisis religiosa, no obstante, no se produjo en los años del Colegio¹⁸⁸ ni en los de su formación en

¹⁸⁷ v. los libros editados por Garfias y Urrutia, respectivamente: *Primeras prosas y Primeros poemas*.

¹⁸⁸ Afirma Jorge Urrutia: “No le doy a este periodo de formación con los jesuitas la importancia que le conceden otros críticos. Si es verdad que pueden aducirse testimonios de ciertos escritores, educados en colegios similares, para argumentar que en sus aulas pudieran haber perdido la fe, no es menos cierto, evidentemente, que debemos suponer que un número mayor de alumnos se viera formado en la religión católica sin asomo de duda. Juan Ramón Jiménez no parece en esa época un

Sevilla, dicha crisis se produce años después, tras la muerte de su padre y la publicación de sus dos primeros libros. La influencia de un libro como la *Imitación de Cristo*, tan importante en muchos sentidos, no se producirá, seguramente, hasta su regreso de Francia en 1901¹⁸⁹.

En “La tristeza Andaluza” Rubén Darío, citando unas palabras de Juan Ramón (MRD, 126) habla de los poetas muertos: “Enrique Heine, Gustavo Bécquer, Pablo Verlaine y Alfredo de Musset” seguramente algunos de los poetas que, junto a Rubén Darío y los autores contemporáneos al poeta, eran sus lecturas más repetidas en aquella época. La influencia de Rubén Darío no ha sido estudiada realmente en profundidad ni planteados los términos en los que ocurre. Dicha influencia en la formación del joven poeta debió ser determinante en casi todos los aspectos del proceso creativo y parece de gran importancia en la escritura de sus años finales¹⁹⁰.

En sus primeros años, en el prólogo al libro *La copa del rey de Thule* de Villaespesa se refiere a Heine como “el genio más cosmopolita de todos” en una referencia en la que une al poeta alemán con San Juan de la Cruz por su “simbolismo” (cfr. PC, 41). La referencia a Heine también fue adoptada, en una cita antes referida, por Cano Ballesta para ejemplificar el romanticismo del autor; sin embargo, y por varias razones, no es un autor que influya de una manera realmente importante en nuestro poeta, aunque es más que probable que exista cierta comunión con dicha poesía en el momento en el que el poeta de Moguer apuesta por la concentración y la eliminación de la anécdota (sobre todo, en *Estío*).

No está de más notar que en la citada crítica de Rubén del libro *Arias tristes* de Juan Ramón el nicaragüense cita a Shelley. Puede que anteriormente lo conociera o no, lo que es casi seguro es que el joven Juan Ramón después de leer estas palabras de su maestro Rubén Darío intentara hacerse con la poesía del inglés y con textos tan conocidos e importantes para la gestación de la mentalidad y de la poesía romántica como su *Defence of poetry*. Estas lecturas han sido perfectamente reconocidas y estudiadas en el libro de Howard T. Young *The Line in the Margin*

alumno rebelde, ni sus anotaciones o dibujos en los libros permiten sospechar ninguna desviación ante lo que se le enseña” (PP, 30).

¹⁸⁹ “El poeta descubre, realmente, la importancia de la *Imitación de Cristo* en su periodo modernista” (Urrutia: 2003, 30).

¹⁹⁰ Se puede acudir a MRD; Tammbián, FEUSTLE, Joseph Ambrose (1974), *Trayectoria de la mística modernista en la prosa de Rubén Darío*, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz, Universidad de Maryland.

sobre las lecturas de Juan Ramón en Blake, Shelley, Yeats y otros poetas anglosajones.

Su admiración por Verlaine está fuera de toda duda (v. Ferreres: 1975). Numerosas citas, notas y escritos sobre el poeta francés a la largo de la obra del moguerense así lo reconocen. En “Un libro de Amado Nervo” (PC, 50 y sig.), sin tener verdadera importancia para el tema que trata, no deja de citarlo al menos cuatro veces. En este mismo texto, se comprueba cómo, en aquella época (el texto fue publicado por primera vez en *Helios*, nº 7, Madrid, Octubre de 1903), las lecturas y los autores entre los que se mueve el gusto y el sentido estético juanramoniano son las propias del modernismo literario, sin referencia alguna, en estos momentos, a textos propios del modernismo religioso. En este artículo, además del citado Verlaine y Amado Nervo sobre el que versan sus opiniones, cita a: Lamartine, Espronceda, Campoamor, Benavente, Rusiñol, Jorge Rodenbach, Rubén Darío, Francisco A. de Icaza, José M^a de Heredia, Teresa de Jesús, el Kempis (en dos ocasiones) y San Agustín. También, de manera entrevelada, se cita a Bécquer, a través de la alusión a “un rayo de luna” como la forma de la mujer amada. Este mismo texto aporta unas palabras significativas sobre la relación de Juan Ramón con el Kempis (56): “Kempis también me puso enfermo”. ¿Enfermo de qué? Seguramente, de anhelos imposibles.

La aparición de sólo tres autores fuera de la órbita de la poesía moderna y claramente relacionados con preocupaciones religiosas (y con un cierto estilo de religiosidad, no otro) demuestra cómo desde sus primeros años, Juan Ramón apuesta por formas de espiritualidad de lo poético. La lectura de Shelley en estos primeros años (hacia 1904, como ha podido comprobar Young) también debe leerse en esta misma dirección:

Los lenguajes, las instituciones y las formas tienen no sólo que crearse sino también que mantenerse: el oficio de poeta y su carácter participan de la naturaleza divina en cuanto a la providencia, no menos que en cuanto a la creación (Mill, Peacock, Shelley: 2002, 99).

El sentido del poeta en su relación con la naturaleza divina es uno de los puntales de la interpretación simbolista de la poesía. Como señala Balakian: “desde

el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado el terreno de lo místico como una especie de sucedáneo de la religión” (Balakian: 1969, 29)¹⁹¹.

Los autores religiosos citados por Juan Ramón en los textos que estamos comentando, Tomás de Kempis, Santa Teresa y San Agustín, son ejemplos de formas de la religiosidad cristiana que pudieron tener mayor pervivencia en el desarrollo posterior de Juan Ramón al aliarse a formas de religiosidad poética: La religiosidad cristiana más espiritualista, fundamentada en la ecuación ‘dios es amor’, formada por gran cantidad de rasgos místicos, éticos y morales.

La gran cantidad de autores citados en estas obras, muestra de su juventud, contrasta con la mirada crítica que evidencian las referencias posteriores a estos y otros autores. Como es lógico, Juan Ramón, en su evolución personal, crea su propio sentido estético de la poesía y modifica sus primeras intuiciones. Todavía en 1911, en carta de Juan Ramón a Rubén Darío:

Un favor: ¿quiere usted decirme en sus cartas qué libros –las joyas sólo- se publican ahí, que deban ser leídos? Yo veo *Vers et prose*, *Mercure* y otras revistas –con sus catálogos-; pero sufro desilusiones. Se trata de “lo fundamental”, de cosas como la interpretación de *Macbeth* de Maurice Maeterlinck, como la *Elektra* de Hugo von Hofmannstahl, como el *Saint Sébastien* de D’Annunzio –que he encargado-. ¿Estuvo usted en las representaciones? –Me he convencido de que es una tontería apurar todo lo de una tendencia determinada: viene el hastío, el empalago. El libro maestro de cada autor; -es difícil, dirá usted, saber cuál es, ¿verdad?-. *Les Stances* o *Iphigénie* de Moréas- ¿de qué murió Moreás - ¿no representan, por ejemplo, lo mejor, lo más firme de su espíritu?. (MRD, 202).

El carácter de sus preguntas muestra cómo el gusto estético del poeta estaba aún en formación y todavía muy influenciado por el gusto general de su tiempo y la figura del maestro (aquí Rubén, en otros ejemplos, Giner de los Ríos y otros krausistas). Por esta cita podemos comprobar también que las lecturas juanramonianas seguían siendo, en 1911, mayoritariamente francesas o relacionadas con la literatura francesa. Así, las dos revistas literarias citadas pertenecen a dicha literatura (otras revistas citadas en el epistolario con Rubén Darío son *Elegancias* y

¹⁹¹ Basta, en apoyo a esta tesis, una cita de Baudelaire, considerado por muchos como uno de los mejores ejemplos de poesía de la modernidad: “Desde hace tiempo vengo diciendo que el poeta es sumamente inteligente, que es la inteligencia misma, y que la imaginación es la más científica de las facultades, porque sólo ella entiende las analogías universales, o lo que la religión mística llama ‘correspondencias’” (cit. en Balakian: 1969, 53). La importancia que se otorga a la imaginación está en clara filiación con la poesía romántica inglesa, en concreto, con el grupo de los llamados lakistas, verdaderos padres de la lírica moderna.

Mundial-). Además se aprecia la continuidad de su afición por D'Annunzio, ya reseñada.

La presencia de Hofmansthal, un autor austríaco, germanoparlante, resulta indicativa de una apertura hacia otras literaturas que se verá plasmada en su viaje a América de 1916 y que se inicia, seguramente, en la amistad con los institucionistas y krausistas (todos ellos imbuidos de “germanismo”). La relación con el Dr. Luis Simarro fue de gran importancia en su contacto con la lectura de libros extranjeros, principalmente ingleses y alemanes. A partir de 1903, viven juntos. Lo curioso del caso es que la asimilación de esas otras literaturas no se produce en el año de convivencia con el Dr. Simarro, sino una década después. En la edición de *Bonanza* (19 y 20): Recio Mir cita algunos de los autores que el poeta leyó en compañía de Simarro: “Goethe, Schopenhauer, Heine, Shakespeare, Kant, Hölderlin, Nietzsche, Shelley y Browning”. Algunas de estas figuras (Goethe, Shelley), serán un ejemplo destacado para toda la obra del poeta.

En palabras citadas por Graciela Palau de Nemes (1974, 307) afirma que debe a Simarro la lectura de: “Voltaire, Nietzsche, Kant, Wundt, Spinoza, Carducci”. Según Arturo del Villar (1988, 34) “El doctor Simarro ejerció una enorme influencia en la formación ideológica del joven poeta”. Pero no sólo es importante que, a través de Simarro, se abra a la poesía y el pensamiento en lengua inglesa y alemana. Es sumamente importante también esa enorme influencia sobre “la formación ideológica del joven poeta”. Dicha formación se plasma en todos los órdenes de su vida: tanto en lo ético, como en las costumbres, la forma y el fondo de su poesía, etc.

Las lecturas que el joven poeta pudo realizar de todos estos autores han sido, si son ciertas, asimiladas en su poesía y en algunos rasgos de su ética-estética de tal manera que resulta complejo afirmar huellas directas de su influjo aun cuando los contactos, en ocasiones, resulten evidentes. Lo cierto es que el cambio estético asociado a la literatura en lengua inglesa y al pensamiento en lengua alemana no se ha producido aún. Estas lecturas se mueven todavía en un horizonte propiamente modernista.

No existe aún en estos textos un contacto claro con los movimientos renovadores de la religiosidad modernista. A pesar de que el propio Juan Ramón declaró “que estaba leyendo a Loisy el día que Ortega fue a despedirse de él para

marchar a Alemania, viaje realizado en 1905” (Gullón: 1962, 15); parece probada la tesis de que no fue hasta años muy posteriores cuando el poeta de Moguer asocia estas corrientes heterodoxas con la formación del modernismo:

Pasaron casi treinta años antes de que relacionara las doctrinas de Loisy y la teología alemana renovadora con el impulso determinante de la transformación operada simultáneamente en la literatura en lengua española (Gullón, op. it).

Hay que tener en cuenta la existencia de corrientes heterodoxas y críticas durante todo el siglo XIX. Algunos de los autores leídos en casa de Simarro responden a esta dirección del pensamiento decimonónico. La exégesis bíblica (fundamentalmente realizada en Alemania) o la renovación del cristianismo realizada por el idealismo alemán (Schleiermacher), así como la labor y el pensamiento de Kierkegaard o el conflicto ciencia-religión presente en buena parte del siglo XIX y del principio del XX (p.ej. los “tractarians” en Inglaterra, v. Cernuda: 2002, 97-98) forman parte de esa corriente heterodoxa del pensamiento religioso. Lo que aquí interesa reseñar es ese proceso lento de apropiación de una autoconciencia sobre el movimiento modernista del que formó parte. Dicho proceso desemboca en sus clases sobre el modernismo y en toda una serie de escritos sobre poetas de la modernidad en diversas lenguas. Es muy probable la relación establecida por Gullón entre este entendimiento del movimiento modernista y las polémicas literarias posteriores:

las teorías de Pedro Salinas y las tentativas de otros escritores que pretendieron separar (cuando no enfrentar) modernismo y generación del 98 excitaron los jugos mentales del autor de *Platero* y provocaron la noción determinante de cuanto luego escribió en torno al tema (Gullón: 1962, 13).

La idea de la “época modernista” aparece en Juan Ramón con mucha posterioridad a sus lecturas propiamente modernistas. Por otro lado, hay que reconocer que aún siendo uno de los que más ha afirmado la existencia de dicha época y sus caracteres fundamentales, no fue ni mucho menos el único: “El modernismo, que de ser la escuela que condenó la iglesia como conjunto de errores religiosos apoyados en la ciencia moderna, pasó a revolución literaria proclamada por Rubén Darío, naturalmente desde Buenos Aires a París” (Silva: 1990, XIII)

Estos y otros hechos, demuestran que la conciencia de Juan Ramón sobre el

fenómeno literario que vivió, aún idealizada en parte, se ajustó poco a poco a una interpretación existente, abriendo nuevos horizontes y aportando gran cantidad de datos al respecto.

3.2.2.2. El Krausismo: premodernismo filosófico y espiritualidad modernista.

La educación krausista del joven Juan Ramón, su dilatada amistad con los krausistas más destacados, determinan inevitablemente su formación.

Del krausismo no aprende una doctrina, sino unas pautas y unas lecturas (la moral autónoma, el valor del hombre, etc.). La evolución sufrida en los últimos años por Juan Ramón supera (integrándolo en parte) el pensamiento krausista. No obstante, es evidente la relación de la ética-estética de Juan Ramón Jiménez con la ética y el pensamiento krausista tal como han demostrado numerosos estudiosos¹⁹².

“Lo que distingue a dicho grupo es una ‘manifiesta inclinación religiosa y metafísica’” (Blasco: 193, 107). Esta misma inclinación religiosa y metafísica se puede apreciar en buena parte de la obra del poeta de Moguer. De este modo, se concluye cómo:

Es el krausismo (...) el que permite reconstruir la línea de evolución que va del “neomisticismo” inicial juanramoniano a la concepción final de su *Dios deseado y deseante* (id.).

Sin embargo, aunque algunas de las formas de su “dios” puedan relacionarse con él, la influencia del krausismo en el último libro del poeta debe verse, sobre todo, como una actitud ética y una concepción de lo humano: “Del krausismo, Juan Ramón aprende a otorgar al hombre la máxima dignidad, el más alto rango entre todo lo creado” (Sanz Manzano: 1999, 257). Su idea del “aristócrata de intemperie¹⁹³” proviene de esta comprensión aplicada al “deber ser” de los hombres en sociedad. “El hombre mejor”, de que habla Juan Ramón y que es interpretado literalmente por Sanz Manzano, debe ser comprendido en su propio horizonte de pensamiento y puesto en relación con la “idea vocativa” y el concepto de progreso y

¹⁹² v. especialmente Azam (1983, 211-259); Sanz Manzano (1999); Blasco (1982, 107-118).

¹⁹³ “Aristócrata inmanente” (Ppo, 59-80), véase también “Lo popular” (id. 409-412).

destino común a Ortega y Juan Ramón. El hombre mejor es el hombre destinado que cumple su destino. Por otro lado, esta idea del hombre mejor se asocia a ciertas ideas de la espiritualidad modernista como la condición de “puro y simple hombre” de Jesucristo (Renan: 1985). De estas ideas deriva la concepción de Jesús del poeta en sus años finales, de gran importancia para comprender su concepto de dios.

La importancia que los pensadores españoles que influyen en nuestro poeta (Sanz del Río, Krausistas, Ortega, Unamuno) conceden a la filosofía alemana de finales del siglo XVIII y el siglo XIX, es síntoma del ambiente en el que Juan Ramón evoluciona. La necesidad de trasladar a España el pensamiento idealista alemán es un sentimiento recurrente en la vida de Sanz del Río, verdadero padre de todo el pensamiento posterior al que nos referimos. La relación que los krausistas mantuvieron con la filosofía alemana¹⁹⁴ es de gran importancia para la posible relación de nuestro poeta con ella:

Al arrancar ambas, ideología krausista y estética simbolista, de los presupuestos del idealismo alemán pos-kantiano, las doctrinas simbolistas encontraron en el krausismo, a su entrada en el contexto literario español, un medio sumamente receptivo. (Blasco: 1982, 108).

Es en este sentido en el que Azam puede hablar del krausismo como de un “premodernismo filosófico”. Gilbert Azam resume las distintas dimensiones del krausismo en la obra de Juan Ramón con las siguientes ideas: “interés por el Yo, que conduce a una ontología, inquietudes éticas y estéticas, lugar privilegiado concedido a la inteligencia, efecto de renovación sobre una tradición española que acaba por integrarlo y perpetuarlo” (op. cit, 232). Igualmente hay que destacar la importancia que el krausismo tiene al reafirmar la idea modernista de “conciliar ciencia y religión”.

Domínguez Sío ha puesto la influencia de los krausistas en Juan Ramón en un doble plano de acercamiento muy interesante. La actitud de Juan Ramón ante ellos es de “admiración” y “distanciamiento” (Domínguez Sío: 1994, 64-65). De lo que no cabe duda es de que el krausismo es uno de los puntales de la formación del poeta, en cualquier clase de estudio que emprendamos de su obra.

¹⁹⁴ Breves datos sobre esta relación con la cultura alemana pueden verse en PAU (2000, 36, 38, 44-45). Es conocida la carta a Luis Cernuda (CL, 54-60).

La actitud al margen de la ortodoxia de la iglesia católica del poeta Juan Ramón Jiménez, y su rechazo consciente a la teología, no provienen exclusivamente del krausismo, pero tienen en él un importante apoyo para su formación:

En la conducta de Don Francisco [Giner de los Ríos], Juan Ramón encontró un reactivo para su escepticismo religioso, al observar en ella el humanitarismo como una religión ética y laica que coincidía con las conocidas inquietudes de los teólogos europeos (Domínguez Sío: 1994, 57).

Estos teólogos europeos no son otra cosa que los llamados “teólogos modernistas” con los que en variadas ocasiones se ha relacionado el pensamiento de *Dios deseado y deseante*. Sin duda, el texto que mejor define sus ideas, por cuanto las resume en conjunto, es la conocida Encíclica “*Pascendi Dominici Gregis. Sobre las doctrinas de los modernistas*”. Algunos de los conceptos que de dicha encíclica se desprenden como característicos de los teólogos modernistas, son visibles en la obra de Juan Ramón Jiménez. Así, el carácter de Jesús como puro y simple hombre¹⁹⁵, la inmanencia vital¹⁹⁶, la elevación de la conciencia religiosa a regla universal frente a la revelación, la exaltación del sentimiento religioso frente a los dogmas, etc. Igualmente atestigua la realidad simbólica de la religión y su íntima unidad, por el símbolo y la experiencia personal de la divinidad, con el simbolismo: “de esta doctrina de la experiencia, unida a la otra del simbolismo, se infiere la verdad de toda religión” (op. cit. 13). De esta idea a los intentos de conciliar las diversas teologías hay un paso.

De dicha encíclica, resumen del pensamiento modernista, hay dos principios fundamentales a lo largo de la obra de Juan Ramón: los principios de la inmanencia y del simbolismo. La “sospecha de panteísmo” que recaía sobre las doctrinas modernistas se mantiene en la crítica del poeta de Moguer. La lectura de este texto debió ser tardía. Muy interesante para la relación entre krausismo y modernismo religioso, son estas palabras recogidas por R. Gullón:

En este momento Zenobia trae un cuaderno en donde parece una referencia, muy completa, tomada por ella, de la encíclica sobre el modernismo. Es la llamada ‘Pascendi dominici

¹⁹⁵ “Se presentan, con desprecio de toda modestia, como restauradores de la Iglesia, y en apretada falange asaltan con audacia todo cuanto hay de más sagrado en la obra de Jesucristo, sin respetar ni aun la propia persona del divino Redentor, que con sacrílega temeridad rebajan a la categoría de puro y simple hombre” (*Pascendi Dominici Gregis*, 1).

¹⁹⁶ “El filósofo admite, sí, la realidad de lo divino, como objeto de la fe; pero esta realidad no la encuentra sino en el alma misma del creyente, en cuanto es objeto de su sentimiento y de su afirmación” (*Pascendi Dominici Gregis*, 12).

gregis', del 8 de septiembre de 1907, y analiza el movimiento modernista en sus diversos aspectos. La edición es de Acción Católica Española, y está hecha por Editorial Poblet en Buenos Aires, 1944 . (CcJr, 57).

La recepción del modernismo religioso por parte del poeta se produce de diverso modo en las distintas épocas. Es el premodernismo filosófico, con su raíz idealista, y la religiosidad modernista la base del concepto de dios en Juan Ramón. No obstante, no es suficiente constatar esta base. Como advierte Domínguez Sío, la actitud de admiración y la de distanciamiento son compatibles. Así mismo, la duda juanramoniana es un tamiz que filtra todas estas influencias. Hay que referirse a su poética y a otra serie de estímulos de diverso carácter, para la comprensión de *Dios deseado y deseante*.

3.2.2.3. Unamuno y Ortega.

Los artículos de Unamuno en la prensa diaria de principios de siglo fueron importante fuente de reflexión para el poeta. Es uno de los primeros “tíos modernistas” a los que el poeta admiró. A él y a Rubén Darío. La influencia de Unamuno nos acompañará en la explicación del concepto de dios y del sentimiento religioso en Juan Ramón Jiménez, que bebe de las ideas de aquel.

La diferencia entre las dos figuras que dan título a este apartado es radical. Pero la importancia de ambos es central en el debate político, social y literario de aquellos años en España.

El trato personal con Ortega parece que empezaría en los años 1911 en adelante, ya que es por esas fechas cuando Juan Ramón llegará a la Residencia de Estudiantes (antes Ortega estaba en Alemania). Aunque se conocieran desde los tiempos de la revista *Helios* (1903) debemos situar en ese momento posterior –al regreso de Juan Ramón a Madrid- el mayor intercambio (no influencia de uno sobre otro, sino influencia mutua, intercambio) entre ambos¹⁹⁷. De Ortega, Juan Ramón pudo aprender mucha filosofía alemana asimilada (cfr. Orringer: 1979).

¹⁹⁷ Los comentarios más interesantes al respecto de la influencia mutua entre Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez se encuentran en Blasco (1982) que ha sido matizado acertadamente por R. Cardwell (1985): “Juan Ramón, Ortega y los intelectuales”.

En *Bonanza* (38) se recogen unas palabras de Juan Ramón a Zenobia: “Tú sabes bien que el espíritu es una realidad, que existe, que puede ser mucho y que está esperando serlo”. La carta parece escrita en 1913. Esta cita corrobora la asunción, consciente o inconsciente, del pensamiento de Hegel. Una posible fuente de estas ideas son los artículos que, a partir de cierto momento, Ortega publica en la *Revista de Occidente* y las ediciones del propio Hegel con introducciones de Ortega. Un estudio de las publicaciones de la misma sería muy interesante por lo que tienen de importancia en la conformación de la ideología filosófica y poética de este momento.

Es la época de la *Residencia de Estudiantes* la que acerca a todas luces la contemporaneidad de la cultura del mundo. Afirma Zamora Vicente (VV.AA: 1983, 6) que el poeta “era fiel a algunas de las manifestaciones de la vida colegial (visita de Ravel, o de María Curie, o el paso por Madrid de Einstein, camino de Norteamérica...). La visita de Einstein¹⁹⁸ es importante en su desarrollo posterior y en la particular comprensión y expresión de la teoría de la relatividad que se produce en la poesía de Juan Ramón Jiménez. La relación de lo metafísico con el arte, su identificación (cit. Ángel Crespo: 1999, 162) proviene de estas influencias:

Yo creo que las artes (y las ciencias también) se dividen en artes de creación y artes de copia. las de creación son por ejemplo, la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que ciencia; las de copia, la pintura, la escultura, la novela, por ejemplo.

Y sigue Crespo: “Que la metafísica sea arte –y perdósenos la digresión- es una agudísima observación que demuestra la gran sensibilidad lingüística que era de esperar en quien lo afirma”. Esto hay que ponerlo en relación con un prólogo a *Prosa escojida*, es decir, una de las formas de ‘Metamorfosis’) citado en *Crítica Paralela* (143). El poeta asume esta fusión de las artes en una forma altamente clarificadora del sentido de algunos de los símbolos utilizados en *Dios deseado y deseante*:

Para mí la poesía es mi incorporación a la verdad por la belleza, o a la verdad en la belleza, y en último término, de mi dios posible por la sucesión de la belleza.

¹⁹⁸ El propio Ortega se refiere varias veces a Einstein pero no parece desarrollar su teoría (1983, 29).

Veremos como esta implicación del fin de las artes de creación (poesía y metafísica, belleza y verdad) es una de las características propias de la ideología de muchos poetas modernos¹⁹⁹

La comprensión de la metafísica con las artes y el ponerla al mismo nivel que la poesía puede darnos una idea de qué tipo de lectura metafísica pudo realizar Juan Ramón: una lectura “artística” en el sentido de la interpretación. De ahí, como en Platón, Kant y Hegel, el pensamiento de la unidad inherente entre Belleza y verdad, y la idea de que el arte es una forma de analizar la realidad, de llegar a la Belleza-Verdad de lo real.

En este propósito de fundir los avances de la ciencia y el arte, la ciencia y la religión²⁰⁰, no deja de tener gran importancia este ambiente institucionista:

En 1912, el escritor vuelve a Madrid, donde permanecería hasta 1936, con el paréntesis del viaje a Estados Unidos de 1916. Esa estancia en Madrid fue muy fecunda para el poeta. El año de llegada se instaló en la Residencia de Estudiantes, invitado por su director Alberto Jiménez Fraud. Allí, junto a sus amistades renovadas, convivió con Achúcarro, Menéndez Pidal, Eugenio D’Ors, Azorín, Unamuno y, sobre todo, con Ortega y Gasset, al que Juan Ramón llamaba “la antorcha de los reunidos”. Además de escribir por entonces muchos libros, colaboraba en los ‘Lunes’ del *Imparcial* y participaba de aquella aristocracia del pensamiento liberal, precursora de la República (PyY [1981] 13).

Este conjunto de escritores e intelectuales era lo más avanzado de la intelectualidad burguesa de su tiempo. Y seguramente, en ese ambiente, se daban las condiciones objetivas únicas que posibilitaban unas lecturas de autores extranjeros de toda nacionalidad. En este sentido, cabe el ejemplo de Unamuno:

Unamuno era un ‘modernista’, tanto o más que Darío; era un ‘modernista antiestético’. Se nutría de las ideas de los ‘modernistas de la Alta Europa’, Ibsen y Kierkegaard y traducía a Schopenhauer y se parecía a Nietzsche y creía que desdeñaba la forma aunque en realidad lo que buscaba era esa forma maravillosa que luego encontró [en *El Cristo de Velázquez*, p. ej.]. (en MRD, 216)

¹⁹⁹ “Beauty es truth, truth is beauty” –that is all / Ye know on earth, and all ye need to know.” (Keats: 1998, p. 174).

²⁰⁰ En su pensamiento de o sobre “ciencia” –incluso “sobre la ciencia”- también se puede entrever cierta formulación despectiva, por la positividad creciente que adquiere lo natural en sí mismo (la belleza natural) y por esos “límites del progreso”, en *Espacio* (I, 250-255): “no, no quiero nada con el hombre, es estúpido, infiel, desconfiado; y cuando más adulator, científico”. Como se puede ver, a pesar de su intención de conciliar ciencia y poesía, la segunda vence.

Como se puede ver por esta reflexión, la admiración del poeta por Miguel de Unamuno fue grande, como pensador y como poeta. Unamuno es claro ejemplo de la práctica del modernismo religioso en nuestra tierra, tal y como anota García de la Concha:

desde 1882, culminando un proceso de racionalización de la fe, que él, paradójicamente, califica de ‘conversión religiosa’, había abandonado la práctica del culto. Renan, en concreto su *Vida de Jesús*, fue entonces una lectura clave; pero junto a él otros muchos autores... (Unamuno: 1987, 7)

Esta conversión se produce en Juan Ramón, pero la naturaleza de la misma es totalmente diversa. La generación de Unamuno ‘practica el culto’. La generación de Juan Ramón se mueve en aguas turbias y cambiantes en las que la duda religiosa es materia molecular. Lo que Juan Ramón busca en sus ‘crisis’ religiosas es una trascendencia diversa, y dicha trascendencia la encuentra en la inmanencia de lo divino que caracteriza *Dios deseado y deseante*.

El existencialismo de Unamuno no casa del todo con el idealismo juanramoniano, que adopta algunas de sus ideas fundamentales, sin asimilar su actitud. La filosofía de Ortega, el raciovitalismo está, quizás, más cerca de ciertas coordenadas de lecturas de la vida y la poesía en Juan Ramón:

La vida humana es un proceso interno en que los hechos esenciales no caen desde fuera sobre el sujeto –individuo o pueblo- sino que salen de éste, como de la semilla fruto y flor (1956, 17) .

Los pensamientos de Ortega eran siempre tenidos en cuenta por Juan Ramón, quien mantiene, como buena parte de la intelectualidad de su tiempo, un diálogo con el pensamiento orteguiano. La forma en que Ortega contempla el pensamiento oriental (v. Ortega: 1956, 66, 78) es trasladable a Juan Ramón.

El pensamiento de Ortega (1946, VII) es fundamental para el concepto del yo juanramoniano. En artículos como “El proyecto que es el yo” o “El hombre y la gente” existen imágenes, idas y calcos comunes: el ámbito, lo sólito en lo uno mío, la idea del destino... Hay una concordancia casi total de pensamiento sobre el yo y el destino entre ambos autores.

La influencia de estos autores, como la del krausismo, se da a lo largo y ancho de la obra del poeta de Moguer. Pero, en lo que a su formación se refiere es

claro que los años 20 delimitan un paso inexcusable. El poeta aparece como formado del todo en su pensamiento. A partir de entonces, las variaciones serán menores y las influencias y lecturas girarán en torno a temas conocidos en su mayor parte:

entretanto, Juan Ramón ha decidido clausurar su tiempo poético. En adelante, todo será distinto. Piensa en una antología, muy severa, de su propia obra, donde salva muy pocos poemas de cada libro publicado y algunos de otros libros –muy numerosos– totalmente inéditos. El moguereno inicia otro camino, más cerrado y más alto, de mucha responsabilidad. Desecha algunos proyectos, se busca a sí mismo, cierra los ojos y sueña con su Obra, con mayúscula. (Garfias: 1958, 67).

3.2.2.4. Romanticismo: idealismo y simbolismo, la modernidad poética.

El Romanticismo es algo muy amplio. Brahms es a finales del siglo XIX un músico romántico; como es, mediados del siglo XVIII, una obra romántica el *Werther* de Goethe; y asimismo es romántica la vuelta a la naturaleza que pregona Rousseau. Es romántico un fascista como D'Annunzio, bien entrado el siglo XX; como lo es Garibaldi y lo son, en algunos aspectos las Brigadas Internacionales y el cine de Eisenstein. (Hernández-Pachecho: 1995, 19).

Esta concepción de lo romántico es análoga a la establecida por Juan Ramón a través de la oposición clásico / romántico.

La atención al listado y cantidad de lecturas y su forma (v. Garfias: 1958, 77), provoca un análisis un tanto “superficial” en este tipo de tratamientos. Si es verdad que es difícil rastrear sus posibles fuentes, al estar totalmente digeridas, no lo es menos que la simple referencia a posibles lecturas o citas de sus libros no basta para entender qué tipo de fuentes y qué tratamiento de las mismas pueda existir en la obra de Juan Ramón. Quizá no sean las fuentes lo que nos interese, pero sí que se puede apreciar en su obra una gran cantidad de lecturas en todos los órdenes y una apropiación personalísima de todas ellas. No debe caerse pues en la generalización en este aspecto.

En el viaje a América, como recoge la Carta “A Luis Cernuda” (PC, 106-113), se produce el viraje de su gusto estético hacia la poesía en lengua inglesa, frente a la francesa, predominante indiscutible de sus primeros tiempos. No obstante,

cabe matizar esta afirmación del poeta. Hay que recordar que, como ya hemos apuntado, es hacia 1903 cuando se inicia su primer contacto con las literaturas germana y anglosajona (a través del doctor Simarro y los krausistas) y que desde 1911-1912 entra en la esfera del pensamiento del momento en el que la discusión ente germonófobos / germanófilos que caracteriza la 1ª Guerra Mundial ya se estaba produciendo. Su rechazo del clasicismo y el amaneramiento francés van en esta dirección.

Respecto a los escritores en lengua inglesa es curioso como casi siempre se alude, seguramente porque la mayor parte de las citas del poeta así lo hacen, a Poe, Browning, Whitman, Yeats, Frost, Ardlington, los imaginistas, Pound, Eliot. Raro es encontrar, salvo Shakespeare, referencias de autores anteriores, como los románticos ingleses, los metafísicos. Es evidente que el interés principal del poeta se centra en las manifestaciones de la poesía moderna en todas las lenguas a las que tuvo acceso directo o por traducción (francés, italiano, alemán, inglés, ...). A pesar de la ausencia, en esas listas, de los románticos ingleses, no debe olvidarse que herencia de toda la poesía posterior a Wordsworth y Coleridge es la búsqueda de una dicción sencilla, ajustada a los usos del lenguaje de la vida cotidiana (así Browning, Eliot, pero también *Joyce* en su *Ulises* o Juan Ramón en no pocos textos) y el lugar que adquiere la experiencia en el hecho poético (Langbaum: 1996). Junto a esto, y de especial importancia para la lectura de *Dios deseado y deseante*, el sentido de la imaginación (y la fantasía) en el texto. El interesante estudio de Howard Young (1980) ha situado casi a la perfección los contactos de Juan Ramón con la poesía inglesa. A dicho estudio nos remitimos para completar las informaciones sobre el particular.

Un intento juanramoniano de buscar una dicción sencilla, ajustada al lenguaje cotidiano, pero poético al tiempo, es, a nuestro juicio *Estío* y una formulación de esta estética son las conocidas “Notas (1: al prólogo y a la dedicatoria de este libro; y 2: A la edición) que acompañaron la salida de la *Segunda Antología Poética*²⁰¹. La metafísica siempre presente en el trasfondo de la poesía del poeta de Moguer complica dicha sencillez y espontaneidad, la oculta. Esta red de relaciones, sugerencia y sentidos que hay que completar es una de las características formales de mucha poesía simbolista. En esta línea, el *Diario de un poeta*

²⁰¹ Es iluminador comparar el sentido de estas notas para una poética con el sentido que adquieren las ‘Notas’ de *Animal de fondo* de 1949 y las del libro reconstruido *Dios deseado y deseante*.

reciencasado acumula recursos y emplea todas las formas que este nuevo camino abre en su poesía. Alguien se pudiera preguntar ¿cómo nadie ha estudiado en profundidad el sentido de este cambio estético en Juan Ramón claramente asociado a la gestación de *Platero y yo* y a la influencia krausista que supone el gran salto de Juan Ramón hacia las nuevas formas ya logradas del *Diario*?

En el libro de Garfias (1958) se recogen toda una serie de lecturas por épocas: la mayoría son franceses, las posibles lecturas americanas no están por ninguna parte. Entre los autores alemanes, es casi seguro que leyó asiduamente a Goethe o Nietzsche, Hölderlin, posiblemente a Novalis (VV.AA: 1983, 4).

Juan Ramón siempre fue un lector ávido de novedades, estaba suscrito a decenas de revistas de poesía de España e Hispanoamérica y casi siempre atento a las novedades editoriales del momento. Más interesante resulta el análisis que Arturo del Villar realiza del papel como crítico literario del poeta (v. CP). Es en estas críticas donde se encuentra resumida la mayor parte de su pensamiento estético y algunas de las preocupaciones y soluciones que plantea en sus versos. Es cierto, como apunta del Villar que la labor crítica ha sido difícilmente localizable por ser en su mayor parte colaboraciones en revistas y periódicos (seguramente, el medio de publicación más utilizado por el poeta a partir de esta época). Cabe felicitarnos por la aparición en los últimos lustros de libros como el del propio del Villar, *Crítica Paralela*, y otros como *Prosas críticas*, *Política poética*, *Alerta*. También como ya apuntó Cernuda conviene repasar *Españoles de Tres mundos* y sus prosas (LPr, AJP). Debemos a su vez reconocer la deuda con estudios de su poética como el de Blasco (1982) y Gómez Redondo (1996). Como puntualiza Villar:

El mismo año en que pasaron por la tinta de impresión sus versos iniciales, esto es, en 1899, aparecieron sus primeras críticas; está claro que sentía idéntica preocupación por su labor poética que por la crítica (CP, 114-115)

El carácter crítico del pensamiento moderno fue dictaminado en la *Estética* de Hegel de manera histórica. Hugo Friedrich (1959) realizó un interesantísimo acercamiento a la lírica moderna, desde la asimilación de este carácter crítico y metapoético.

En la introducción a *Prosas críticas*, Pilar Gómez Bedate apunta una de las características de la crítica juanramoniana, aplicable a muchos otros fenómenos de poetas-críticos análogos: “El Juan Ramón crítico es un poeta que escribe siempre a

favor de su ideal estético, con la óptica parcial y apasionada que le da su entrega absoluta a él, y sobre temas y asuntos que le afectan vitalmente” (PC, 11). En esta misma introducción, la citada autora refleja una de las características más perdurables de la poesía del poeta:

Los principios de la crítica juanramoniana tienen, como los de su poesía, un lenguaje entre modernista y romántico y defienden combativamente la ‘nueva estética’ (PC, 13).

Es interesante plantear si existe esta misma dirección crítica en los años anteriores a la guerra y, para lo que aquí nos interesa, sobre todo, en los años posteriores del exilio y la obra última.

A pesar de que las lecturas del poeta son muy variadas, se puede entresacar de sus palabras, de los que convivieron con él, cuáles fueron en ciertos momentos sus lecturas, qué títulos, qué autores le hacen encauzar sus pensamientos. Pero resulta escaso todo esto (a pesar de la abundancia de títulos y de lecturas muy claras, la Biblia –a la que en sus años finales llama ‘El Libro’-, San Juan, , el Kempis, Renan, Nietzsche, Ortega, Unamuno –toda la poesía francesa e inglesa moderna-..., o no tan claras pero sí muy posibles, Hölderlin, Hegel, Einstein, tantos otros).

Para comprender en profundidad el carácter de estas fuentes de su poesía sería interesante, en primer lugar, plantear la posibilidad de realizar un catálogo de lecturas conservadas; otro de sus lecturas posibles y de los temas fundamentales que impresionaron su personalidad, de tal modo que profundizase suficientemente en las lecturas sobre el tema como para confeccionar un núcleo de pensamiento propio. Junto a ello, es necesaria a su vez la conciencia de que la sola poesía, con lecturas con cierta profundidad en ciertos temas, unidos a la natural intuición de nuestro poeta y a su extraordinaria sensibilidad ante el mundo moderno, posibilitan por sí solas la creación de un vasto y complejo pensamiento. Nunca un sistema de pensamiento, sino una sucesión que a partir de unas ciertas intuiciones primeras y permanentes desemboca en una conciencia última:

Juan Ramón se nos aparece en el año 1948 y a sus setenta y siete, defendiendo un ideal del simbolismo que es completamente romántico, y, por consiguiente, en perfecto acuerdo con las manifestaciones críticas sobre el romanticismo español que él mismo había expresado en el texto de 1935, según el cual el romanticismo español fue pobre, subsidiario de los europeos, y por ello ‘la obligación, el gusto de todo poeta español que se considere español y romántico en cualquier sentido que sea, y pues que los elementos fundamentales del romanticismo son permanentes, eternos, es dar a España una obra poética romántica

equivalente a la de un Goethe, un Shelley, un Baudelaire. Salvar, en el siglo XX o en cualquier siglo, que para esos intereses del espíritu nunca es tarde, el romanticismo español del siglo XIX (PC, 25-26):

Es necesario hacer un inciso sobre la teoría de las edades y las generaciones, sobre el romanticismo y la ilustración como dos momentos de un solo momento: la “novedad” del arte moderno con sus características como una continuidad velada de la “misma y sola enfermedad”, fundamentada en varias ideas. Una de ellas, la filosofía kantiana y todo lo que la prelude y la sucede. Como dice Crespo, Juan Ramón vive en las coordenadas que imperan después del Renacimiento hasta la época moderna; aunque no creamos en su etapización sino en una teoría de escalas, no en un progreso sino en una profundización. Otra, la física moderna, con sus dos momentos fundamentales –Newton y Einstein-. Y un tercer punto, la crisis religiosa que jalona toda la edad moderna, desde las guerras de religión alemanas y el proceso kantiano de disociación de la ciencia y la religión, que se manifiesta en todas las obras artísticas y culturales de la época. La mayor parte de las obras de la modernidad poética, hasta la segunda gran guerra, giran en torno a estos núcleos centrales y los periféricos que de ellos se derivan.

La comprensión de la ilustración como momento “opuesto” al romanticismo no hace más que causar problemas a la interpretación de este periodo. En este sentido, pensamos que, dentro de lo que generalmente se ha denominado “Ilustración” se pueden diferenciar dos elementos: por un lado, el (neo)clasicismo y, por otro lado, la ilustración, propiamente dicha. El clasicismo sería, en España, un directo heredero de las formas barrocas, manieristas y renacentistas: una especie de “continuidad” por la norma, que rige buena parte de la producción del siglo XVIII. En este sentido, no debe olvidarse que las famosas tres unidades no son en ningún momento una formulación nueva, sino algo conocido que, ahora y para ciertos círculos, se convierte en norma o dogma. Frente a esto, la ilustración sería un movimiento de liberación –tanto cultural como social-, basado en el rechazo del antiguo régimen y la mitología que lo acompaña, mediante el conocimiento, la ciencia y la razón²⁰². Estas dos fórmulas no se oponen necesariamente entre sí, sino que coexisten en buena parte de los autores, produciendo frutos de desigual valor.

²⁰² No podemos entender “Razón”, como en muchos juicios críticos se viene efectuando, por “seguimiento de las normas”: la razón, por definición, sería algo opuesto al dogma, a la norma inapelable.

Desde esta perspectiva, la “ilustración” habría de entenderse como una constante en nuestro tiempo que se opone y complementa al romanticismo en lo que se ha venido llamando “edad moderna” o modernidad. En esta dirección se mueven los juicios de críticos como Roger Picard (1987), Berlin (2000) o Adorno y Horkheimer. Estos últimos abogan por la necesidad de continuar el inacabado proyecto de la ilustración (del que, postulan, hemos asistido en el siglo XX a una paulatina “autodestrucción”). Desde esta perspectiva, hacemos nuestra la afirmación de Berlin para quien

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII –antes de que naciera propiamente el denominado movimiento romántico- hubo un cambio radical de valores que afectó al pensamiento, el sentimiento y la acción del mundo occidental (2000, 13).

De igual modo, debemos rechazar los términos equívocos –como marcas de una temporalidad que aún no ha sido plenamente definida y que no podrá serlo nunca en tanto en cuanto la historia literaria se escriba desde el estudio de las obras- “prerromanticismo” o “premodernismo”²⁰³, puesto que creemos que ambos fenómenos corresponden, única y exclusivamente, a diferencias estilísticas y matizaciones de un mismo proyecto literario, social, y artístico que no es sino el reflejo de los cambios generales que han determinado la realidad compleja del mundo occidental tal y como hoy la presenciamos.

Defendemos así la idea de que el romanticismo es, más que un movimiento literario, el espíritu de una época que se inicia en el siglo XVIII y va tomando cuerpo a lo largo de los dos siglos pasados. Su inicio, a riesgo de caer en lo que nosotros mismos criticamos, se habría producido en Alemania en torno a 1760, en Inglaterra a partir de la Revolución Industrial y en Francia a partir del pensamiento de la ilustración que desembocó en la Revolución Francesa. En todos los casos, estamos olvidando descaradamente la existencia de personas de “genio” –en el sentido romántico de la palabra- que avanzan y trazan en sus obras las nuevas direcciones del pensamiento occidental (es el caso de Spinoza, Pascal y otros).

Los dos primeros países aportan, independiente y conjuntamente, buena parte de las coordenadas necesarias para entender el romanticismo, si exceptuamos dos de las características de la literatura moderna que parecen, al menos para España, provenir de Francia: el sadismo (véase el excelente libro de Mario Praz: 1999) y su

²⁰³ v. el interesante estudio de Katharina Niemeyer (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid, C.S.I.C., 1992.

formulación en la estética decadentista y finisecular²⁰⁴; y el simbolismo, que deriva, en su fondo más íntimo, de la poesía árabe andaluza y de la mística árabe y española.

En cuanto a la literatura española se refiere, hemos de reconocer nuestro retraso en el advenimiento del nuevo espíritu, aunque no podemos olvidar que al igual que Shakespeare se convierte en modelo de la nueva poesía lírico-dramática (Laungbaum: 1996), Cervantes y el teatro del siglo de Oro aportan, bajo la nueva lectura que de la tradición realiza el romanticismo, las coordenadas para entender ciertos rasgos fundamentales del héroe romántico (nueva lectura del Quijote, Don Juan o Segismundo) y otros aspectos característicos del romanticismo como la mezcla de géneros (el drama). No en vano, buena parte de los románticos franceses²⁰⁵ y alemanes vuelven sus ojos hacia España encontrando en nuestro país no sólo el país romántico por excelencia, sino ejemplos literarios de gran valía para su proyecto de construcción de una nueva literatura que refleje la complejidad del mundo moderno.

Por todas estas razones, el fenómeno romántico, como fenómeno de época y no de escuela, ha de manifestarse en todos los órdenes vitales: estéticos, políticos, sociales, individuales, filosóficos, etc. Y si no, no es.

Ciertamente, podemos considerar la diferenciación entre románticos tradicionales y liberales, pero a lo que nos estaríamos refiriendo, al fin y al cabo, sería a la oposición entre románticos ilustrados y románticos defensores del antiguo régimen.

La penetración de la nueva estética no se realiza en unos pocos años²⁰⁶. Como ocurrió con uno de los movimientos que más claramente podemos establecer como término de comparación con el que ahora nos ocupa (el Renacimiento) su penetración en los distintos países europeos es escalonada y no está, en ningún momento, exenta de polémicas²⁰⁷. Y si aquel vino de los países latinos (Italia sobre

²⁰⁴ Un fenómeno tan romántico como el sadismo (que se manifiesta a su vez en otros como el demonismo, el decadentismo, o el simbolismo de un Lautremont) tiene su origen en los libertinos franceses, quizá la rama más radical de la ilustración dieciochesca.

²⁰⁵ En el "Prólogo a Cromwell" la mayor parte de las citas que Hugo recoge son de autores españoles (Lope, Iriarte, poetas barrocos y del siglo XV). Nada decimos de lo que debemos a los alemanes en la revalorización del teatro de Calderón de la Barca.

²⁰⁶ Ni como una estética totalmente definida, sino que aún se está forjando en esos países al tiempo de llegar a España.

²⁰⁷ También el Renacimiento fue testigo de polémicas entre los defensores de la nueva estética (italianizante) y de la estética propiamente castellana (veáanse por ejemplo, los poemas burlescos que

todo) y acabó impregnando de una u otra forma a todos los demás; éste que nos ocupa proviene, inicialmente, de los países anglosajones e impregna, al cabo de dos siglos, a todos los países, no sólo europeos sino occidentales.

El romanticismo (o cómo se lo quiera denominar) es un fenómeno de época que tiene su origen en la Ilustración. Y si la supera y rompe con ella en muchas ocasiones es prueba de la continuidad de una de las características que definen al periodo: lo que Octavio Paz denominó “estética de la ruptura” (Paz: 1993). Como asegura Isaiah Berlin “el movimiento romántico ha sido una transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual después de éste” (Berlin: 2000, 24).

La penetración del espíritu romántico en España, identificable a todos los niveles con lo que se ha venido denominando “lo moderno” (Jauss: 1995), se ha producido de forma escalonada. Podríamos decir que el romanticismo, si bien no es el único, es el movimiento que más ha contribuido a la formación del espíritu general de nuestra época²⁰⁸.

En el siglo XIX, los contactos con los países directores de este cambio espiritual (los países anglosajones) son constantes: la polémica citada, el regreso de los exiliados románticos en Gran Bretaña y en la Francia posrevolucionaria, los posibles contactos de la poesía de Bécquer con la obra de Heine (y el parecido semántico y conceptual de la poesía y la teoría poética del poeta sevillano con la de Baudelaire, supuesto –y, desde nuestra forma de ver, tardío– padre de la modernidad²⁰⁹), la introducción de las filosofías kantianas e idealistas por medio de regeneracionistas y krausistas, los poetas realistas (veáse la teoría poética de Campoamor, por ejemplo), el interés de los modernistas²¹⁰ por la filosofía de Nietzsche, Kierkegaard, Shopenhauer, Hegel, Marx, etc. y por la poesía de Poe y

se escriben en la primera mitad del siglo XVI, contra los poetas que siguen la métrica y las formas importadas de Italia).

²⁰⁸ Y cuando nos referimos a espíritu de época, no estamos hablando sólo del que impregna la obra de los escritores o artistas, sino el que se palpa en la calle, en la conversación cotidiana entre hombres y mujeres de diferentes estratos y registros.

²⁰⁹ Los contactos con los países anglosajones no deben limitarse a Inglaterra y a Alemania: la importancia de Poe en la formación del espíritu y la poesía de Baudelaire, de Whitman en la de José Martí, de toda la poesía norteamericana en la conformación del romanticismo y el modernismo hispanoamericano, son buena prueba de ello. Más aún, estos contactos no circunscriben su influencia al siglo XIX, sino que se continúan en nuestro siglo (confróntese por ejemplo la influencia de la poesía en lengua inglesa en la obra de Luis Cernuda y a través de éste en la generación del 50). Todavía vivimos bajo el dominio de esta cultura anglosajona en todos los órdenes de nuestra experiencia cotidiana (cultural o no).

otros autores norteamericanos e ingleses, su continuación en la obra de Ortega y Juan Ramón Jiménez, la influencia en este último de la nueva poesía en lengua inglesa (el *modernism* americano), la influencia en la obra de Cernuda de los románticos ingleses... son momentos significativos de penetración y contactos con la nueva sensibilidad que se ha ido definiendo en estos dos últimos siglos.

Indudablemente, desde la perspectiva que venimos manejando resulta demasiado complejo hoy por hoy discernir estas características. Más aún, si tenemos en cuenta que nos consideramos, en buena medida, hijos y herederos de esta tradición –con lo que esto supone de carga para nuestra forma de mirar y comprender-. No obstante, se pueden establecer algunas de las características más importantes de este movimiento que determinan y perduran en nuestra forma de ver el mundo y las obras de arte:

Por su origen anglosajón (protestante) es un **movimiento de interiorización**, fundamentalmente **subjetivo**. En esta dirección, Edmund Wilson afirma que “el romanticismo fue una rebelión del individuo” (Wilson: 1996, 12). Esto determina en cierto modo la mayor parte de las ideas religiosas y espiritualistas de la época: tanto las de los primeros románticos (el cristianismo de Hugo, Shiller y otros), como la de sus herederos (el krausismo, la religión del arte o los “nuevos misticismos” que se pueden observar en la poesía del siglo XX). Políticamente, esto se manifiesta en la adopción de la democracia como sistema político fundamental y de la libertad de opinión y creencia como uno de sus presupuestos. La libertad se ha convertido, en nuestra época, en una de las ideas principales y, al mismo tiempo, se conforma como uno de los nuevos mitos que establece la modernidad. En esta dirección, Víctor Hugo lo definía en el prefacio a *Hernani*:

El romanticismo, tan a menudo mal definido, no es en el fondo, y ésta es su verdadera definición, más que el liberalismo en la literatura... La libertad en el arte, la libertad en la sociedad; ése es el doble fin a que deben tender por igual todos los espíritus consecuentes y lógicos (en Picard: 1987, 14).

Y en buena parte de nuestros poetas (sobre todo, es verdad, en los llamados “románticos liberales” como Espronceda) el concepto de la libertad y la libertad misma, como palabra, aparecen repetida e incansablemente en sus escritos. Del mismo modo, la idea de libertad es determinante para la comprensión tanto del

²¹⁰ Llamamos modernistas tanto a los modernistas estéticos como a los mal llamados
264

sistema democrático como de la mayor parte de los pensamientos políticos que se oponen a él. Y está en la base de la filosofía de Shopenhauer, Hegel, Nietzsche, los existencialistas, etc.

Esta característica tiene su raíz más inmediata en la filosofía idealista – que se constituye a nuestros ojos como la primera formulación sistematizada del proyecto romántico-ilustrado - y su origen directo en la filosofía de Kant. Y se une, en ellos, a la identificación de la experiencia²¹¹ como único momento válido para el conocimiento²¹²:

“No podemos tener conocimiento de los objetos como cosas en sí, sino en cuanto que son objeto de la intuición sensible, es decir, como fenómenos. De esa parte analítica resultará desde luego que todo conocimiento especulativo posible de la razón debe limitarse únicamente a los objetos de la experiencia (Kant: 1985, 92)”.

Ética y estéticamente, de esta aseveración, derivan buena parte de las características y rasgos fundamentales de la nueva sensibilidad.

La estética de **la ruptura**: como su nombre indica, es aquella estética que tiene como una de sus características fundamentales la ruptura con lo precedente, y emplea en esa ruptura una gran beligerancia. Esta estética ha sido de gran importancia para el desarrollo de las teorías artísticas de los últimos dos siglos: desde la ruptura aparente entre romanticismo e ilustración, simbolismo y esteticismo, realismo, etc.; hasta la exageración de esta característica propia de los movimientos vanguardistas del siglo XX (por la radicalidad de su toma de partido político y literario); y tiene su fundamento más evidente en esa “dictadura de la opinión” a la que nos hemos referido. Cuando la verdad se presenta como algo subjetivo, todo sujeto puede defender su verdad por oposición a los demás sujetos. Ciertamente, han existido a lo largo del periodo distintas corrientes preocupadas por la idea de verdad (incluso de verdad absoluta) pero en todas ellas ha predominado la diferenciación entre el conocimiento objetivo y el conocimiento subjetivo y nuestra imposibilidad de llegar a la verdad objetiva por nuestra realidad como sujetos. Incluso, formulaciones del siglo XX como la idea de intersubjetividad de Husserl

noventayochistas.

²¹¹ Recuérdese la importancia de la experiencia para la poesía de los siglos XIX y XX en la teoría de la *Poesía de la experiencia* de Laungbaum.

²¹² En Kant tiene su origen fundamentalmente en el intento de “justificar” el método gnoseológico de Newton, frente a las acusaciones y reticencias que Hume establece a la posibilidad de un conocimiento empírico realmente verdadero.

(similar a una idea de Ortega) son sólo muestras del intento por superar la imposibilidad de una verdad objetiva desde la más radical subjetividad.

La sustitución de los antiguos mitos por nuevos mitos. Este movimiento tiene su origen en la ilustración y se manifiesta en dos momentos (que no tienen por que ser consecutivos en el tiempo sino que pueden presentarse en cualquiera de las formas temporales posibles): superación racional²¹³ –o destrucción, dependiendo de la beligerancia de los autores- de los dogmas y los mitos; e intento de reconstrucción. Algunos autores consideran el primer momento como propio de la ilustración y el segundo propio del romanticismo. Discrepamos de esta diferenciación: aún hoy en día se dan movimientos de destrucción de mitos y dogmas e intentos de reconstrucción. En lo que sí estamos de acuerdo es en la importancia que se da a esta característica en la formación del espíritu de la época: sobretodo en cuanto a la inseguridad que el segundo momento porta como consecuencia del primero. Es esta característica la causa directa de buena parte de las nuevas formulaciones políticas y artísticas de la época y de algunos de los rasgos más característicos de la literatura romántica: el héroe, los temas, el estilo.

La reconstrucción y sustitución de los antiguos mitos por nuevos mitos no es completa, salvo raras excepciones (v. Tolstoi, tan de moda hoy). Ejemplos de sustitución y reconstrucción son el mito de la edad de oro, el mito del progreso indefinido –sea teleológico o no-, la utopía –o paraíso en la tierra-, (que vienen a sustituir en algunos autores al del paraíso), “la reabsorción del mythos en el logos” o verbo (Argullol: 1988, 205-213), el mito de la experiencia como fuente de conocimiento, la nueva lectura del mito de Prometeo, Salomé, etc.

La prioridad que se ha dado en todo el periodo a **la reflexión y la reflexividad** (también originada en esa “interiorización” a la que nos hemos referido) o al pensar sobre el propio pensar²¹⁴: la conciencia, el espíritu (“conciencia de sí”, entendido en la forma en que lo entiende Hegel (1989, 264), el subconsciente,

²¹³ Con el uso de la razón. No estamos haciendo en este punto aún diferencias entre racionalismo e irracionalismo, dialéctica inmanente a todo el movimiento romántico que sigue aún sin ser superada y se encuentra ya en buena medida en el imperativo categórico kantiano (v. Martínez Marzoa: 1992; y las dos lecturas posibles de la frase “Wie sind syntethische Urteile a priori möglich?”).

²¹⁴ La importancia que otorgamos a esta característica no se justifica en que nos parezca algo novedoso: en ningún momento lo es. Pero en nuestra época (la de la crítica, podríamos llamarla incluso) se ha convertido en un motivo inexcusable para toda obra de arte o pensamiento: una obra que hoy en día no presente esta categoría de algún modo nos parece, generalmente, de menor valor que otra que sí lo presenta. Y, del mismo modo, nuestra lectura de la tradición suele venir determinada en parte por esta característica: una de las cosas que más se valoran de *El Quijote*, por ejemplo, es la metaficción, la construcción metaficcional de la novela cervantina.

el psicoanálisis, el flujo de la conciencia, la literatura como metaliteratura y metaficción o la escritura automática serían sólo algunos de los fenómenos que provienen de esta característica. La importancia de la reflexividad para el pensamiento determina, a su vez, el valor del pensamiento en sí mismo: un pensamiento del objeto es de menor grado que un pensar el propio pensamiento del objeto (Benjamin: 1988). Esto, supone, directa e indirectamente, el auge espectacular de la crítica en los dos últimos siglos, que se ha convertido en muchos casos en el propio motor de la creación. Este movimiento se inicia ya con el romanticismo temprano. La importancia de obras como el *Prólogo a Baladas Líricas* de Wordsworth o el *Prólogo a Cromwell* de Hugo, son una pequeña muestra de ello.

La nueva consideración del arte, ya no como un medio al servicio de las instituciones, sino como una institución en sí misma, independiente (el arte por el arte o, incluso, el arte por el negocio) o crítica para con el resto (el arte comprometido). Son sólo las dos caras de un mismo fenómeno que se identifica con el intento de unir “arte y vida” y tienen su origen de nuevo en la interiorización: el subjetivismo deviene en una “sujetización” del arte: la obra ya no es sólo la obra sino la vida del artista. De esta característica se deducen buena parte de los comportamientos generados por los artistas a lo largo de la época a la que nos estamos refiriendo: desde el esteticismo hasta la postura más radicalmente comprometida (sea conservadora, liberal, revolucionaria). Así mismo, de esta nueva “categoría social” del arte, unida a la ruptura con lo anterior, con lo convencional, se deduce la nueva categoría social del artista:

De esta manera, al convertirse el artista en un productor especializado más que atiende a las demandas de un consumo anónimo, perdió significación moral su papel social. Resentido por esta falta de contenido en su identidad social, ya desde el romanticismo comienza a producir actitudes tipificadas de rebeldía, desde el simple compromiso político revolucionario –hacer un arte al servicio de la sociedad- hasta la exasperación más radical del enfrentamiento artista-sociedad –hacer una sociedad a medida del arte (González, Calvo y Marchán: 1999, 184).

Y se explican ciertos momentos particularmente significativos de la historia moderna del arte como el abandono de Rimbaud (la poesía es vida y no palabra) o el largo silencio de Valery (la poesía pura es una forma del silencio).

De estas características –seguramente no completas ni perfectamente definidas- se pueden deducir características específicas de cada uno de los diferentes estilos que conforman la época “romántica”. En estas características se encierran afirmaciones como la que realiza Rafael Argullol (1988):

La crisis del artista, impotente ante la irresoluta conflictividad entre hombre y mundo, se expresa en la conciencia de fragmentación e insatisfacción que domina la creatividad moderna. Paradójicamente, la crisis del artista –en su relación con el arte y con el mundo- se encuentra ya presente en la exaltación romántica: su subjetividad absoluta sólo puede manifestarse a través de una permanente crítica de su función y, por tanto, de su creación.

Afirmación que desde nuestra perspectiva no resulta paradójica ni mucho menos, sino que se sitúa plenamente en las coordenadas de la época, así como en la línea establecida por diversos y numerosos estudios que presentan las escuelas poético-literarias que se suceden en esta época como brazos de una misma raíz. En esta dirección están por ejemplo el libro de Berlin al que ya nos hemos referido, pero también, aunque en otra dirección, el libro de Laungbaum (continuidad de la forma específica de la poesía romántica inglesa en el siglo XIX y XX), los libros de crítica de Octavio Paz (continuidad de romanticismo y vanguardias), Mario Praz (romanticismo de Baudelaire, sadismo en la literatura romántica, continuidad de este en el decadentismo y el simbolismo), Juan Ramón Jiménez (comprensión del siglo XX como un nuevo renacimiento a partir del modernismo), Marcel Raymond (*De Baudelaire al surrealismo*), Cassirer o Adorno (continuidad del proyecto de la ilustración en el siglo XIX).

Nuestro “descuido” por las obras del romanticismo²¹⁵ en este estudio ha sido determinado por la necesidad de establecer estas categorías y características desde las que, pensamos, se debe realizar el estudio de toda esta época. Aún a sabiendas de las matizaciones que se deben realizar a estas ideas y de nuestro “olvido” de algunas de las características más citadas de la época (como es el caso de la importancia que recibe la imaginación –como cualidad, no lo olvidemos, que realiza la reflexión a la que nos hemos referido y de la que surge el esquema del pensar y del sentir-; la búsqueda constante de la novedad y la originalidad, la superación de la belleza

²¹⁵ A pesar de este descuido, hemos reflexionado cuantiosamente sobre el tema y creemos que la mayor parte de los estilos literarios que se han sucedido en la época están ya, en germen e incluso en forma, en la obra de autores anteriores: el realismo poético en el “Prólogo” a las *Baladas Líricas*, el realismo en novela en Cervantes y la novela inglesa del siglo XVIII, la esencialidad en Novalis, el

natural y la imitación, etc.), creemos sinceramente que, desde esas dos premisas, se pueden sentar las bases para un estudio de la época que nos ocupa. No nos importa el nombre que se le quiera otorgar: ya sea edad moderna (nombre bastante frágil pues lo moderno ya casi habría pasado), romanticismo general (frente a romanticismo de escuela) u otro; lo que sí nos importa es que la crítica, en vez de buscar en los detalles las diferencias entre uno y otro autor, una y otra escuela, se enfrente el fenómeno romántico en toda su extensión. Y si todavía no ha terminado, que no espere: no hace falta perspectiva histórica para entrever los hechos, sino para clasificarlos. Por eso, el romanticismo, con nuestra perspectiva histórica, ha sido diseccionado en múltiples categorías que han llevado a la negación de su existencia en España. Pero románticos no son sólo los poetas y dramaturgos que afirman ser románticos, sino todos aquellos individuos que, en su interior y muchas veces inconscientemente, son portadores del espíritu que da vida al romanticismo. Para terminar, queremos cerrar este breve *excursus* con una afirmación de Galdós que encierra algunas de las grandes ideas que han dado cuerpo a nuestro momento presente y que tienen su origen en la voluntad de los primeros ilustrados de cambiar el mundo, de sustituir el antiguo régimen por uno mejor (exista o no):

“Me encastillo en mi dignidad de cero ofendido, y sin valer nada, absolutamente nada para los demás, me declaro libre, y quiero buscar mi valor en mi mismo”.

3.2.2.5. El simbolismo en la poesía moderna.

La palabra –dice Mallarmé– reviste dos estados: uno bruto e inmediato, otro esencial. En el primero el oficio de numerario fácil y representativo para el canje de pensamiento, para el reportaje (narrar, enseñar, describir). Pero en la poesía la palabra recupera su virtualidad “por la misma naturaleza constitutiva de un arte consagrado a las ficciones” (Vela: 1926, 222).

Estamos aún ante la herencia romántica del simbolismo. Como bien ha visto Alegre: “Yo creo que aquí Juan Ramón se hace heredero de la gran búsqueda –que

barroquismo surrealista en Blake, en Lautremont, Lautrermon en Sade y Baudelaire, Baudelaire en Poe, en Blake, etc. En España ocurre lo mismo.

ya está en los Románticos alemanes, que está en Hölderlin y Novalis- de la palabra que sea capaz de convocar la realidad en el poema” (Nuño: 2002, 39).

Hay que poner en relación el nombre juanramoniano con Ortega y la teoría de la palabra esencial de Mallarmé y otros poetas de la denominada poesía pura, es decir, del simbolismo espiritualista.

La idea de Juan Ramón de lo romántico no como época o tiempo bien delimitado, sino como formas y modos que se desarrollan en distintos autores y tiempos, además de expresar perfectamente su forma de entender la literatura y la poesía de todas las épocas, como un continuum en el que se desarrollan – oponiéndose- diversas formas (poesía abierta y cerrada, por ejemplo); expresa bien el tipo de literatura en el que desembocan esos presupuestos: una literatura como la actual (y la de casi todo el siglo XX) en la que el estilo es una cuestión cada vez más individual, menos de escuela.

Los conceptos de vida y espíritu nos sirven para el análisis del idealismo moderno y sus relaciones con el pensamiento “idealista”, por propia definición, aunque por la comunión con Ortega podríamos dejar ese término a un lado, de Juan Ramón y la poesía posromántica.

Hay algo desmedido y heroico en esta saturación monotonal del nexo vida-poesía: ocurre que J. R. nada ha evitado del peligro, del abismo decadentista y post-romántico del cual ha libado hasta la hez el marchitar de flores y tintas, la sensual agonía de amor y muerte, la extenuada languidez melódica, el fasto de oro y luces; sólo a través de una depuración diarístico-lírica de tanta materia romántica, llega hasta las cimas últimas de la poesía pura *Canciones de la nueva luz, La estación total*, entre 1923 y 1936. (Macrí: 1957, 283).

La poesía romántica inglesa (Wordsworth, Coleridge, Blake), alemana (Goethe, Hölderlin, Novalis) y francesa (sobre todo, más que los románticos de época, los simbolistas) es, más aun que los simbolistas de escuela, el horizonte estético sobre el que se desarrolla la esencia íntima de la poesía de Juan Ramón. Hay poemas de todos ellos en los que la actitud romántica idealista e inmanentista se manifiesta en una dirección muy similar a la de Juan Ramón. La importancia de lo contemplativo, el motivo del mendigo (p. ej. Wordsworth y Hölderlin), el concepto de “pueblo”, la inspiración, la visión, el sentido rítmico de prosa y verso, son ideas de clara raíz romántica en Juan Ramón.

Octavio Paz (1994, 94-95), en un ejemplo de capacidad crítica, sitúa a la

perfección las coordenadas de la poesía juanramoniana:

Jiménez no niega al 'modernismo': asume su conciencia profunda. En su segundo y tercer periodos se sirve de metros cortos tradicionales y del verso libre y semilibre de los 'modernistas'. (...) En todos sus cambios Jiménez fue fiel a sí mismo. No hubo evolución sino maduración, crecimiento. Su coherencia es como la del árbol que cambia pero no se desplaza. No fue un poeta simbolista: es el simbolismo en lengua española. Al decir esto no descubro nada; él mismo lo dijo muchas veces. La crítica se empeña en ver en el segundo y tercer Jiménez a un negador del 'modernismo': ¿cómo podría serlo si lo lleva a sus consecuencias más extremas y, añadiré, *naturales*: la expresión simbólica del mundo? Unos años antes de morir escribe *Espacio*, largo poema que es una recapitulación y una crítica de su vida poética. Está frente al paisaje tropical de Florida (y frente a los paisajes que ha visto o presentado): ¿habla solo o conversa con los árboles? Jiménez percibe por primera vez, y quizás por última, el silencio *in-significante* de la naturaleza. ¿O son las palabras humanas las que únicamente son aire y ruido? La misión del poeta, nos dice, no es salvar al hombre sino salvar al mundo: nombrarlo. *Espacio* es uno de los momentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina y termina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud²¹⁶.

La cadena de oposición entre 'modernismo y simbolismo' que va a establecer Jiménez, poco tiempo después de su temporada del Sanatorio del Rosario, cuando comienza a rechazar toda su poesía de la primera época calificándola de 'modernista' y 'parnasiana', y a enaltecer, por el contrario, una vena de la poesía universal con la que se identifica, que llamará simbolista, como bien ha visto Pilar Gómez Bedate (PC, 15), es la que le sitúa en el centro de la conciencia poética moderna en lengua española. La revisión, revivencia, de su poesía, su actitud vocativa y consciente, son otro importante aspecto para entender el sitio que Juan Ramón ocupa en ella.

²¹⁶ En relación con la interrogación y el cisne puede verse Larrea (1987).

3.2.2.6. Tagore y la influencia oriental.

Se habló mucho, después de la influencia de Tagore, sobre todo en sus poemas en prosa, pero las fechas nos demuestran con precisión el error de tales suposiciones (...). Lo que sí cabe afirmarse es que el Tagore que se conoce en España tiene mucho, en su traducción casi ideal, del ritmo sutil, de la levedad del poeta de Moguer. (Garfias: 1958, 76).

Otra, sin embargo, parece la opinión de Font en su estudio sobre *Espacio*: “La prosa poética fue vehículo utilizado en la traducción de la obra de Tagore” (Font: 1972, 52) y de ese ejercicio, parte del arte de tal prosa. Si no ve en él una influencia directa, al menos comprende un acercamiento pleno a su obra y una modulación de su propia forma por el trabajo de traducir la forma del poeta hindú.

Uno de los contactos conocidos del poeta con el pensamiento y la literatura hindú se produce en el primer viaje a América. El texto del sánscrito que abre el *Diario*, y otros textos en los que el poeta se refiere a algún tipo de contacto con el Oriente. Así, el texto titulado ‘National Arts Club’, en el que presenta a Ratan Devi y a su marido Ananda Kentish Coomaraswmy, “autoridad y protector de las artes orientales recién llegado a la América Sajona” (DPR [1998], 279-280²¹⁷). Podemos concluir que este contacto es, a todas luces, superficial y no llega a comprobar la profundidad del pensamiento oriental.

Según Santos Escudero (1970, 492 y sig.): “[desde 1916] Juan Ramón lee con interés las nuevas obras fascinantes del mágico Rabindranath, y va descubriendo tras la aparente claridad de sus versos el fondo profundo de un cauce filosófico labrado por una corriente de siglos”. Para este mismo crítico “la formulación definitiva del Dios de Tagore la conoció Juan Ramón Jiménez en 1931, cuando se publicó en inglés y se tradujo al español el libro de conferencias, titulado *La religión del hombre* (Madrid, Aguilar, 1931)”. Este mismo año 1931 se publicaron las *Cartas a un amigo*. Ambas obras son complementarias en lo que al pensamiento de Tagore se refiere, una sistemática, expositiva, y otra más íntima y personal. En el prólogo a la reedición de estas cartas, el introductor afirma:

Su fama ha llegado a su apogeo en estos últimos años y su poesía ha adquirido un tono más profético. Ha ido más allá del periodo subjetivo del deleite de la naturaleza, para penetrar en

²¹⁷ V. también Palau de Nemes (1971, 611).

el misterio de la inmensa aflicción del mundo, para compartir las penosas tribulaciones del pobre, para hacer frente sin pestañear a la misma muerte, para buscar y merecer la trasparente visión de dios. (1990, 17-18)

Hay ciertas analogías léxicas e importante concomitancias que no debemos olvidar en ciertas formulaciones de ambos autores. En una carta de este libro, Tagore se refiere a “Dios, el gran Donante” (id. 25). Cualquiera que haya leído *Dios deseado y deseante* recordará el verso “con tu donancia” del poema “De mi ausencia en presencia”.

Este libro, *Cartas a un amigo*, se publicó en 1928 en inglés y en 1931 en traducción española, en esta traducción el poeta pudo leer palabras como estas: “me invaden ahora la pleamar de la vida y el compañerismo” (37); o, “El cultivo de la utilidad produce una cantidad enorme de desgaste, sencillamente porque con nuestras ansias echamos las semillas demasiado juntas”. La madre callada de boca que sustentó a Juan Ramón (‘Con la cruz del sur’), junto al referente real (Mamá Pura) puede partir de un referente ideal y totalizante, análogo en cierto modo a lo que Tagore expresa del siguiente modo:

Pero la Madre es inexorable. Rasgará toda la maraña de falsedades. No debemos nutrir en nuestro ser lo que está muerto. Lo inanimado se ha de tratar como lo que es. ‘La muerte nos lleva a la inmortalidad’. Ha de pagarse sin regateo el portazo del sufrimiento.

Porque jamás entraremos en la región de la luz blanca y del amor puro hasta haber satisfecho nuestras deudas y estar por completo desligados de lo ya inerte (id. 42).

El ‘quemarnos del todo’ está en relación con ideas sobre la purificación que pudieran provenir del pensamiento oriental. Por otro parte, resulta bastante claro que este lenguaje, aún con paralelismos muy probables, es otro que el del poeta de Moguer.

Las íntimas relaciones, que Santos Escudero descubre entre los símbolos y conceptos hindúes y los del último Juan Ramón, no son más que la punta de un iceberg que parece descongelarse si miramos tras él, la fuente de la que si agua mana es porque antes corría el agua en otro sitio. Si Juan Ramón cogió o no los símbolos y las formas de los *Upanishads* parece un problema secundario y nunca independiente de sí mismo, su formación y su cultura. Lo importante sería demostrar que Juan Ramón absorbe esencias fundamentales del pensamiento oriental, no sólo posibles concomitancias. Es muy probable cierta conexión, diálogo, pero también que la

conexión sea aún más elemental, de fondo. El hecho de que dios se manifieste en todo y sea todo, y en el uno del yo para ser el uno que es el todo. La religión hindú y la primitiva religión cristiana (dios es amor), y otras tendencias panteístas unifican toda una serie de prácticas y conceptos: el ‘todo es uno’ griego y el ‘tú eres tú mismo’, sánscrito.

La unidad del uno o yo (la persona) con el Uno, o dios o todo, se da por el conocimiento de la unidad y la identificación de ese punto de unión en la conciencia. Y esa unidad (fusión, físicamente, como la denomina Juan Ramón) tiene como fundamento máximo la conciencia creadora (del poeta y del dios). El Dios es amor de los escritores espiritualistas cristianos se da en buena parte de los místicos de las grandes religiones de un modo u otro. Conciencia, luz, amor, las tres palabras básicas en ese descubrimiento de Dios y la unidad en él o en ella²¹⁸.

Desde la filosofía de Hegel, Dios, como concepto, palabra, nombre, une la Religión y la Filosofía (y, el arte, como tercer modo del conocer), pero en su forma se diferencian: una, mediante representaciones, la otra, mediante la razón, el pensamiento. El arte, la poesía, busca este conocimiento de la esencia mediante la intuición. La poesía cuyo tema o contenido es Dios se une a ambas: ‘deseante, desea a ese ‘dios deseado’; pero en su forma sigue siendo suya, por cuanto alude o proclama el más alto contenido, no por la representación simple o la razón, sino por la intuición que subordina ambas a su idea: Belleza, plasmada y cumplida.

Santos Escudero habla de ‘síntesis de opuestos’ (relacionada, según él, con el pensamiento hindú). Esa síntesis se produce también, por ejemplo, en la dialéctica hegeliana. Hegel reactualiza ciertas formas del panteísmo relacionadas en parte con el pensamiento oriental. El oriente llega al pensamiento juanramoniano desde muy diversas fuentes y muy triturado. La fusión de elementos opuestos, incluso orientales ya, se encuentra en el hecho mítico.

Santos Escudero nos convence más en un breve artículo (1970) que en su exposición en libro (1975). Juan Ramón pudo intentar esa síntesis de que habla Santos- Escudero. Lo que es claro, sin embargo, es que la posición que posibilita la síntesis, la tesis y la antítesis, ya estaba en Juan Ramón. Pero lo que no podemos

²¹⁸ Para la comparación del concepto de conciencia en Juan Ramón desde esta perspectiva se puede acudir al libro de Vicente Merlo (2001), en el que se realiza una clarificadora exposición de la Conciencia Universal hindú.

creer es que la conciencia, término central en la filosofía idealista (espíritu, conciencia, autoconciencia) sea producto de la lectura e interpretación del Âtman.

Es claro que Juan Ramón por su propio pie se ha podido adentrar en el comparativismo de religiones. Mircea Eliade (1998) ha dado excelentes ejemplos de su veta teórica. R. Panikkar (1997) realiza una síntesis hinduista-cristiana que podría compararse con el supuesto orientalismo juanramoniano. En realidad, está a años luz del pensamiento poético de Juan Ramón. Muchos de los sentidos de su religiosidad poética pueden filiarse en estos contactos con diversas religiones. El panteísmo, por ejemplo está presente en muchas de ellas, así como determinados símbolos típicos: el fuego, la luz, el corazón. La síntesis de religiones es también característica de la época. De hecho, de la época que se inicia con la ilustración y el idealismo alemán:

De la nada proceden nuestros primeros padres y a la nada han revertido. Todas las cosas son diferentes por sus figuras y cualidades; todas son modificaciones de la sustancia, como en Spinoza [la religión en China] (...). Aquí [en la religión china] la individualidad queda como espíritu. Esta actitud se acerca mucho al panteísmo. Pero no es un panteísmo de los indios [hindúes], donde los montes, los ríos, los brhmanes son dioses, sino que es un panteísmo de infinitas resonancias que se ha recluso aquí en lo interno (Hegel: 1997, 264 y 268)

Se acerca esto al sentido de esta poesía. ¿No es ya Spinoza, el padre de buena parte del panteísmo occidental, una cierta síntesis –oriental, judía y occidental cristiana? ¿No es ya el cristianismo mismo el mejor ejemplo de esa síntesis oriente-occidente?. El propio idealismo es superado en esta sucesión de síntesis por Juan Ramón al establecer la unidad de lo diverso.

Es quizás palpable cierta comunión de espíritu entre *La estación total* y la influencia oriental, incluso más que en *Dios deseado y deseante*, si es que existiera. La salida con vuelta puede ser una formulación de la idea del eterno retorno nietzscheano o un influjo de la filosofía oriental. Cole apunta la posible influencia brahmánica en Juan Ramón (Cole:1967, 68-69) pero, como Santos Escudero, no cuestiona los pensamientos centrales de aquella.

La influencia del pensamiento hindú (y oriental) en la poesía de Juan Ramón debe ponerse en comparación con las otras influencias reseñadas. Todas ellas ocupan un lugar central en la formación del pensamiento del poeta. Su orientalismo, si bien aporta matices, discusión y sugerencias a las formas simbólicas utilizadas, no es el centro de su ideario estético ni de su “ideología” en la obra última.

La propia valoración de lo hindú que jalona el desarrollo espiritual del occidente desde el siglo XVIII es parte insoslayable de cualquier valoración de su influencia concreta en Juan Ramón Jiménez. Véase, por ejemplo, la imagen que sugiere Hegel de la India entre sus contemporáneos:

La India nos la representamos como un pueblo de la historia universal, del cual ha nacido la sabiduría, la belleza y toda clase de tesoros (1997, 271).

Juan Ramón realiza una total distinción del yo, los otros, los objetos, los materiales, las sustancias... su panteísmo, con estas raíces, es inmanente, físico, metafísico y moderno.

La concepción india del universo es el panteísmo de la representación o de la fantasía, no el panteísmo filosófico de Spinoza que considera al individuo como nulo no viendo en él más que la sustancia abstracta (...). Existe una sustancia; y todas las individualizaciones están directamente animadas, vivificadas y convertidas en potencias peculiares. Pero estas no se hallan idealizadas por la fuerza del espíritu al servicio de lo espiritual y fuera de una ajustada expresión de lo espiritual; sino que lo sensible se dilata hasta lo inmenso y lo desmesurado, y lo divino se convierte en extravagante, confuso y aún necio” (1997, 278)²¹⁹

Las confluencias de reflexión pueden no serlo de sentido. Juan Ramón individualiza a los seres (v. más adelante “La escala de la naturaleza”). Frente a los hindúes, el mar es un símbolo central en su obra (en Santos Escudero no hay referencia alguna al mar). Las referencias de Santos Escudero están tomadas de diversas religiones de la India (sihks, brhama, buda). Son distintas notablemente, aunque tengan importantes puntos de contacto. Símbolos básicos del indo no aparecen en Juan Ramón. El estilo de Tagore no demuestra esa autoconciencia romántica tan desarrollada de los poetas modernos occidentales. Si los ritos y lo externo del catolicismo le espantaban cómo no le iban a espantar la gran cantidad de ritos que poseen los indos. Juan Ramón no habla nunca –ni tiene necesidad de pensar en- la transmigración de las almas, característica de algunas de estas religiones. Al fin, parece que la influencia central se reduce al panteísmo, y esto no es sólido, aunque cómo ya hemos visto hay confluencias léxicas entre ambos que podrían ser campo de una interesante investigación. En ningún caso, por ejemplo, nos encontramos en Juan Ramón con uno de los ejes significativos del pensamiento

²¹⁹ En otro pasaje, completa esta idea: “Todo –el sol, la luna, las estrellas, el Ganges, el Indo, los animales, las plantas-, todo es para el indio un Dios; y por cuanto las cosas finitas prenden su consistencia y su solidez en esta divinidad, desaparece también toda inteligencia de ellas”. (id., 279).

hindú: la ecuación existencia = dolor, o la interpretación de la ignorancia como sueño, pesadilla (¿quizás el “espejismo” presente en alguno de sus poemas?) (v. Eliade, op. cit, 69).

En el libro *El pensamiento de la india* de Schweitzer, escrito en alemán en 1935 y traducido al inglés en 1936 (en 1952 al castellano) se realiza una exposición interesante del pensamiento hindú. Este libro es un buen ejemplo de la idea que se tenía en aquel momento sobre el pensamiento de la India:

Una filosofía que posee en grado tan notable la voluntad y capacidad de no percibir los contrastes como tales, que permite que subsistan juntas ideas de carácter heterogéneo y que incluso las relaciona entre sí (Schweitzer: 1977, 7)

Este es posiblemente el modo de comprender esa síntesis de opuestos de la que habla Santos-Escudero, es decir, una comprensión bastante limitada que ve contradicciones y heterogeneidad. El problema de cómo puede lograr el hombre la unión espiritual con un Ser infinito, del que se preocupa la mística y la religión hindú como problema central, conecta ambos extremos del desarrollo en una línea sintética:

La ética de la India se interesa por la conducta del hombre respecto de todos los seres vivientes y no solamente por su actitud respecto de su prójimo y de la sociedad humana (id. 8)

La preocupación ética de Juan Ramón, que hemos filiado en su relación con el krausismo, se desarrolla ya desde los primeros textos del poeta, incluso de una manera puramente instintiva (v. “La hoguera de jara” en *Recuerdos*). Si en algún modo Juan Ramón está influido por el pensamiento de la India lo está a la manera del crítico: “no me limito a exponer el pensamiento de la India; al propio tiempo hago un examen crítico de él²²⁰”.

La diferencia principal entre el pensamiento occidental y el indo ha sido explicada por el propio Schweitzer del siguiente modo:

²²⁰ Las *Cartas a un amigo* han sido publicadas bajo el título de *Oriente y occidente*. El contacto de estas dos formas diversas del pensamiento es uno de los temas centrales de las cartas de Tagore. Swheitzer (1977, 11): “La significación real de una disputa entre el pensamiento de Occidente y de la India reside en el hecho de que uno y otro adquieren conciencia de lo que constituye la insuficiencia de ambos, y con ello resultan estimulados para orientarse a algo más completo. Porque ciertamente tiene que surgir una filosofía más profunda y más viva que la nuestra, dotada, además, de mayor vigor espiritual y ético.” Es una actitud que comparte con Tagore y, en cierto modo, con Ortega.

El pensamiento de la India es, por su propio carácter, harto distinto del nuestro, a causa del gran papel que desempeña en él la idea de lo que se llama negación del mundo y de la vida. En tanto que nuestra visión occidental moderna del mundo (*Weltanschauung*), como la de Zaratustra y los pensadores chinos, es, por principio, afirmativa del mundo y de la vida. La afirmación del mundo y de la vida consiste en lo siguiente: que el hombre considera la existencia como él la experimenta en sí mismo y como se ha desarrollado en el mundo en cuanto un valor *per se*, y, por ello, se esfuerza para que llegue a la perfección en sí mismo, al paso que procura, dentro de su propia esfera de influencia, conservarla y desarrollarla. Por otro lado, la negación del mundo y de la vida estriba en que el hombre considera la existencia como la experimenta en sí mismo y tal cual se desarrolla en el mundo como algo carente de sentido y desconsolador, y, en consecuencia, decide: a) paralizar la vida en sí mismo mortificando su voluntad de vivir, y b) renunciar a toda actividad que tenga por finalidad mejorar las condiciones de vida en este mundo (Schweitzer: 1977, 12).

Al leer los caracteres de esa afirmación²²¹, recordamos diversas afirmaciones juanramonianas sobre el trabajo, lo vocativo, la obra,... Pero al mismo tiempo, esa idea de la vida y del mundo como algo carente de sentido parece que se ha ido instalando en, muchos casos, en el pensamiento occidental de la modernidad y / o posmodernidad (aunque, los tintes negativos no han caído sobre la vida en sí, sino sobre el humano y el progreso en la modernidad).

El acercamiento al pensamiento hinduista en occidente en los siglos XIX y XX se produce en paralelo con otras formas propiamente occidentales de negación del mundo y de la vida. No son pocas las expresiones que, sin tener nada que ver con el pensamiento indio en principio, demuestran fundamentos similares y parecidos objetos (objetivos, resultados). Un ejemplo en el arte moderno sería la obra de Samuel Beckett. El caso de Juan Ramón, aunque en algunos motivos se acerca e introduce ese principio, no parece ser el del que profundiza en esa vía negativa, aunque hay ciertos aspectos de un “misticismo negativo” en poemas de la última etapa. Hay una cosa clara, este pensamiento fue motivo de diálogo y discusión consigo mismo, de reflexión, para Juan Ramón Jiménez, lo que hay que dictaminar es hasta qué punto llega este diálogo y si sus resultados son realmente determinantes en la configuración de su obra última.

²²¹ Sabemos por otras lecturas que la negación no es tal y como la entiende en general la cultura occidental, pero resulta ilustrativo a efectos de situar históricamente esta posible influencia, desarrollar esta oposición de Schweitzer. v. Panikkar (1997, 14): “occidente está representado por la teoría o gnôsis y Oriente por la praxis o karma. Las dos palabras quisieran simbolizar la simbiosis entre acción y contemplación”. v. también Eliade: 1999, p. 63 – 132.

Otra de las diferencias que Schweitzer establece, relaciona a Juan Ramón con el pensamiento hindú, al menos, en su motivación (pero no justifica que sin él no se explique como pretende Santos Escudero, este punto es en el que no estamos de acuerdo con su interpretación): “la visión india del mundo es monista y mística, la nuestra es dualista y doctrinaria (20)”.

La visión de Juan Ramón es generalmente dualista. Pero hay puntos confusos en este dualismo que deben ser analizados a la luz del término conciencia y de su relación con cuerpo y alma²²².

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

La conciencia es la que funde esas realidad desterrando el dualismo (en un juego, como se puede ver, ciertamente dialéctico). Pero aún así es probable que en Juan Ramón coexistan ambas formas, en contradicción interna y en tensión. De ahí también la duda de *Espacio*.

²²² No obstante, como se ha destacado en no pocas ocasiones, existen pensamientos en Occidente de este carácter: “El panteísmo de Giordano Bruno es una confesión de misticismo monista. Spinoza, Fichte, Schelling y Hegel se precupan por la unión espiritual del hombre con el Ser infinito. Aunque su filosofía no pretende ser mística, lo es en esencia. El pensamiento monista, bajo el influjo de la ciencia moderna, combate decididamente contra el dualismo” (Schweitzer: 1977, 23)

3.2.3. Y para recordar qué hemos leído

Creemos que Juan Ramón debe ser estudiado en las coordenadas de la poesía moderna y toda otra alusión a las fuentes directas debe estar en función de explicar la obra del poeta en esas coordenadas. Al menos desde ahí leemos este libro. La teología y el simbolismo religioso son, en Juan Ramón, parte del lenguaje de la poesía. Nunca a la inversa. Y, del mismo modo, las coincidencias léxicas y semánticas entre su obra y otras muchas obras anteriores y coetáneas son parte de su poesía, del pensamiento y la poesía moderna en lengua española.

La edición (posible, pero futura) de unas “Fuentes de mi poesía²²³” debe ser obra conjunta que aporte una edición en dos planos. Por un lado, la consecución del proyecto de Juan Ramón en su último estadio conservado; y, por otro lado, la realización de un volumen que cuestione la situación de Juan Ramón en su marco ético-estético de interpretación y en las coordenadas de la poesía del siglo XX.

Si nos hemos detenido en estas fuentes no fue para realizar un listado (aunque al final, debido a la longitud del tema, nos hemos visto obligados a realizarlo en cierto modo) sino para cuestionar la validez de ciertas interpretaciones de su obra. A lo largo del estudio de *Dios deseado y deseante* estas fuentes podrán dar luz y discusión a su sentido; pero no servir de único soporte de una posible lectura de la obra que debe, creemos, realizarse en sí. Hay que volver a lo poético, a su desarrollo particular y evolutivo.

La búsqueda de fuentes (o sin búsqueda, el simple hallazgo) es una tarea ardua y anacrónica que peca de ilusión, y deja a un lado lo real por un posible a veces imposible. No descarto la existencia de una influencia de Eliot (creo, en realidad, que es más probable y fructífera la de Ezra Pound), o del pensamiento hindú en Juan Ramón, pero se nos desliza entre los dedos el poema entre tantos libros que basan sus analogías.

Que para entender a Juan Ramón se apele a otros no es reprochable en ningún caso; lo hacemos constantemente. Pero por lo mismo que unos apelan a unos o a otros, podría yo apelar a todos o a ninguno. Posiblemente, la lectura de tantas obras como una persona hace en su vida se deposite en el cerebro, en la memoria inmediata y en otros estratos de la misma. Más aún, si la lectura no es demasiado

²²³ v. “Las anotaciones de Juan Ramón Jiménez para *Fuentes de mi poesía*” en PC (35-40).

lejana es casi seguro que el léxico de lo leído suena como el eco de lo escrito, que se repitan palabras, que se asocien vocablos semejantes. Pero hay dos tipos de memoria al menos, y, como ellos, seguramente, dos tipos de influjos y fuentes: La memoria voluntaria, la que uno recuerda en conciencia y por conciencia y voluntad (en este caso: su propia obra); y la memoria involuntaria que surge al hilo de la vida, por semejanza, analogía, citas o simple brote espontáneo. Así, el intertexto se reconoce en su voluntariedad y en su sentido, no sólo en ecos de voces y palabras de los versos de uno u otro (que esto es la influencia). Y la influencia se reconoce en la lexía, en el hecho de que ‘esto nos suene a aquello’, pero aquello y esto no siempre tienen que ver o, si lo tienen, es porque la lectura –de mundo, del libro, de las cosas– se realiza siempre desde un lector. Si ese lector es un poeta, poetiza y escribe su lectura. Y sus palabras, aunque suenen a otro, son suyas. O como decía K. Kraus:

La idea es algo que se encuentra , que se vuelve a encontrar. Y quien la busca, la encuentra honestamente, y así es como le pertenece, aunque otro la haya encontrado antes. (1998, 97).

3.3. El panorama literario de la época. Juan Ramón en su contexto literario de creación.

Pretendemos aportar algunas notas, que nos parecen de importancia, a la lectura del último Juan Ramón. Estas notas tratan de diversos problemas del panorama literario: el problema de la rehumanización y la poesía pura, y la relación que entre ambas se establece con determinados aspectos del libro que estamos comentando (temática religiosa, vivencia y experiencia); y, por otro lado, las relaciones entre Juan Ramón y los poetas de su tiempo (27, 36, 50), la posible recepción, la polémica estética que rodea a esa imagen, derivada de la polémica compromiso / pureza, etc.

El contexto anterior al exilio y la poesía de posguerra que se realiza en España se atienen, según el criterio de algunos de los críticos más destacados del periodo, a la fundamental característica de la “rehumanización (cotidianeidad, realismo, intimismo, existencialismo trascendente; tema amoroso, tema religioso y tema de España; compromiso social y político), dejando a un lado la pluralidad que supone la etapa inicial” (García de la Concha y Carnero: 1995, 493).

La imagen de Juan Ramón, mayoritariamente, responde, aún hoy, a la del poeta puro en su torre de marfil, desdénso, aislado de los hombres. Esta imagen vicia cualquier comprensión de *Dios deseado y deseante* y lleva a considerar dicho libro como un simple endiosamiento del yo del poeta. Dicho endiosamiento puede producirse, pero ha de leerse en las coordenadas del arte moderno y la reflexión sobre el yo, en un movimiento caracterizado por el subjetivismo extremo. A nuestro juicio, este libro se inserta, como el resto de su producción exiliada, en la dinámica que nace en la poesía española de los años 20-30. El existencialismo trascendente, el intimismo, el tema amoroso o el religioso, no son cosas lejanas a las preocupaciones de Juan Ramón a su salida de España.

Se ha dicho que la generación del 36 “recristianiza” la literatura española. Algo que no puede extrañar a nadie que conozca el desarrollo político e histórico de este país. Carnero y de la Concha piensan que este ingrediente religioso “sería una buena piedra de toque para marcar la distancia generacional” (id.) con cierta estética del 27, porque, como veremos, con Unamuno y otro autores coetáneos, por ejemplo,

no cabe tal distancia. La lectura por generaciones simplifica en exceso determinadas dinámicas de la literatura.

3.3.1. Coordenadas histórico-literarias. Polémica e imagen de Juan Ramón.

Cano Ballesta, uno de los estudiosos que con más profundidad se ha acercado a este momento de la poesía española, habla del cambio de actitud estética, que se viene denominando “rehumanización”. A nuestro juicio, se produce una reflexión y cierta quiebra en el ideario estético juanramoniano, al hilo de las polémicas, duras algunas, y no todas por motivos literarios, anteriores a la Guerra Civil. En este momento, Juan Ramón se encuentra en su plenitud, organizando la edición de su obra, al filo de los 50 años:

En los años 1927-1930 el triunfo superrealista y gongorino, quimera extraña y original de la generación de Alberti y Lorca, Gerardo Diego y Dámaso Alonso llega al colmo. Juan Ramón está tácitamente de acuerdo con A. Machado: cansado e irritado por aquella misma juventud que había estimulado y que ahora se vislumbra literariamente disipada y corrompida (...). De estos años data la polémica del viejo maestro en dos frentes: ya que él determina lo justo de la belleza poética no sólo con los superrealistas y existencialistas, sino también contra aquellos poetas como Salinas y Guillén a quienes considera extraviados de un purismo inhumano. Toca a la crítica discriminar los términos de esta vieja y penosa *querelle* y sólo a nosotros nos toca poner de relieve la continua presencia de Juan Ramón en los debates sobre la naturaleza y los fines de la poesía en la sociedad y la historia (Macrí: 1957, 284).

Las tensiones (no sólo pureza y revolución, sino otras que conviven con aquella y que deberían ser tratadas de modo específico) están marcadas por el carácter de guerra literaria que se inicia con los primeros ejemplos vanguardistas y prevanguardistas; así, por ejemplo, el modernismo hispano en la llamada de *Helios* a luchar por la belleza. Los hechos históricos más importantes de esta polémica, a nivel político y social, son la proclamación de la República el 14 de abril de 1931, la sublevación de Asturias de Octubre de 1934 y la propia Guerra Civil, inciso definitivo dentro de un ciclo mucho más amplio:

A lo largo de 1933, tiene lugar la gran batalla, el enfrentamiento de la estética purista (llamémosla así) que recogiendo la tradición de Verlaine, Mallarmé y Valery, había hallado, en los años veinte, sus más renombrados representantes en Juan Ramón y en los principales poetas del 27, y la aún no definida poética de numerosos jóvenes que, fatigados de

exquisiteces, tratan de buscar nuevos caminos (Cano Ballesta: 1996, 63)

y sigue

Frente a la estética purista a la moda, los poetas jóvenes experimentan con diversas formas de creación: el realismo socialista y la poesía revolucionaria, la irracionalidad surrealista y la denuncia social y política del expresionismo, y otras tendencias, en parte confundidas con las anteriores que podríamos describir como “poesía impura” (id.).

Todo esto lleva a la polémica del instinto y del cultivo y a la síntesis juanramoniana de conciencia. La actitud de Juan Ramón, por mucho que se quiera poner el énfasis sobre la inquina de algunos de sus juicios, continúa la línea abierta en el *Diario* y provoca una relectura de su misma juventud, hecho muy importante para el posterior desarrollo de su poesía:

Las juventudes que vienen tras nosotros nos sirven, entre otras cosas más o menos útiles, para no despreciar las faltas y sobras de nuestra juventud (JRJ en “prosa inédita. Complemento estético”, cit., en Cano Ballesta: 1996, 65).

Durante esta polémica “guerra literaria”, el poeta continúa su relectura y preparación de una edición de su obra; profundizando en su centro. Encontramos ya, frente a lo que pasaba en la época anterior de *Poesía y Belleza*, una revalorización de lo viejo ‘instintivo’: “todo poema lleva dentro de sí el propio poema perfecto” (JRVV II, 209). Quizás sea cierto el aislamiento que se achaca al poeta, pero viene determinado sobre todo por el carácter mismo de su forma de ser poeta, de trabajar en poesía:

Juan Ramón se aísla, antes humana que artísticamente, hecho que tuvo su importancia al restarle resonancia a su peculiar concepto de una poesía pura, vital e instintiva, que era la que él defendía. El poeta de Moguer se vuelve asocial, huye de los hombres, con lo que la estética de los otros poetas y ensayistas logra una mayor hegemonía en los ambientes literarios (Cano Ballesta, op. cit, 67).

Esta imagen del poeta, en aislamiento voluntario, es recurrente en la crítica de poesía española de estos años. No obstante, es importante resaltar el carácter tópico de esta imagen y, sobre todo, iniciar un cuestionamiento de la idea consagrada sobre el poeta hombre y la recepción de su obra. Este punto debe ser estudiado con mayor profundidad atendiendo a las relaciones reales, documentadas. Demasiadas veces se ha aludido a los artículos de *El Sol*, que el poeta publicó por

estos años, como ataques contra los jóvenes, en el momento en que Juan Ramón perdía su maestrazgo sobre ellos. Así lo entendieron algunos de los poetas del 27: “Años más tarde Alberti se preguntaba si Jiménez tenía miedo de ‘perder acaso la batuta y encontrarse de pronto, sin orquesta, trazando signos en el aire de una habitación vacía” (Morris: 1988, 23). Estas afirmaciones demuestran una seria incompreensión del hecho poético juanramoniano. La pérdida de la “hegemonía²²⁴” juanramoniana es un hecho que resulta sumamente significativo en el acontecer de la poesía de preguerra y del rumbo que va a tomar ésta en la posguerra. Por otro lado, las polémicas y el nuevo ideario estético y político, tuvieron que provocar una fuerte conmoción en el poeta. Su ética-estética debe enfrentarse a un momento en el que, el idealismo en que reposa, queda totalmente superado:

En una sociedad en acelerada fermentación política, donde los hechos socioeconómicos ejercen una presión creciente, y la rápida sucesión de acontecimientos va erosionando viejas concepciones y creando una atmósfera de inestabilidad; en un momento en que se trata de encauzar todas las fuerzas vivas de la nación hacia un renacimiento material y espiritual, tarde o temprano, tenía que plantearse el problema: *¿Y la poesía para qué sirve? ¿Qué puede esperar de ella la sociedad? ¿Cuál es la función de los poetas?* (Cano Ballesta: 1996, 71)²²⁵.

En otros términos, nos encontramos con la misma pregunta que abre este tema al romanticismo alemán: *¿Y para qué poetas en tiempos de miseria²²⁶?*

Hölderlin, en el conocido estudio de Heidegger, responde por su boca a esta pregunta con palabras que Juan Ramón posiblemente hubiera asentido:

²²⁴ No es un término que nos resulte demasiado apropiado pero hay que dar uno al hecho de que Juan Ramón deja de ser el referente fundamental de los poetas de ese momento e, incluso, se convierte en el consagrado al que atacar (v. Dali, Buñuel) En otras estéticas más politizadas ocurre lo mismo.

²²⁵ En otro momento: “¿Cuáles son las verdaderas obligaciones del poeta ante el dolor y la injusticia? ¿Vale la pena cantar la tremenda realidad social, entregarse a una lucha sin esperanza, atacado por ejércitos de luces y tinieblas?” (Cano Ballesta: 1996, 158).

²²⁶ Fragmento 7 de la Elegía Brot und Wein (Pan y Vino). Aportamos aquí la traducción de este fragmento que realizó Jenaro Talens, por lo significativo del poema en el tema que nos ocupa y en la historia de la poesía de la modernidad: “Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía, / pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. / Allí actúan sin tregua, y no parece ser que les inquiete / si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros! / Pues no siempre una vasija frágil puede contenerles, / el hombre soporta la plenitud divina sólo un tiempo. / Después, soñar con ellos es toda nuestra vida. Pero ayuda el error, / como el estar dormido, y las necesidades y la noche nos dan fuerza / hasta que un suficiente número de héroes, crecidos en sus cunas / de bronce, sean valerosos, como acostumbra a ser los celestiales. / Vendrán entonces como truenos. Pienso, mientras tanto, / mejor dormir que estar sin compañeros, / esperar de tal modo y qué hacer entre tanto y qué decir, / yo no lo sé, y ¿para qué poetas en tiempos de miseria? / Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos / que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada” (Hölderlin: 1980, 117).

Las obras del Hombre, las empresas del hombre, conquistas son y méritos de sus esfuerzos. 'Y con todo', dice Hölderlin en duro contraste, todo ello no atañe a la esencia de ese su morar en la Tierra; todo ello no llega al fundamento de nuestra realidad de verdad. Que la realidad de verdad del hombre es, en su fondo, 'poética'. Por poesía estamos ahora, con todo, entendiendo ese nombrar fundador de Dioses y fundador también de la esencia de las cosas. 'Morar poéticamente' significa, por otra parte, plantarse en presencia de los dioses, y hacer de pararrayos a la esencial inminencia de las cosas. 'Poética' es, en su fondo, nuestra realidad de verdad; lo cual viene a decir: que estar fundada y fundamentada no es mérito suyo; es un don. (Heidegger: 1989: 31).

Este posicionamiento idealista ante la problemática del poeta en sociedad, forma parte del sustrato ético-estético juanramoniano. Su solución a las polémicas literarias y al problema del papel del poeta en sociedad, continúa la línea idealista de su poesía anterior. Pero esta continuidad no niega, en ningún caso, la existencia de cambios estéticos. El poeta se debe enfrentar a todas estas cuestiones. Son parte de su "Sino de vida y muerte", como escribiera Juan Ramón al iniciar el exilio.

Se debe reparar en que esta problemática no fue ni mucho menos específica de la poesía de la península. El resurgimiento de la pregunta hölderliniana en boca de Heidegger en estos mismos años en Alemania, el libro *Función de la poesía y función de la crítica* de T.S. Eliot, por poner dos ejemplos que forman parte ya de nuestra propia historia, demuestran que la situación fue general en el occidente.

En una situación revolucionaria generalizada y de conflictos socioeconómicos y armados importantes, casi todos los poetas debieron posicionarse. Ahí están todos los poetas que se sumaron a uno u otro bando en la contienda española y en la posterior guerra europea, por ejemplo. Como bien ha estudiado Castañar no es una generación o un grupo, "sino una tendencia general del arte en aquellas fechas" (1995, 45) que obliga a los distintos autores a posicionarse, cada uno hacia 'su' lado, "esta tendencia no es exclusiva de España sino que también aparece en las literaturas europeas" (id.):

No es pues el compromiso ni un fenómeno exclusivo de un sujeto ni de un grupo aislado ni siquiera de una generación; es el resultado de una actitud personal provocada por las circunstancias históricas en que se encuentra el país y ante las que el artista cree que tiene el deber insoslayable de incidir a través de su obra de arte (id. 450).

Frente a lo que Castañar advierte, no son sólo las circunstancias del país las

que provocan este cambio²²⁷. Del marcado cambio que se produce en la literatura europea de los años 20 y 30, en la que irrumpe la polémica y problemática del compromiso, da buena cuenta a nivel socioeconómico, la evolución de este periodo:

La verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra en Norteamérica, que pone fin a la prosperidad de la guerra y la posguerra y revela de modo inconfundible las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribución. Entonces la gente empieza a hablar de repente en todas las partes de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal, de una catástrofe inminente y de la amenaza de revolución.

La historia de los años treinta es la historia de un periodo de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo; en otras palabras, que los partidos moderados se han acabado (Hauser: 1974, 274)

Juan Ramón, como hemos visto anteriormente, se define por esa moderación ideológica. En eso, es uno más de los intelectuales liberales de su época. Si es cierto que 1939, con el fin de la contienda, supone un cambio sociohistórico importantísimo para la literatura española, no lo es menos que las tendencias de la misma se iniciaron a partir de la primera mitad de los años 30. Según el propio Arnold Hauser:

La manera con que la intelectualidad está dividida en dos campos es muy desigual a partir de la década que se inicia con 1930. La mayoría son consciente o inconscientemente reaccionarios, y preparan el camino al fascismo bajo la guía de las ideas de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, etc. (id., 276)

Es interesante a este respecto atender a la distancia que separa a Ortega de Juan Ramón en estos años, su actitud ante temas clave como el elitismo y el aristocratismo, la inmensa minoría, etc. Juan Ramón, como buena parte de la intelectualidad española, se alinea con el bando republicano, aunque en el aspecto teórico pudiera compartir ciertas ideas minoritaristas con el propio Ortega. Pero su minoría no es la de Ortega. Frente a la actitud de Ortega y Gasset y su política ‘radical’, Juan Ramón mantendrá una actitud personal idealista, una ética-estética fundamentada en el krausismo. Mucho más cerca en política, está de Unamuno que de Ortega. No obstante, es necesario realizar un estudio sobre estas ideas comunes

²²⁷ Lechner: “En esto, la poesía española no se aparta de la literatura de ciertos países europeos durante el mismo periodo” (1984, 689).

para determinar qué grado de semejanza mantienen respecto a la elite, la minoría, etc. Otros problemas relacionados con esta problemática como el de la esencia de lo popular (puesto que desde el romanticismo se eleva al pueblo a la categoría de esencia de lo mejor), la idea de la aristocracia de intemperie y su probable relación con la idea del héroe de Carlyle, etc. A pesar de la distancia que les separa, son muchas las cosas que les unen: pensadores moderados, artistas burgueses (a pesar de sus gestos contra la burguesía), todos ellos fomentando, a través de estos modos del idealismo, la ideología de masas del fascismo²²⁸.

Juan Ramón se aparta voluntariamente de esa “Escila y Caribdis”, peligro del totalitarismo por ambos lados, izquierda y derecha. Sin embargo, ciertos conceptos como el de élite, el de minoría entendido de una determinada forma o vanguardia, pertenecen al magma que originó el totalitarismo.

Es curioso constatar, y tiene su importancia en la evolución del poeta, cómo en las palabras de críticos destacados de este periodo como el propio Cano Ballesta, se repite una misma argumentación: “el ‘engagement’ añade a este hecho [la ligazón del intelectual y el mundo] una ‘toma de conciencia’” (id., 73), por la que “escritores y artistas van tomando conciencia de una misión que cumplir” (74), adquiriendo “conciencia de su responsabilidad” (123). Conciencia del oficio de poeta, que se relaciona, pero no se identifica sin más, con conciencia social, conciencia de clase, etc., términos todos ellos cercanos al del compromiso:

El problema se plantea en todas sus facetas y desde todos los posibles puntos de enfoque. Firmas prestigiosas discuten hasta en la prensa diaria problemas tan básicos como ‘literatura y política’, ‘cultura y masas’, la función del artista en la sociedad (id. 77).

La toma de conciencia²²⁹ se refiere a todos los aspectos con los que se relaciona el poeta, en tanto hombre, hecho histórico, y la poesía, en fondo, forma, símbolos, motivos, etc. Las teorías de Juan Ramón sobre la poesía y el pueblo (sobre todo las expresadas en “El trabajo gustoso”), sobre la aristocracia de

²²⁸ v. Hannah Arendt (1981), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza Editorial, 3 vols.

²²⁹ C. G. Jung, en 1934, hablaba de “Reconquista de la conciencia”: “Sería difícil negar que los tiempos actuales no son también una de estas épocas de disociación y de enfermedad. La situación política y social, la dispersión religiosa y filosófica, el arte y la psicología modernas: todo confirma esta opición. (...) El germen del mal disociador cayó sobre el alma humana el día en que nació la conciencia, bien supremo y fuente de todos los males” (Jung: 1986, 53).

intemperie, están en relación directa con la dialéctica del compromiso que se forja en esos años, y suponen una matización consciente de teorías anteriores:

La poesía también debería arrancar del pueblo, dejar de ser aristocrática y minoritaria, orientarse hacia las masas. Los ideales estéticos están recibiendo una nueva orientación (Cano Ballesta: 1996, 78).

Juan Ramón, por su formación y su desarrollo poético (que abarca todo el arco desde la llamada generación del 98 hasta el 50) pasa a apropiarse de los distintos modos del siglo. Con su unidad esencial resalta los contrastes permanentes de la estética de su tiempo. Si en los años 20 “la intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones” (Hauser: 1974, 278) y es el propio Juan Ramón uno de los mentores de esta dirección en la poesía española, no es menos cierto que el propio Juan Ramón, desde su primera estética modernista, mantiene principios románticos y simbolistas constantes y su propia poesía, apuntaba, ya sus inicios, a la rehumanización. Lo mismo que la poesía de Unamuno, que se convierte en uno de los maestros del momento, o la de Antonio Machado²³⁰.

En “La toma de conciencia de los poetas frente a los problemas de la sociedad en que vivían y su consiguiente responsabilización en el terreno artístico y cívico”, Lechner (1984, 689) ve algunos casos aislados de antecedentes en la poesía anterior, en Machado a partir de *Campos de Castilla*, Bacarisse, León Felipe y, de manera particular, Unamuno durante su destierro. Más que antecedentes, ejemplifican las mismas tensiones en el tiempo. De ahí quizá deriven ciertas contradicciones posibles:

El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada, que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte (Hauser: 1974, 283).

²³⁰ En “Estado de la Literatura Hispanoamericana”, publicado en *Favorables París Poema* en julio de 1926 César Vallejo hace un diagnóstico que a algunos de sus contemporáneos españoles le hubiera sorprendido: “La juventud literaria de España y América carece en estos momentos de maestros. Ni Unamuno el más fuerte de los viejos escritores, logra inspirar una dirección a los muchachos”. (Vallejo: 1977, 7). Para sus contemporáneos españoles Juan Ramón parecía el maestro indiscutible en poesía.

Estas tensiones caracterizan la propia poética juanramoniana²³¹: soledad / sociedad, política / poética, instinto / cultivo; pueblo / aristocracia, etc. En el caso juanramoniano estas polémicas están desarrolladas sobre todo en sus conferencias recogidas con el título de *Política poética* y en el libro de aforismos, *Ideología*.

De lo que no cabe duda, como afirmaron García de la Concha y Guillermo Carnero, es de que “la rehumanización de la poesía española no es un fenómeno de posguerra sino de preguerra, y en ella andan a la par las generaciones del 27 y del 36” (1995, 495). Ballesta cifra en J. A. Balbontín una primera actitud rehumanizadora en 1925 y, sobre todo, en Prados y Alberti a partir de 1929²³². Es interesante atender al texto de Dámaso Alonso “La nueva humanización del arte” (en Rozas: 1974, 166). Por nuestra parte, queremos recordar a César Vallejo, “vanguardista” en París en 1926, cuya actitud no varía sustancialmente en años anteriores y posteriores:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. (Vallejo: 1977, 11).

Hay demasiadas cosas que matizar en la interpretación de este periodo en su conjunto. La actitud de Vallejo nos recuerda, enormemente, a la de Juan Ramón, por más que se haya visto en éste otra cosa, fría y seca, que nunca hubo en el poeta de Moguer. Ciertamente, el recurso a la pureza estuvo en él. Pero como en Vallejo, la mención al espíritu y a la sensibilidad, hace referencia a una especial comprensión del fenómeno poético: idealista si se quiere.

En un texto del propio Vallejo publicado en 1927 en la revista *Mundial* y titulado “Los artistas ante la política” anticipa todo lo que se dirá después en España

²³¹ v. F. J. Blasco (1982), *Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca.

²³² Castañar (1995, 449) apunta acertadamente que “una reflexión sobre una de las notas características del primer periodo como es la lucha contra la dictadura de Primo de Rivera nos descubre que no todos participaron activamente y que el compromiso lo asumen algunos a medida que los acontecimientos del periodo republicano lo exigen”.

en cierto modo²³³. Vallejo, sin ser surrealista ni nada más que Vallejo, se encuentra en el mismo centro del movimiento surrealista en París. Casi todos los autores rehumanizados españoles mostrarán huellas de este movimiento (no así Vallejo, cuya escritura sigue sus propias huellas).

Una de las características que Cano Ballesta atribuye al surrealismo, el sentido colectivo del arte, está en relación directa con la conciencia colectiva (v. Jung: 1994):

La creación poética ha de ser obra de la colectividad. Es otra idea que va alcanzando una gran difusión. El individualismo, que durante siglos había dominado la actividad artística, va resquebrajándose para abrir paso a un nuevo enfoque. Los movimientos de masas, cada día más amenazadores por los años treinta, la autoridad del unanimismo de Jules Romains, con la importancia que se da al alma colectiva, y el prestigio de Walt Whitman, se unen al postulado de Lautremont, el gran ídolo del surrealismo: 'la poesía debe ser hecha por todos, no por uno'. Todos juntos ayudan a elaborar la idea de una conciencia colectiva como fuente de actividad creadora (Cano Ballesta: 1996, 113).

Juan Ramón persiste en su concepción individualista del artista, del poeta; pero no puede por menos que asumir estos contenidos en su evolución: he aquí el origen primero de esa "conciencia sucesiva en que va el hombre". Juan Ramón parece encontrar en esta dirección una solución personal a la polémica pureza / compromiso. Su compromiso es con el hombre (con el nuevo humanismo que para él era "el siglo modernista"), con la humanidad (conciencia sucesiva ¿y colectiva?), no con la propaganda de partido y la proclama.

De una poesía que brotaba de lo individual se buscó otra que reflejara primariamente el hecho social. De la contemplación asombrada de los objetos externos se orientó la poesía hacia las pasiones y angustias del yo y su contorno humano. Del pudor ante la efusión sentimental se llega a una lírica que tiende metódicamente a acentuar emociones personales y colectivas (Cano Ballesta: 1996, 221).

Pero como en el caso de Vallejo que apuntamos, este cambio no puede ocultar la continuidad de ciertas líneas y figuras: Machado, Unamuno, Juan

²³³ "El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatarra espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética" (Vallejo: 1977, 49). Véase también "Presupuesto vital" publicado en la citada revista *Favorables París Poema* por Vallejo y Juan Larrea: "En lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión", "Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, dónde únicamente existen (...). No se escamotee el hombre su propio drama", o: "Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados." (Larrea: 1989, 350-356).

Ramón... a los tres se les puede poner la divisa que firma Unamuno en una de sus cartas a Bergamín: “Verdad y vida, pues, y no razón y goce, es mi divisa” (Bergamín y Unamuno: 1993, 125). ¿Quién pondría a Juan Ramón ese razón y goce sin ocultar la mayor parte de sus motivaciones? Verdad y poesía dijo Goethe.

Para Carducci, poeta querido por Unamuno “el poeta debía ser hombre entre hombres” (Cano Ballesta: op.cit, 126). No creemos que esté muy lejos este sentido del ‘animal de fondo’ y de la ética del trabajo gustoso. Como bien apunta el citado crítico:

La poesía ciertamente nada gana con entregarse al servilismo político, sea del signo que sea. Pero el problema es mucho más complejo. No se trata únicamente de salvar la poesía. Hay que ver si los protagonistas de la vida artística o intelectual no cometen un crimen de lesa humanidad al intentar replegarse sobre sí mismos ignorando olímpicamente los avatares de su mundo en momentos de grandes decisiones. (id. 131).

Aquí es donde se sitúa Juan Ramón que, rechazando la injerencia de lo político en lo poético, no puede por más que reflejar muchas de estas preocupaciones en sus escritos. Juan Ramón se alinea por el arte individual frente a la literatura dirigida. Pero su poética y su reflexión han de girar y concentrarse en la importancia que los temas del momento conllevan:

La política lo invade todo y el escritor se ve forzado a adoptar una postura ante ella. Un poeta tan amante de la soledad como Juan Ramón Jiménez tiene que abordar inevitablemente la problemática del poeta en un mundo tan revuelto y amenazado (...) Juan Ramón escoge un tema de palpitante actualidad, ‘Política poética’, respondiendo a la atmósfera cargada y altamente politizada de aquellas fechas. Sin embargo, la lectura del discurso nos revela que el máximo poeta, aprisionado dentro de la tradición simbolista y sus altísimo ideales de ‘poesía desnuda’, no llega a ver la verdadera problemática del momento en torno al arte y la poesía (Cano Ballesta: 1996, 147).

No podemos más que estar en desacuerdo con la opinión expresada por el crítico sobre el particular: “Juan Ramón no ha logrado profundizar en ninguno de estos problemas, aunque se ha visto arrastrado por el ambiente a tocarlos” (148). Por el contrario he aquí el inicio de esa profundización que se desarrolla en la dirección personal del poeta en sus escritos posteriores. Si bien es cierto que el poeta no abandonó la ‘tradición simbolista’ y los ideales de ‘poesía desnuda’, no es menos cierto que en el propio Juan Ramón el proceso de rehumanización deja huellas

profundas. Toda su poesía exiliada es un buen ejemplo de ello. Poesía humana donde las halla, deja lo político como un acorde más que se expresa, sobre todo, en sus conferencias y en libros específicos sobre estos temas, como el proyectado *Guerra en España*. No discutimos que Juan Ramón fuera un profano en la política de su tiempo, lo fue siempre. Lo que discutimos es esa idea de la “falta de profundización”. Juan Ramón profundiza en su campo propio, la poesía, en su propia dirección. No abandona su estética, aunque en ella se vea forzado a pensar contenidos que antes le eran ajenos. En lo que sí afirmamos las tesis de Cano Ballesta es en otro hecho importante para la historia de la literatura del momento:

Juan Ramón está dejando de ser el guía indiscutible de los jóvenes. La renovación viene ahora de otras figuras más ágiles y sensibles a las exigencias del momento, como los poetas revolucionarios, los epígonos del surrealismo y los partidarios de una rehumanización del arte, aunque en esto no deja Juan Ramón de seguir siendo un guía valioso (id. 185)

Los diversos modos juanramonianos permiten que se mantenga entre estos vaivenes de la sensibilidad, tanto en la estética purista como en la postulada por el compromiso y el ‘nuevo romanticismo’. Su ética-estética intentó ser un contrapunto a ambos extremos. La deformación de nuestra historia literaria realizada desde los partidos poéticos, políticos y generacionales, no puede hacernos olvidar que estamos ante un ejercicio de crítica e interpretación del fenómeno poético.

Las preocupaciones de Juan Ramón, como el horizonte de su poesía, se mueven por sus propios derroteros. La idea del poeta universal que quiso ser tiene importancia central en este desarrollo, siempre abierto a lo nuevo (con todos los recelos que se quieran). Pero no puede dejar de reconocer al que es poeta, aún siendo para él una poesía odiosa (así Neruda) y menos aún evadirse totalmente, como se ha pretendido, de los problemas que la poesía de su tiempo planteaba. Juan Ramón fue fiel a sí mismo, “el fiel definitivo”.

Tampoco el ‘reverdecer de las viejas formas’ de que habló Salas Viu (Cano Ballesta: op. cit, 203) coge por sorpresa a Juan Ramón Jiménez que se mantiene fiel a sus formas: canción, romance, verso desnudo:

El cansancio y agotamiento a que lleva la estética purista impone la necesidad de conducir la poesía ‘a manos más cálidas’. Bécquer había de ser el nuevo guía. Su obra es muy oportuna en este momento y sirve magníficamente de puente. Con él el romanticismo va recobrando su perdido prestigio, que se debe, según Jarnés, a toda una serie de confusiones y mistificaciones: confundir *sentimentalismo* con *sensibilidad*, dar el nombre de romanticismo

a cualquier 'traidor de melodrama' o cualquier 'farsante del dolor' (Cano Ballesta: 1996, 215)²³⁴.

En 1935 se cumple el centenario de Bécquer. Qué duda cabe de que una de las figuras más importantes en la lectura de Bécquer y en su valoración fue el propio Juan Ramón Jiménez, quien allá por 1902 publica sus *Rimas*. La importancia central que la figura de Juan Ramón Jiménez tiene en la evolución de la poesía española del siglo XX no puede verse reducida por la crítica a una cuestión de recepción mediatizada.

3.3.2. Recepción de Juan Ramón Jiménez.

La imagen del poeta de Moguer de los años treinta le acompañó en vida, y supuso un reverso siempre presente en la lectura de su obra. De hecho, nuestro breve paréntesis y nuestra insistencia en este tema, confirman que aún tenemos necesidad de referirnos a la imagen del hombre Juan Ramón, de un modo u otro, para leer uno de sus poemas o libros. De todos modos, parece inevitable que esto sea así, puesto que, en buena medida, la crítica de poesía en lengua española viene siendo realizada, preferentemente, por los propios poetas, lo que potencia la sensación de guerra literaria, camarilla y la efusión de imágenes tópicas.

C. B. Morris, en su libro sobre la generación del 27, es un claro ejemplo de la imagen del poeta que nos ha legado la historia:

Aunque el poeta nicaragüense [Rubén Darío] animó a Jiménez en 1903 a 'conquistar la vida', éste se alejó de ella para que sus sensaciones y percepciones no se contaminaran con el contacto de los hombres. (Morris: 1988, 14).

El mismo Cano Ballesta relata cómo Juan Ramón: "lanza desde las páginas de *El Sol* sus anatemas y fallos inexorables" (op. cit. 178). Sin embargo, los artículos por el crítico reseñados, no confirman tal furibunda proclama (id. 181-182). Una edición completa de la Obra crítica del poeta, muy desperdigada, resolvería esta cuestión.

²³⁴ En otro momento afirma que "El romanticismo con sus lunas y sus misterios parece que ha dejado de ser un tabú artístico" (id. 212).

Esta imagen se refleja, a su vez, en la interpretación de la obra. Así, el propio Morris puede afirmar, cuestionando el sentido de la influencia de Jiménez sobre los poetas jóvenes:

La afirmación de Machado en el sentido de que la influencia de J. R. Jiménez sobre los poetas más jóvenes era 'saludable y fértil' apoyaba la presuntuosa afirmación del poeta de Moguer en *Dios deseado y deseante* (1949) de que 'Yo nada tengo que purgar', que era una jactancia acerca de su impecable limpieza poética, evidenciada en su despectiva censura del cuerpo en "Pureza" (1912) como ese 'montón de podredumbre' (Morris: 1998, 179).

Una crítica del purgatorio estaría más cerca que esto de la verdad de ese verso. El crítico no es capaz de leer un verso más: "toda mi impedimenta / no es sino fundación para este hoy". El relativo olvido del poeta en ciertos años está ejemplificado por el nivel de burla al que llegaron sus contemporáneos. Así, por ejemplo, el "platero" del film de Buñuel o un recuerdo de Alberti:

Esas hoy distantes noches nerudianas (...) Entre todas las bromas y divertimentos, el peor era el de llamar a Juan Ramón Jiménez haciendo burlas de su Platero y ridiculizando la repetida multitud de malvas, violetas, rosados y amarillos con que rellena acuarelando su poesía (Alberti: 2003, 372).

Es curioso constatar que la burla aquí se produce contra el "sentimentalismo" presente en su poesía anterior al *Diario*, con un total olvido de los años posteriores y, lejos, de ese supuesto nuevo romanticismo (de hecho, uno de los mejores ejemplos de la depuración de los elementos espúreos del romanticismo). Hay que constatar cómo el compromiso llega de la mano de la vanguardia negando a un lado y otro sin, en muchos casos, reparar en sus propias contradicciones.

Cano Ballesta al referirse al cambio estético de Alberti y a su producción de poesía de partido de los años 34-36 alude a una acertada fórmula: "la ética por encima de la estética" (id., 167). Juan Ramón, por estos mismos años, alumbró y publica sus pensamientos "ético-estéticos", en un intento importante de síntesis, desde su simbolismo idealista.

No obstante, cabe apuntar que los diversos autores del 27 se presentan en grupos y grupúsculos de intereses: así, Alberti y Prados, Lorca, Buñuel y Dalí, Guillén y Salinas,... La imagen de Cernuda, por el contrario, fue justa. Su visión de la persona es negativa, pero su visión de la poesía del poeta de Moguer es válida,

ponderada²³⁵. Resalta más aún esta imagen de Cernuda, uno de los poetas del 27 que con mayor claridad supo comprender el sentido de la poesía de su tiempo:

Respecto a Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez diría que parecían tan atentos a sus propias palabras que no les quedaba tiempo para escuchar las ajenas, si no recordara que Machado, aunque hablaba poco, aún escuchaba menos, y por lo tanto la falta de atención de todos ellos hacia los seres circundantes debía tener otra causa. Y ésta, a mi entender, acaso sea la falsa situación social en que desde el romanticismo acá se ha venido colocando al poeta (Cernuda: 1994, 156).

Cernuda da en el centro del cambio estético que se está produciendo en esos años. El poeta, a partir de entonces, no podrá ser ya torre o pararrayos de ningún dios. No así, por ejemplo, Neruda o Buñuel... su visión de la obra de Juan Ramón es parcial, motivada exclusivamente por el gusto estético y la formación política. La imagen de Cernuda contrasta por saber apreciar en su propio momento el sentido de esas polémicas. Cuando Neruda se hace portavoz de un movimiento, sigue todavía la idea del poeta romántico. Cuando Cernuda critica la “falta de atención hacia los seres circundantes” y la falsa imagen del poeta, no sólo se pone del lado del compromiso, como Neruda, sino que constata el propio cambio social que la figura del poeta ha sufrido en el siglo XX²³⁶ y sabe apreciar la obra de Juan Ramón y su verdadera tentativa:

Desde Bécquer hasta el siglo actual el acorde entre arte y poesía en pocos poetas nuestros será tan consciente como en los mejores momentos de Juan Ramón Jiménez. Él es quien históricamente resuelve ese conflicto que el modernismo no pudo resolver, despojando a éste al mismo tiempo de cuanto en él significaba moda, que no era poco, para hallar en el lirismo peculiar de una época la expresión misma de la poesía intemporal. (id. 162).

Juan Manuel Rozas en su notable *La generación del 27 desde dentro* presenta varios documentos que aclaran aspectos de la relación existente entre los poetas del 27 y Juan Ramón (cfr. Rozas: 1974, 198-201). Dámaso Alonso parece aún bajo el aura del maestro y no cuestiona en ningún caso las particularidades ni la poesía de Juan Ramón. Cernuda, en el texto “Los dos Juan Ramón Jiménez” ataca con saña al poeta de Moguer, un ataque a la personalidad y a la postura de Juan Ramón en las polémicas, no a la obra.

²³⁵ v. Cernuda: 1994, 155 y Rozas (1974, 202).

²³⁶ No nos podemos detener en este punto, pero cualquiera advierte que un poeta en sociedad hoy no es en ninguno de los sentidos, similar a lo que fue en los años de entreguerras o en el Siglo XIX.

En muchos casos asistimos a una verdadera guerra literaria en la que los escritores jóvenes pretenden desbancar al maestro y ocupar “el trono”. Juan Ramón, sin duda, hizo su guerra, pero resulta curioso comprobar cómo los ataques de poetas como Salinas y Guillén –en cartas entre ambos- son mucho más despectivos que los de aquel.

Juan Ramón tuvo razones para guardar silencio, antes de la guerra. Y siendo, como parece que fue, un poeta receptivo a los distintos impulsos de la cultura de su tiempo, parece exagerado afirmar, como el citado crítico, que “no profundiza” en los problemas de la hora. Su posición, marcada por una continuidad inequívoca que sintetiza una parte de la propia evolución de la poesía del siglo, no queda definida en un aforismo ni en una conferencia, sino que es producto vivo del hombre poeta, y se define en todo su desarrollo poético, de 1899 a 1954.

Curiosamente, *Platero y yo* fue un producto de la pedagogía krausista y su interés por elevar la educación y la cultura de la sociedad de su tiempo:

dado el escaso nivel cultural del pueblo a quien va dirigida, no se podía hablar al obrero o campesino en alambicadas frases herméticas, ni en largas y oscuras parrafadas surrealistas, sino en el lenguaje común y popular (Cano Ballesta: 1996, 149).

En *Platero y Yo* el poeta realiza una estilización notable del lenguaje popular. Desde antiguo parece tener clara esa distinción entre lo espontáneo y lo elaborado. Así se muestra en la *Segunda Antología Poética*, en su cambio estético hacia la sencillez. El sentido krausista del deber y de la buena literatura como método educativo, pedagógico, ha sido con frecuencia olvidado al estudiar el pretendido purismo juanramoniano.

En la posguerra, la estética dominante relega a Juan Ramón al olvido. Al igual que otros muchos exiliados quedaron “doblemente desterrados; como hombres y como poetas. En efecto, sus composiciones y libros de ‘posguerra’ tardaron muchos años en llegar a España” (Naharro-Calderón: 1994, 60). El cambio estético fue determinante en esta recepción parcial de su poesía en la posguerra.

Un ejemplo de la diversa recepción que está esperando la poesía última de Juan Ramón Jiménez, es el que relata el reciente editor de *Lírica de una Atlántida*, al recibir la poesía del último Juan Ramón a finales de los 60 y principios de los 70, en un momento en el que se produce un cambio estético importante relacionado también con el rechazo de cierta poesía precedente:

Pienso que Juan Ramón realmente consigue, al final de su vida, lo que había trazado al partir, sobre todo, de los años veinte: la obra como ‘metamorfosis’. Juan Ramón fue fiel a ese criterio, y es en los últimos años de su vida cuando alcanzó la plenitud que durante tanto tiempo buscó. Yo eso lo sentí desde que conocí al último Juan Ramón, en mis años de universidad. Cuando leí *Dios deseado y deseante*, en la edición de Aguilar, del año 1964, y *En el otro costado*, en la edición de Aurora de Albornoz, de 1974, comprendí que el lenguaje y la poesía del último Juan Ramón no tenían paralelo con lo que yo estaba leyendo en ese momento, que era la poesía española de posguerra. Yo veía en aquello un lenguaje poético mucho más cercano a mi concepción de la poesía (Nuño: 2002, 35).

Esta recepción moderna de su poesía debe resituar la obra y realizar una interpretación en profundidad. La recepción anterior de Juan Ramón conoce, fundamentalmente, esos tres momentos: su lectura modernista, su lectura de los años veinte, su “recepción” en la posguerra. Las imágenes del poeta (con una clara continuidad en su gestación y en su propia formación) deben ser completadas y, al mismo tiempo, releídas, desde su evolución última. En la sugerente entrevista que Ana Nuño realizó a Alfonso Alegre recientemente en la revista *Quimera* se plantea este problema de la recepción del poeta de Moguer:

En toda su obra hay un proyecto global que, además, se va generando a partir de los años veinte, y en el que trabajara toda su vida. Dentro de ese proyecto, Juan Ramón quería recoger su obra última en un solo volumen, titulado *Lírica de una Atlántida*, con los cuatro últimos libros que escribió en América: tres de ellos se publicaron póstumamente, y el otro – *Una colina meridiana*– no se ha llegado a publicar nunca. Esto es revelador de la recepción de la obra de Juan Ramón en España (Nuño: 2002, 35)

El problema de la recepción de su poesía en la posguerra (que sí se publicaba en cierta forma, sobre todo, en revistas) ha sido debatido por el propio Alegre en sus términos:

Siempre me ha quedado la duda de no saber si la ausencia de la poesía de Juan Ramón en España en los años de posguerra se debía a un problema editorial o a un problema de incomprensión, aunque es cierto que los pocos libros que Juan Ramón editó de su obra última –*Animal de fondo* y los *Romances de Coral Gables*, básicamente–, y lo mucho que editó en revistas –sobre todo la publicación de *Espacio*–, circuló básicamente fuera de España. Lo que quiere decir que la ausencia editorial de Juan Ramón en España y la publicación tardía, póstuma, de su obra evidentemente afectaron su recepción española. Pero me pregunto: ¿no será más bien al revés? Al fin y al cabo, Juan Ramón publica en Buenos Aires, en México; por tanto, podía haber tenido una recepción aquí. Yo me inclino a pensar

que aquí se estaba en unas coordenadas totalmente diferentes de las suyas. Y las suyas coinciden con lo mejor de la poesía del siglo XX. Para mí, sus interlocutores son Yeats, Pound, Eliot. (Nuño: 2002, 40).

La constante historización del hecho poético realizada por los propios poetas va en detrimento de la objetividad crítica, pero posibilita otra clase de estudios: de recepción, interpretativos, estéticos, etc., incluso plantea la creación de nuevos paradigmas de recepción del poeta que llegan hasta nuestros días. En la reciente edición de *Una Colina meridiana* realizada por el mismo Alegre redunda en esta idea, en un breve análisis de la recepción juanramoniana en la posguerra:

El predominio de las corrientes realistas en las primeras décadas de la posguerra española supuso una regresión indudable de nuestra poesía con respecto al esplendor que alcanzó durante los años veinte y treinta, y una de las consecuencias más nefastas de esa tendencia dominante fue la incompreensión, el silenciamiento y la falta de gravitación de la poesía de Jiménez en España. Sólo muy recientemente, algunos poetas han subrayado la grave trascendencia que tuvo este hecho para la evolución de la poesía española de posguerra. (...) En los años de posguerra, la lejanía, la funesta evolución de la poesía peninsular, la viciosa mala voluntad de las personas, hicieron de Juan Ramón una figura muy metódicamente silenciada, alejada, cuya obra no tuvo gravitación, para desgracia nuestra, en la escritura de estas latitudes. (UCM, 10-11).

No llegamos a tanto como Alegre. Ni fue tan genial el 27 ni fue tan funesta la evolución de la poesía peninsular. Pero resulta muy interesante advertir la importancia de la recepción de Juan Ramón Jiménez para el estudio de la poesía del siglo XX.

4. Situación del poeta en el exilio. Desarrollo de la poesía juanramoniana hacia *Dios deseado y deseante*.

4.1. El mar: primer mar, segundo mar, el mar tercero.

Puede resultar extraño, a primera vista, encontrar “el mar” como título en este punto y no asociado al epígrafe del estudio de símbolos, siendo, como es, uno de los más propiamente juanramonianos. Por eso quizás está aquí. Pensamos que los conceptos que posteriormente analizamos en el apartado de interpretación del libro *Dios deseado y deseante* se iluminan a través de la obra pero, específicamente, en la lectura de ese libro. Como todos los símbolos y sentidos de la palabra usados por el poeta son, aquellos también, rastreables a lo largo de su producción. Ciertamente esto mismo ocurre con el mar. Pero la diferencia entre un concepto y otros es sumamente importante. Sin el mar, en todos los sentidos, ni se explica ni se entiende la obra del poeta. Ni desde fuera (su temporalidad, su evolución) ni desde dentro (su sentido, su interpretación).

Desde las primeras lecturas del libro en su conjunto se ha destacado la importancia del mar. Esta importancia queda suficientemente reflejada en el verso que sirve de inicio al poema “En mi tercero mar”: “En mi tercero mar estabas tú”. Un ‘estabas’ que advierte al lector de una continuidad de la experiencia del poeta. Esa experiencia nace en muchos aspectos de las sugerencias del mar. La forma del verbo denota, no obstante, que la importancia del mar no reside sólo en su experiencia presente.

Sánchez Barbudo apunta en su edición comentada del libro: “otra vez se habla aquí del encuentro con dios, en el mar, y se evoca la larga búsqueda que precedió al encuentro” (1962, 59). Mar tercero según el citado crítico es el de su viaje en 1948, no el de 1916 ni el de 1939 (a estas fechas responden los “tres mares” en Barbudo).

Según Font (1972, 130) el primer mar es “el mediterráneo”. Desde esta perspectiva, que retrotrae el nacimiento del símbolo del mar antes del *Diario*, parecería lógico que el primer mar fuera el de la bahía de Cádiz del Colegio. Para esta misma autora no cabe duda de que el segundo mar es “El Atlántico, el mar que

lo condujo a Nueva York para sus bodas en el año 1916, se convierte en símbolo, es su segundo mar” (op. cit., 98). Acertadamente, Font encuentra en *Espacio* la solución a la temporalidad juanramoniana, y aporta pruebas de los tres mares que ella identificó: mediterráneo, Atlántico y viaje a la Argentina:

No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida (*Espacio*, III, 21-25)

Al volver sobre este texto, pensamos que Font se equivoca en considerar el mediterráneo como el primer mar juanramoniano: el “mediterráneo azulazulazul” puede ser el mar de Sitjes desde el que partieron hacia América en 1936. Juan Ramón asocia aquí el Atlántico de “aquella atlántida” y el de su viaje a la Argentina, por lo que el primer y el tercer mar serían el mismo: el Atlántico (*Diario y Argentina*). Se vuelve a demostrar en este texto que es *Espacio* y no *Dios deseado y deseante* su libro final, cierre de su trayectoria evolutiva. Su mar tercero es puro símbolo en todos los sentidos: símbolo vivencial, símbolo de conocimiento y de experiencia.

El poeta, en sus “Notas” habla de “las tres renovaciones” de su poesía relacionándolas con estos tres mares. En sus palabras dichos mares están presididos, todos ellos, por el viaje a América: 1916, 1936 y 1949. Es decir, el símbolo de los distintos mares no es unívoco: El mar; el tercer mar; el séptimo mar; “este mar que crucé ya quince veces” son distintas formulaciones de una temporalidad propia y subjetiva con la que Juan Ramón mide su propia evolución en poesía. Todo esto se asocia al concepto del tiempo:

El tiempo es medida inventada por las personas para unir los distintos momentos de su existencia temporal, por eso hablar de tiempo en abstracto no tenía sentido ni para Leibnitz ni para JRJ; y esto, por consiguiente, explica que en el poema *Tiempo* no se hable del tiempo, sino de las experiencias del autor (T, 19).

Si entendemos el mar como símbolo polivalente, que en no pocas ocasiones refleja los estados de conciencia del poeta y, sobre todo, la obra en continua metamorfosis como reflejo de la propia metamorfosis de la conciencia creadora – así desde el *Diario*–; el tercer mar, sería, al mismo tiempo, una experiencia física de contacto con el mar y un tercer estado, nivel o ámbito de conciencia.

Creemos que ese tercer mar está en el de América al fin de sus días (pero no sólo, también en el mar de la Florida del que salieron muchas de las páginas de *Espacio* a principios de los años 40). Incluso una lectura del poemario nos advierte que, aunque es en este libro dónde la idea del tercer mar parece tomar fuerza, era una idea precedente.

El tercer mar de su obra está presidido por el segundo viaje por mar a América. Los dos mares anteriores corresponden, por tanto, al mar del viaje a América en busca de Zenobia en 1916; y al mar del exilio juanramoniano, tan distinto mar de los otros dos, del que dice: “He mirado poco el agua, al mar. Mi ser, cuerpo y alma, no estaban, este segundo viaje a América, tan distinto del primero, con el presente mar tranquilo, estúpidamente tranquilo, sino con la lejana, enloquecida tierra” (GE, 29).

La relación del tercer mar con la de sus mares anteriores no parte sólo de la idea y el hecho del viaje. Con el segundo viaje (el del exilio) coinciden incluso las fechas:

el 19 de agosto de 1936, un mes y un día después de producirse la rebelión militar que daría comienzo a la Guerra Civil, el presidente de la República, don Manuel Azaña, y en su nombre el Ministro de Estado, expidió pasaporte diplomático a Juan Ramón Jiménez, como agregado cultural, para que se trasladara a Estados Unidos²³⁷.

Se ha relatado en varias ocasiones la experiencia sumamente negativa para el poeta de este segundo mar. Esta negatividad contrasta con la experiencia del mar tercero que relata Dios deseado y deseante. Pensamos que es un elemento importante de conformación del futuro ‘éxtasis’: una autosuperación lírica después de momentos de gran negatividad.

Fuera de lo que el poeta pensara sobre sí mismo, y tomando esa simbolización como válida para el análisis de los momentos de su poesía, resulta complejo llegar a definir en qué momento empezaría ese nuevo estado de conciencia: si cuando marcha de España para no volver (en los primeros poemas de *En el otro costado*) o en el mar con el que convive en suelo americano (desde Cuba ya pero, sobre todo, desde Florida). Podríamos entender – uniendo experiencia y estado de conciencia- que los tres mares son: el de su niñez y adolescencia (bahía de

²³⁷ De la “Introducción” de Juan José Lanz a su edición de *Romances de Coral Gables* en la edición de las *Obras* de Juan Ramón Jiménez, Espasa Calpe, en prensa. Al manejar pruebas de imprenta no poseemos referencia exacta de la paginación.

Cádiz y Huelva²³⁸), el de su matrimonio y madurez (*Diario*) y el de la senectud y el exilio (el de su definitivo viaje a América). A su vez, estos tres mares habría que relacionarlos, y servirían para matizar, las etapas que la crítica suele diferenciar en el estudio evolutivo de su producción poética.

No estamos de acuerdo con aplicar al poeta esquemas como el conocido de ‘época modernista, intelectual y absoluta’. Hay una temporalidad mucho más compleja en la poesía de Juan Ramón Jiménez. La tercera época comienza ya en los poemas de *La estación total*. Sánchez Romeralo apunta a “una época (...) que el autor empezaba a considerar clausurada” refiriéndose al ciclo que recogen antológicamente *Poesía y Belleza*. El exilio es una marca imborrable que da un vuelco a Juan Ramón en muchos sentidos. El desarrollo y publicación de *La estación total*, libro escrito en España antes de la guerra y publicado posteriormente en 1946 demostraría que durante largos años, salvo los cuadernos y las colaboraciones –numerosas– en revistas y periódicos (sobre todo, destaca su colaboración diaria en *El Sol*) el poeta se encuentra en otro tipo de escritura y en un momento importante de reflexión y autocrítica. No en vano, es la época de los primeros esquemas y desarrollos de publicación de la Obra. Esto supone una tarea de reflexión sobre la propia obra y un ejemplo de autoconciencia.

Este momento es el que lleva al poeta a otro tipo de escritura (siempre desde la profundización en su unidad íntima). Dicha escritura le llevó a la configuración de ese plan de su obra titulado *Unidad*, anterior a la guerra, y a la publicación de algunos poemas de *La Estación total* en la década de los 30. El fin –y el verdadero sentido– de la *Estación total* quizás se olvide hasta *Dios deseado y deseante*. Pero lo que demuestran sus textos es que el poeta de Moguer ha encontrado su forma ya en ellos. Es decir, en los primeros años 30 el poeta está en la plenitud de sus facultades creativas.

La Estación total, ciertamente se escribe en el periodo que va desde 1923 a 1936 y está imbuido de ese espíritu –el que también se representa en los *Cuadernos*–; pero debe contemplarse la fecha de 1946 y no pensar que es un libro acabado, ya, en 1936, sino un libro que se va desarrollando, limando, reviviendo en los años sucesivos hasta la fecha de su publicación²³⁹: “en la última escritura de Juan Ramón

²³⁸ “El mar de Cádiz, el más bello mar, para mí, del mundo, el golfo más rico de poesía sudeste que yo conozco” (ETM [1987], 117).

²³⁹ v. Almudena del Olmo, *La estación total de Juan Ramón Jiménez*, Universitat de les Illes Balears, 1994.

Jiménez la historia de la composición y la de la publicación de las diversas creaciones poéticas se solapan y superponen de manera continúa evidenciando la complejidad de la última época de su poesía” (Del Olmo: 1994, 15).

Debemos entender la forma de la escritura juanramoniana como una sucesión, obra en marcha, más que por el marchar hacia delante, por no parar, por estar construyéndose siempre a sí misma. Como bien advirtió Cernuda es esta escritura en marcha, que vuelve sobre sí misma, la causa de la “unidad íntima que esta ofrece” (1994, 162). Sólo la forma “final” de la publicación nos sirve para entender un estado “definitivo”. No obstante, incluso este hecho “definitivo” resulta problemático al analizar el discurso juanramoniano que, en no pocas ocasiones, rehace y revive libros y poemas. Es por esto por lo que aquí, más que nunca, la metáfora del texto como tejido y del mar como símbolo de la obra nos puede alumbrar el camino hacia su interpretación. Las distintas redes que deben desentramarse configuran ese horizonte significativo en el que Juan Ramón se desarrolla y puede ser interpretado.

El tercer mar es un mar de tiempo: es el mar del exilio juanramoniano y de la evolución de conciencia que en él se ha producido. Podría tratarse de una referencia (la del tercer mar) tanto evolutiva como biográfica (sería previa la evolutiva y la biográfica posterior, tras la guerra, con el exilio). Es interesante en este sentido atender al poema "El nuevo mar" (PUE, 192-195), perteneciente a “Hacia otra desnudez”, poemario fechado por Sánchez Romeralo entre 1918 y 1936. Quiera o no el poeta, este es su segundo mar, no el del diario sino el posterior, es decir, el que va desde el *Diario* hasta estos poemas; y se demuestra aquí que el poeta sigue dando vueltas en círculo ante preocupaciones que ya estaban presentes en el *Diario* y que seguirán estando en *Dios deseado y deseante*. No nos resistimos, a pesar de su longitud, a presentar este poema, en el que se encuentran ya todas las preocupaciones posteriores y que demuestra, a las claras, ser el ejemplo de ese segundo mar y de las ideas que en él se postulan:

EL NUEVO MAR // I / Para olvidarme de por qué he nacido, / de para qué he nacido,
hemos nacido, / vengo a mirarte, mar, loco perpetuo. / Tu movimiento, tu inquietud me
calman. / Tú eres el único que sabe / ser sólo él, ser sólo tú, / el único y el solo que no deja /
responder a sus olas, sus palabras, / a la pregunta de la luz altiva. / En los días serenos,
cuando el aire / con su cielo sobre él, arriba, cree / que te domina y que lo sabes, / tú eres
ajeno a él, estás dormido, / estás soñando / la libertad que formas en el mundo / con la

revolución sorda por dentro. // II / Tú eres el solo que no quiere / otra cosa que ser, estar en ti, en sí, / y tu lucha es contigo, dinamista / estético, perdiente jugador / de la inmensa belleza solitaria / Tú eres el más solo de lo todo. / Ni nos ves, como el cielo, / ni quieres que te vean, ni te importa, / ni tienes consuelo, una respuesta / para el que va a mirarte desde sí, / no desde ti / para el que va por ti a su centro. // III / Pero a mí no me importa que no escuches. / Yo sé que tú eres tú, y que yo podría / ser como tú, / y esto me basta; / amigo de verdad, sin relación, / amigo en la belleza, en la locura, / amigo en no querer ser nada más, / en no querer saber de nadie más. / De nada más. Gritas y brillas, / y saltas y te hundes, te oscureces, / te encojes, te dilatas, / llegas a todas partes y te alejas, / hablas todas las lenguas y te callas, / lloras inmensamente, ríes / a carcajadas que terminan / en alegría universal, / te ofreces y te quitas... / Y todo porque sí, gran paraíso / de acumulada libertad interna. // IV / Tú, mar desnudo, / vives, mar, en el centro de la vida; donde estés tú eres el centro, / principio y fin de todo, mina viva. / Eres, mar, lo desnudo, la belleza / desnuda, / la única belleza que no admite / velo exterior, como la tierra, / que rompe, que se traga todo velo / y lo convierte en desnudez, la fuente / de todo lo desnudo, pie de Venus / en un momento de contacto humano, / como una concreción de ti / al alcance del hombre. / En ti estás, mar, en tu ola eterna, / el poder y la forma / de todo lo desnudo, metamorfosis / constante, / eterna desnudez de desnudeces. // V / Obra en orilla, estoy de pie / entre mi obra y tú. De ti me voy / a ella, nuevo ejemplo, / ejemplo libre de mi obra. / En sucesión eterna lo eres todo, / todo lo que el mundo puede ser / y todo lo demás / sin principio y sin fin, mi obra y tu ola, / carne y alma y espejo a un tiempo de ella., / inocencia, esperanza en luz igual, / en plano igual, en igual sitio, / en fuerza y paz unidas, / mar poeta / con la matriz en ti, / trabajador infatigable / a la luna y al sol en igual fuerza, / al alma, al mediodía y a la tarde / y por la noche, / despierto soñador de tus abismos. // VI / Muerte viva eres, mar; cojes la muerte, / la bates, la incorporas, la despidas / la unificas en ti. // VII / Mar loco, razón única del mundo, / qué bien te mides tu razón inmensa / con tu locura innumerable. / Yo quiero enloquecer de tu locura, / mi pensamiento quiere ser tú mismo, / con todo lo demás, como tus peces, / tus flores y tus piedras, / sin hacer mella alguna en tu ser solo. / ¡Qué paz inmensa tu infinita guerra! / ¡Ay, no poder quedarme vivo en ti, / sin hambre, sed, ni sueño, / porque no quiero verte sino serte, / ser en ti yo, vivir yo en ti, / ser, terminado como tú, yo mismo siempre / y siempre igual, siempre distinto / repetido y sin guía, siempre. // y VIII / El hombre / debiera poder ser lo que desea, / debiera poder ser en la medida / de su ilusión y su deseo. / Entonces yo sería tú, que eres tú mismo, / que eres lo deseado del total deseo. / Tú solo, mar, lo sabes todo, / todo lo olvidas; / tú solo, mar, te bastas y te sobras. / Eres, dejas de ser, a un tiempo, todo". (PUE, 298).

En palabras de Amigo Fernández: "Aunque no se sabe con exactitud la fecha de composición de "El nuevo mar", se puede centrar alrededor del año 1936, ya que este poema se encuentra entre los documentos conservados en Madrid". En buena

lógica, por tanto, este poema sería anterior al exilio del poeta. No obstante, tal y como recoge la propia Luisa Amigo, “A. del Villar, sin embargo, sitúa la fecha de composición de este poema entre 1936 y 1941”. Parece más acertada la lectura de Amigo Fernández a tenor del lugar de su conservación: “Acerca de la fecha de composición de este poema me indica D. Francisco Hernández-Pinzón Jiménez, sobrino del poeta, que no hay duda de que tiene que ser del año 36 o anterior, al encontrarse entre los documentos de Madrid” (Amigo Fernández: 1984, 30, n. 11).

El “deseo del total deseo” del poeta era ser “tú” (tú que allí era el mar como imagen del todo). Este deseo es lo conseguido “que se ve ser” en *Dios deseado y deseante* y queda perfectamente expresado en dicho poema. En este sentido, la unidad íntima del poeta de Moguer se cumple en los poemas del libro que estudiamos. Sólo en la medida que entendamos en qué consiste ese deseo, podemos entender qué es el “dios deseado y deseante”. El tercer mar brota de las inquietudes tratadas en dicho poema (y en otros coetáneos al mismo) y del contexto literario anterior a la guerra.

Para Palau de Nemes [1957, 547-548) el tercer mar es un “símbolo bisémico que representa el lugar actual de la creación del poema y un nuevo ámbito de mística unión, poseedor ya de la nueva ciencia”. Para nosotros, el tercer mar es el tiempo del cumplimiento de ese deseo que hemos observado en el poema “El nuevo mar”:

En el mar, realidad sensible, el poeta halla el ejemplo manifiesto de su concepción de la poesía o ‘mundo del poeta’ porque en la realidad poética está inmerso, como polo constitutivo (Amigo Fernández: 1984, 35).

Es posible interpretar el mar como el proceso mismo de las identidades y, en este sentido, es la metáfora primera de la conciencia del poeta (espejo), que unifica lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual, todo y nada, mundo y hombre. Apunta acertadamente Gullón (1956, 23):

El mar había sido para Juan Ramón un espectáculo familiar. Desde la infancia, siempre en su vida y en la poesía. Pero de pronto, a través del viaje trasatlántico, de espectáculo se convirtió en presencia viva, compañía inmensa, algo latiendo junto al corazón del hombre y, como él, variable, tornadiza e igual a sí mismo. El mar es como la poesía, multiforme y único, y, como ella, inmenso, palpitante y está todo en cada ola (como la poesía puede estar toda en cada poema, en cada línea).

El símbolo del mar, símbolo puro en las manos del poeta, encuentra una

cantidad importante de significaciones diversas, todas ellas relacionadas con el poeta y su poesía. No debemos olvidar la anotación del original SZJRJ-ddd. 95 sobre el “séptimo mar”. Las distintas numeraciones con que el poeta adjetiva su mar se identifican con otras tantas órbitas de su conciencia y de su poesía. El “séptimo mar” en este sentido, es una forma de expresar su propia edad y su propia evolución²⁴⁰.

Este mar del poema *Espacio* es para el poeta no sólo mar-espacio, sino un mar-tiempo; el mar contiene la trayectoria espiritual del poeta y marca las etapas más importantes de su vida y de su obra (Amigo Fernández: 1984, 32).

En este sentido hay que entender los adjetivos numerales que el poeta asocia repetidamente con el mar: séptimo mar (en los originales del libro), mi mar tercero. Evidentemente está hablando de dos mares distintos (dos tiempos: el tiempo de su vida y el tiempo de su obra, posiblemente), pero un solo mar (un solo espacio y un solo tiempo), el yo.

En el Canto XC de Ezra Pound hay un breve verso que posiblemente haga referencia al libro *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez (Weinberger: 1992, 45): ‘De fondo’ said Juan Ramón, / like a mermaid, upward” (“‘De fondo’, dijo Juan Ramón, / como sirena, hacia arriba”). Demostrarían estos versos la realidad del diálogo entre ambos poetas. La aparición de esa sirena, entidad marina, bien puede ser una intuición poética de Pound, al hilo de la importancia del mar en la obra del moguerense. Pound y Juan Ramón poseen, en muchos puntos, ciertas similitudes: la forma en que ambos conciben el tiempo y el espacio parece ser sólo una de ellas²⁴¹.

Los “siete tiempos” que el poeta intentó plasmar en el libro inacabado *Tiempo* son otros tantos momentos de su trayectoria vital (‘Metamorfosis’ que le lleva a su ‘Destino’ y crea su ‘Leyenda’). Hay que recordar la idea del poeta sobre sus varias “juventudes”:

Llamo juventudes a las épocas que señalan en mi vida un brotar nuevo.

Yo siento bien que he tenido tres vidas, tres tiempos perfectamente definidos, como un día con su mañana, su mediodía y su tarde, como un año con su primavera, su verano y su

²⁴⁰ Tampoco debe descartarse cierta intencionalidad simbólica en estas numeraciones (el 3 y el 7), v. Gullón (1990) y Cirlot (1997, 334-339).

²⁴¹ Es interesante comparar el sentido de ciertos *Cantares Pisanos*, escritos en torno a las mismas fechas que *Animal de fondo* con los últimos libros de Juan Ramón (v. Pound: 2000). Escribía Juan Ramón en un texto titulado “Perse, poeta sobrelójico”: “Ezra Pound, el verdadero impulsor, tan dotado, de la poesía internacional moderna, ha retorcido el cuello, no al cisne, sino a la musa Leda hasta hacerle dar gritos de locura” (YPRPQ, 205).

otoño; uno de niño, otro de joven, otro de hombre. Yo fui niño mucho tiempo, joven, más y ahora estoy volviendo a mi infancia. (PUE, 10-11).

En ese momento el poeta consideraba sus tres juventudes las representadas con las fechas de 1895, 1913 y 1930. Posteriormente añadiría una cuarta juventud “desde 1948”. Como vemos, es característico del poeta este autoanálisis y la periodización sobre su propia evolución. El sétimo mar del original hace referencia a esta intuición del poeta: su sétimo mar es su tiempo último, el que se plasma en *Dios deseado y deseante*, pero al mismo tiempo es su “mar tercero” y su “cuarta juventud”. Existen, por tanto, distintas órbitas desde las que mirar el tiempo, pero todas ellas parten del sujeto Juan Ramón. La ordenación de *La realidad invisible* realizada por Martínez Torrón (1999) en siete tiempos ha de ser puesta en relación con este desarrollo.

El “sétimo mar”, al igual que el mar tercero, son tiempos subjetivos juanramonianos. Quizás, deba contemplarse desde esa subjetividad la división en 7 párrafos de *Tiempo* y en 3 fragmentos de *Espacio*. ¿7 órbitas y 3 ámbitos? No se opone, en ningún caso, esta perspectiva a la que postula Mercedes Juliá: “la creencia de los escritores modernistas en el número como primer principio del universo” (Juliá: 2000, 326, n. 19): “De entre ellos, el número siete es el número de la vida y el más enigmático de todos” (Cirlot: 1997, 334-340).

El 3 es el número sagrado por excelencia del pensamiento occidental y cristiano, el número que representa a la perfección. Esto se relaciona a su vez con las ideas del destino y del sacerdocio poético propias del modernismo que le lleva a identificarse con cierta religiosidad de los números (v. Croce: 1985). Otro ejemplo de estas numeraciones, lo encontramos en el afán por hacerse nacer en Nochebuena (v. Palau de Nemes: 1974²⁴²).

Otro dato que apoya esta interpretación son las numeraciones propias de sus poemarios, que casi siempre responden a este tipo de números sagrados (3, 7, 9, 25...) Quizás también se pueda relacionar con ello la forma de numerar sus poemas. Es evidente por lo demás que Juan Ramón es un poeta “más alado” que terrestre (celeste en vez de terrestre dice Wilcox) lo que conlleva que todas estas “creencias” sean trasmutadas en un simbolismo subjetivo y propio, y pasadas por el tamiz de su

²⁴² Arturo del Villar acertadamente advierte que “a él le gustaba decir que había nacido el día 24, por ser Noche buena lo que le daba pie para autotitularse el niñodios” (CP, 143, n. 1)

sensibilidad. No obstante, no estamos de acuerdo con la interpretación que realiza Palau de Nemes de que Juan Ramón es vertical y celeste, exclusivamente (hay una integración, una identidad final que supera esta tensión en buena medida).

Juan Ramón ni cree ni deja de creer, intenta construir una obra bella, crearla con los elementos justos, exactos. Y si los números aparecen constantemente en su obra, quizás se deba a que los números son elementos exactos, como la palabra o ‘el nombre de los nombres’. En esta misma dirección, Amelia Correa (Blasco y Trueba: 2000, 360, n. 5) cita un caso en el que “Juan Ramón Jiménez, llevado por su habitual tendencia auto-mitificadora, fecha su llegada a la capital de España el Viernes Santo de 1900, dato éste que han reproducido la mayoría de sus biógrafos. Sin embargo, como ha puesto de relieve con posterioridad Antonio Sánchez Trigueros, el Viernes Santo de ese año fue exactamente el día 13 de abril, por lo que la verdadera fecha de llegada debe situarse en los primerísimos días de ese mes”.

No obstante, como el mismo Gullón advierte, no es una creencia que sustituya a otras, sino una “mezcla de ingredientes ideológicos de procedencias diversas y patronos adscritos a santorales distintos” (1990: 109). “Lo sustancial de la doctrina [pitagórica] consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida que los modernistas no sólo aceptarían sino convirtieron en idea central determinante de la creación poética” (110). En este sentido, “los números son cifras mágicas que revelan – si acaso no ocultan- la significación secreta de las cosas” (id.). El propio Juan Ramón certifica esta filiación cuando escribe: “En nuestro tiempo el átomo ha dado la razón a lo gnómico” (CP, 146). La conciencia de Juan Ramón, como el mar que la simboliza, se mueve en distintas olas (órbitas) hacia delante y hacia atrás, completándose en sí misma y en su obra. Desde esta perspectiva, el sujeto poético, desde una concepción romántica del mismo, no se paraliza nunca: como el mar sólo parece estancado, con su revolución sorda por dentro. La evolución poética de Juan Ramón intenta colmar las pretensiones simbolistas de totalización del sujeto. La simbolización y todos los componentes del poema tienden a cumplir ese deseo:

Yo me siento dentro un centro último trascendente, y quiero llegar a él con el pensamiento.
Y esto es lo humano para mí. Un poeta ha de aumentar el mundo en alguna forma y manera por su pensamiento, su sentimiento o su expresión; por eso yo dije andaluz universal, cansado de su nombre, vencedor oculto y creador sin escape. (CP, 145).

4.2. El exilio y la temporalidad juanramoniana. Aspectos derivados de la problemática del exilio: el español perdido, el desterrado.

“El 19 de agosto [de 1936] le fue expedido pasaporte diplomático como agregado cultural de la embajada de España en Washington y una semana más tarde embarcaba en Cherburgo, trasatlántico ‘Aquitania’, con su mujer, rumbo a Nueva York”
(ETM [1987], 26)

La evolución sufrida por Juan Ramón a raíz del exilio no puede ser minimizada. Sánchez Barbudo, en su estudio sobre *La segunda época de Juan Ramón Jiménez* (1962), considera que toda la poesía comprendida entre 1916 y 1953 responde a un mismo tema central. Garfias, por ejemplo, afirma, en relación a la evolución sufrida por el poeta hacia 1913, que “a partir de ahora las fechas ya no tendrán valor. *Estío* viene del año 1915, pero lo mismo podía ser del año 1930” (1958, 79). Evidentemente, *En el otro costado* no podría ser, por poner un año cualquiera, de 1923. Hay que atender a la interpretación de estos momentos de una evolución que ya no da marcha atrás, fundamentalmente ejemplificados en el *Diario* (v. Díaz Canedo: 1944; Garfias: 1958, 85). Pero, en ningún caso, podemos dar por válida una interpretación de la obra que no atienda a su poesía última y a las condiciones propias de ese momento.

El libro que más se ha acercado, hasta la fecha, a la obra exiliada, y a la categoría de exilio en la obra de Juan Ramón Jiménez, es el de Naharro-Calderón (1994). Este apartado se basa en sus conclusiones e intenta matizar y profundizar ciertos aspectos del mismo²⁴³.

No pretendemos establecer en este punto ninguna teoría general sobre el exilio, sólo analizar aquellos componentes del mismo que se manifiestan en la obra final de Juan Ramón Jiménez. Como bien entendió Ugarte (1999, 3) “debido a su naturaleza misma, el exilio se resiste a cualquier teoría y sistematización”. De hecho, sólo parecen ser teorizables ciertos caracteres, fases, momentos o rasgos característicos del exilio:

²⁴³ También estamos en deuda con ciertos planteamientos de la literatura española en el exilio realizados por Ugarte (1999) y Guillén (1990); así como con los estudios específicos de algunos aspectos de la obra exiliada de Juan Ramón como los realizados por Palau de Nemes (1991), Sánchez Romeralo (1991) y el propio Naharro- Calderón (1992).

es una experiencia colectiva y una experiencia muy personal, se dan pautas reconocibles (tanto de conducta como literarias), pero ningún caso individual sigue una norma específica. (Ugarte: 1999, 4).

En este sentido, las teorías sobre el exilio deben servir para analizar, individualmente, pero de forma comparativa, el caso juanramoniano. Naharro-Calderón, en el estudio de la obra exiliada del poeta de Moguer, ha establecido cómo:

Guerra en España es a mi entender el libro que mejor plantea la presencia y la ausencia canónica de Juan Ramón Jiménez, a partir de las tergiversaciones que se producen en el ‘interxilio’, término que reitero como cala teórica y como sustituto de ‘posguerra’, para poder levantar con criterios de objetividad la pátina de imprecisiones que dicho periodo todavía conlleva respecto de nuestra historia literaria. (en Blasco y Trueba, 2000, 115)

De acuerdo con la importancia que Naharro-Calderón otorga a *Guerra en España* en el reflejo –y la conformación– de la conciencia exiliada del poeta y sus motivaciones, no podemos por menos que desmentir su ilusión de objetividad en lo que al término ‘interxilio’ se refiere. La posguerra sitúa la realidad en un punto de objetividad más claro, por ser un hecho histórico que determina todo el desarrollo ulterior. El ‘interxilio’ lo sitúa en una subjetividad que se pretende mostrar como objetiva: la de un exilio igualmente compartido entre el interior y el exterior. Es posible, cómo afirma Ilie que “durante treinta y cinco años los españoles han estado en exilio respecto a su propia vida nacional” (1981, 12). Pero hay que recordar a este tipo de críticos que hubo escritores sin exilio ninguno (Ortega y Gasset, sin ir más lejos) y otros con exilios muy particulares. La reconciliación es sólo un mito que se intenta fomentar desde hace ya tres décadas. La existencia de una “España” en manos de determinados sectores dificultará durante todavía mucho tiempo la posibilidad de esta reconciliación. Afirma Ilie:

Mi enfoque de estos temas puede ser formulado en dos proposiciones. Primera, puede decirse que existe una relación bilateral entre la emigración y la brecha que abre en la nación. El ciudadano ausente deja un vacío, pero la masa que rodea al vacío permanece y debe reaccionar. En ambas direcciones ha tenido lugar una privación, porque mientras el segmento extirpado está territorialmente exiliado de la tierra natal, la población se ve reducida al exilio interior. Cada segmento está incompleto y ausente del otro. (Ilie: 1981, 10).

La categoría del ‘interxilio’ propuesta por Naharro-Calderón no hace más que fundir los dos exilios comprendidos por Ilie en uno. Sin embargo, el exiliado sólo es el que se va. La sociedad se queda sin una de sus partes. Pero los vencedores no dejan por ello que esa sociedad partida se muestre como tal. De este modo, se crea una España (que ya no es la España de 1936) y unos españoles exiliados (que no son España sino de España: españoles exiliados). Esta situación se mantiene hoy en día y se relaciona de un modo importante con los nacionalismos históricos y regionales. Por todo ello, aplicar las mismas categorías a los del interior que a los del exterior parece pobre en estos casos. Hay que situar a cada autor en su contexto propio y preciso sin caer en generalizaciones. Juan Ramón fue un autor exiliado desde 1936 hasta 1958. José María Pemán o Torrente Ballester no lo fueron nunca. “Aunque el exilio venga impuesto por las circunstancias, la decisión final de exiliarse es ante todo individual y no colectiva y los resultados son también dispares” (Naharro-Calderón: 1994, 27).

Palau de Nemes (Blasco y Trueba: 2000, 180) relata anécdotas de la vida exiliada de nuestro poeta: “Yo vivía cerca y, sabiendo lo mucho que le gustaba a su marido enseñar y guiar a la gente joven, Zenobia me invitaba a acompañarle, para que me ayudara con mis lecciones, decía, y yo aprovechaba para consultarle sobre mis cursos y oírle hablar. Entonces la conversación se volvía siempre a España...”.

Este tipo de actitudes son típicas del primer exilio en América. Los primeros años de los exiliados, en su mayor parte, pasaron con la nostalgia todavía fresca del regreso a España y con la esperanza de que dicho regreso pudiese suceder cualquier día²⁴⁴:

En general, en la poesía creada en los primeros años de exilio –digamos, hasta 1945, aproximadamente- es casi obsesiva la presencia de España. Y –al lado de España- el recuerdo de la guerra perdida o de la muerte de los seres más queridos, o de los campos de concentración... (Abellán: 1977, 38).

Fruto del exilio son algunos de sus proyectos como *Guerra en España* o el “Diario poético”, que el poeta publicó fragmentariamente en revistas, o el proyecto de *Vida*, paralelo a este²⁴⁵.

²⁴⁴ Naharro-Calderón (1994, 31): “el exilio español de 1939 vivió la alterada década de los años cuarenta con la vista puesta en el retorno a España, a esperas de que los acontecimientos mundiales posibilitaran la caída del régimen franquista”.

²⁴⁵ v. SPL (328, n. 61), GE (29 – 65), CI (263 – 337).

En todos estos textos, el poeta, movido por la ausencia y la distancia como él mismo afirma, recuerda momentos de su vida en España y hechos importantes de su trayectoria. Estos textos son fruto de lo que Ugarte denomina “el problema central de la literatura del exilio: la narración de la vida” y participan de lo que el mismo crítico considera como “uno de los subgéneros más dominantes en la literatura del exilio: la retrospectiva” (Ugarte: 1999, 50 y 53).

La misma sensación de obra exiliada se advierte en *Tiempo y Espacio* y en su carácter de resumen de la obra y de la vida anterior. Como la propia Aurora de Albornoz afirma “salvo casos excepcionales –como el de Luis Cernuda–, los poetas exiliados tardan algún tiempo en hallar su voz mejor. Hasta en Juan Ramón Jiménez hay un breve corte; unos dos años de vacilación antes de hallar su nuevo acento” (id. 39). Los años de vacilación, en los que no hay duda de que escribió magníficos poemas (v. LA), deben fecharse, al menos, hasta su asentamiento en La Florida. Es aquí donde Juan Ramón empieza a comprender su situación y la imposibilidad real de regreso:

En el caso de Jiménez o Alberti, encontraríamos “exilio latente” para *En el otro costado*, *Retornos de lo vivo lejano*; “infra-exilio” para *Tiempo, Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; “supra-exilio” para *Animal de fondo, A la pintura*. (Naharro-Calderón: 1994, 40).

La actitud de “exilio latente” que describe Naharro-Calderón se corresponde por tanto con la presencia del “allí” y del “aquel”. “En él se busca la veta positiva de su legitimidad y se pretende equilibrar memoria y olvido, para paliar el negativo efecto retroactivo de una escritura en el que el referente retrospectivo tiende a imponerse a la imaginación del presente”. (id. 35). Un texto de *Vida* recogido por Palau de Nemes nos da buena muestra de este sentimiento y de los frutos agraces del exilio:

Ausencia y distancia son buen estímulo para recordar. Recordando a España y escribiendo este libro estoy viviendo más cerca y más dentro quizás de España y de mí que nunca (Blasco y Trueba: 2000, 182)

La “legitimidad” a la que se refiere Naharro-Calderón se demuestra en ese estar más dentro de mí y de España “que nunca”. Evidentemente, el recuerdo se impone a la intuición, experiencia e imaginación del presente.

En el destierro, en particular en los Estados Unidos, su destierro mayor por faltarle la lengua,

Juan Ramón *vivió a España y vivió en España*. He mencionado que en las conversaciones con él siempre estaba presente España, punto de partida, punto de referencia y punto final. La presencia *vestida y desnuda* de España está en sus tres obras más grandes: *Tiempo*, *Espacio* y *Animal de fondo*; pero también hay que ver cómo figura España en el resto de la obra escrita en los Estados Unidos, en la que la visión del espacio ajeno se trasmuta en visión del propio. En la América Sajona la belleza de la naturaleza vuelve a ser fuente principal de su poesía, no la belleza abstracta a la que le cantó con anterioridad, sino que Juan Ramón vuelve a ver en la naturaleza la verdad del orden del universo y por ende de la permanencia de su ser. (id., 182 - 183)

No sólo es importante ver cómo figura España en la obra última, sino como esa ausencia se convierte en perpetua presencia (“latencia, ausencia, presencia²⁴⁶”) y marco del desarrollo poético último: la presencia de una ausencia que modifica el conjunto.

Parece que el propio Juan Ramón supiese, en estas palabras que definen perfectamente esa ‘lengua perdida de su madre’, lo que después le iba a ocurrir:

El escritor, al marcharse de su tierra, pierde siempre; lo primero por el idioma, ya que no puede tener el contacto que le es necesario... (JRVV. I, 117).

Frente a estos textos del primer exilio juanramoniano, *Animal de fondo* ha sido situado por Naharro-Calderón dentro del “supra-exilio²⁴⁷”. A estos momentos corresponde “buscar la trascendencia de la expulsión gracias a un universalismo integrador” y se caracterizan porque “lo imaginario actúa como filtro de lo real para eliminar y trascender completamente todo rasgo de ostracismo” (op. cit., 38 y 52).

Podemos entender perfectamente las razones que llevan a Naharro-Calderón a situar dentro del “supra-exilio” este libro. Sin embargo, la aplicación de este tipo de categorías no nos exime de un estudio detallado del sentido del exilio en *Dios deseado y deseante*. Es cierto que a través de la trascendencia y del universalismo integrador se produce un “contra-exilio”, una actitud de superación de su condición exiliada. Debemos añadir como característica de esa condición la “identidad”: hay un proceso de resolución de conflictos por dinámicas de identificaciones de tiempos y espacios. La presencia de las “ciudades” en el poemario es índice de una humanidad y de una cierta “patria” del poeta. El tema del exilio en Juan Ramón Jiménez mantiene una relación específica con la importancia que adquiere la lengua,

²⁴⁶ Así en Naharro-Calderón (1994, 43).

la expresión y otros conceptos afines como el del español perdido. Esta lengua “perdida” parece haber sido recobrada en la conformación del sentido del “dios deseado y deseante”. He aquí otra superación del exilio, otro contra-exilio²⁴⁸.

Carmen Alfonso Segura (2000, 334) al referirse a la pérdida de contacto con su lengua afirma que “este hecho se convierte en obsesivo en Juan Ramón a partir de 1936 y el autor dedica muchos de sus textos al problema de su desarraigo lingüístico”. Textos como “Mi español se ha detenido” (AJP, 450) demuestran perfectamente la atención del poeta a su evolución aislada del contexto lingüístico general²⁴⁹. En este sentido, parece existir una total identificación de España con la lengua, de la patria del poeta con su idioma naturo:

Bien está la ingratitud y la calumnia, el honor de la lista negra, la pérdida “oficial” de la ciudadanía, el robo de mi trabajo de toda la vida; bien estaría el “entierro” en mi tierra de España. Pero, ¡a qué precio!, el destierro de mi lengua diferente, superior a toda alegría, a toda indiferencia, a toda libertad, a toda pena. No la puedo soportar. Porque “desterrado”, no tener lenguas mías a mi alrededor, no hago nada, no soy nadie, estoy más muerto que muerto, estoy perdido (“Nueva York, set, 1938”: en AJP, 443).

La condición de “exilio latente” descrita por Naharro-Calderón se corresponde, con las particularidades propias del autor, con estos textos del primer exilio y la actitud del “español perdido”, un español “perdido” como dice en el texto citado, así como un “español” perdido. La anfibología deja traslucir un doble sentido en este juego juanramoniano: el poeta pierde la lengua, pero la lengua se pierde sin él, sin ellos.

La particular naturaleza de la experiencia del exilio –el abandono del hogar, la importancia que adquiere la correspondencia y las relaciones humanas, las comparaciones, la separación espacio temporal y la duplicidad y la división del ser – conducen al autor, quizás de manera inconsciente, a un diálogo consigo mismo sobre la naturaleza misma del proceso literario, así como de las dificultades que nacen del esfuerzo por reproducir la realidad (Ugarte: 1999, 24).

La condición de poeta consciente y autocrítico de Juan Ramón se acentúa en los años del exilio. El poeta llega a comprender sus preocupaciones y a asimilar ese

²⁴⁷ Claudio Guillén lo califica como “contra-exilio” (1976, 272).

²⁴⁸ Una superación distinta que la que se produce, por ejemplo, en el poema de Robert Lowell “The exile’s return” (Lowell: 1990, 92). V. para una poesía del exilio, de Saint-John Perse “Exil”, poema escrito en 1945 (1988, 90-119).

estado de “latencia”. En esta actitud destaca, ejemplo de diálogo consigo mismo, “el abandono del sujeto moderno de la lírica de los años 30 y la aparición de un sujeto posmoderno y fragmentado” (Naharro-Calderón: 1992, 119), una de las grandes contribuciones de Juan Ramón a nuestra lírica. El proceso de asimilación y superación de la propia condición exiliada pasa por la revalorización de la lengua, de su lengua (asociada a su conciencia) que se convertirá en “lo mejor que tengo, mi expresión” en *Dios deseado y deseante*. Tampoco hay que desdeñar la importancia de la identidad de espacio y tiempo (en relación con los espacio-tiempos alternativos y la fragmentación del yo) y la revalorización de la imaginación, poética, sobre el presente (“mi imaginación en movimiento”, AF 3).

Otros sentidos de la poesía exiliada de Juan Ramón pueden ser iluminados por estas categorías, pero en muchas ocasiones debemos ser sumamente cuidadosos al interpretar sus poemas exclusivamente desde estas teorías exílicas de la literatura. La metáfora del “pasante”, recreada en el poema “Árboles hombres” (LA, 132) se relaciona con esta problemática de modo explícito, pero debe filiarse singularmente en tendencias de la poesía moderna desde los *Pequeños Poemas en prosa* de Baudelaire y “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe²⁵⁰. Este tipo de ejemplo sirve para ponernos sobre aviso ante una posible simplificación en la interpretación de la obra del poeta de Moguer por la parcelación y categorización de su sentido poético. Aún reconociendo nuestra importante deuda con las categorías y características estudiadas por Naharro-Calderón, entendemos que cabe otro acercamiento a la obra del poeta de Moguer que no privilegie ningún aspecto constitutivo de la misma. Es decir, nuestra interpretación de *Dios deseado y deseante* no se queda en ningún caso en la constatación de su esencia “supra-exiliada”. Por el contrario, la interpretación del libro aborda, desde todos estos preliminares de su contexto y su sentido, una posible comprensión de su estructura formal y simbólica.

²⁴⁹ V. sobre todo “Mi español perdido (¡Qué extraño!” (I, 3182—3204); “España” (I, 3256—3264); “Ciego, señor de la lengua” (I, 4111-4115);

²⁵⁰ v. Poe (1970, 246-256), Baudelaire (1986). Críticamente destaca, de Walter Benjamín, el estudio de la figura de “El ‘flâneur’” en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (Benjamín: 1998, 49 y sig.). En un aforismo de *Ideología* (I, 3583) el poeta advierte: “PASEANTE, NO PASANTE // TÚ no pasas, paseas; eres paseante, no pasante; que es decir, que lo perdiste todo y que te perdiste del todo en todo”.

4.3. Los años de Juan Ramón en Maryland, Washington. La biografía última del poeta como iluminación de la obra.

“Desde estas Américas empecé a verme, a ver a lo demás y a los demás, en los días de España; desde fuera y lejos, en el mismo tiempo y el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916”

(Carta a E. D. Canedo, Washington, 6 de agosto de 1943, en. VV.AA: 1983, 66).

En 1945, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí se instalan en Riverdale, Maryland, tras sucesivos cambios de domicilio en el continente americano. Descripciónes de estos cambios de domicilio y distintas interpretaciones de su sentido e importancia dentro del contexto de la creación poética, se pueden leer en las biografías del poeta (Campoamor: 1976, 219 y sig.; Palau de Nemes: 1957)), en los *Diarios* de Zenobia Camprubí (1991, 1995), en la edición de *Guerra en España* preparada por Ángel Crespo (1985) o en los libros de Ricardo Gullón sobre la última etapa de su vida y de su obra (1958, 1968).

Juan Ramón estuvo en Washington desde 1943 hasta su traslado a Riverdale (v. *Cartas Literarias*). Ese año 1943, después de salir del hospital de una convalecencia, el poeta redacta las primeras partes de *Espacio* y *Tiempo*. Durante esos meses, el poeta trabajaba en la configuración de una antología para Losada. Un trabajo algo mecánico que no le motivaba demasiado (Camprubí: 1995, 237). De pronto, volvió a pensar en su deseo original, espontáneo, de empezar un diario en el que anotar lo que se le ocurriera en el momento, dentro de ciertos límites. De este modo relata la mujer del poeta el inicio de la escritura de dos de los textos más importantes de nuestra literatura.

Resulta realmente desconcertante que La Florida y Coral Gables hayan sido citadas en tantas ocasiones en relación con el poeta y no se suela hacer referencia a sus años de Washington. Desde 1943 hasta 1951 cuando se marchen a Puerto Rico, son casi ocho años en los que vivió primero en Washington, luego en Riverdale, muy cerca de la capital de los Estados Unidos. Esto hace que Juan Ramón se encuentre durante todos esos años en el centro de la vida social y cultural de los EE. UU.

Los años de Juan Ramón en Coral Gables resultan de especial importancia

porque el poeta parece haberse aclimatado a su situación de exiliado. Quizás fuera el paisaje que le recordaba a Andalucía²⁵¹, quizás fue el paso del tiempo que desengañaba a unos y a otros de un pronto regreso a España. Lo importante es advertir que el poeta supera, en cierto modo, la primera condición exiliado (la del desterrado), dando paso a una nueva creatividad en la que el exilio latente tiene singular importancia:

Para mí, España era antes mi derecho y América mi revés. Siempre que llegaba a la mitad del Atlántico, se me dividía ese cambio. No diré que ahora América sea mi derecho y España mi revés, sino que son dos reveses o dos derechos completamente distintos que antes y diferentes entre sí (“Carta a Pablo Neruda” escrita en 1942 en Coral Gables; PC, 105).

Son muy interesantes para el estudio de la vida de Juan Ramón antes de su traslado a Washington (que Lanz fija en enero de 1944) las primeras páginas de la edición de Juan José Lanz de *Romances de Coral Gables*, así como el libro Ana Rosa Nuñez, *La Florida en Juan Ramón Jiménez* (1968). En ellos se describe su salida, su estancia en Puerto Rico y Cuba, sus años en Miami-Coral Gables y, por fin, su traslado a Washington, en ese año de 1944, donde vivirá hasta 1951 en que se traslada, definitivamente, a Puerto Rico. Es decir, el mayor tiempo de su vida exiliada lo vive en los Estados Unidos. Primero, en Miami, Coral Gables, donde, según sus propias palabras comenzó “otra vez a escribir en verso. Antes, por Puerto Rico y Cuba había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias” (Nuñez: id., 11). Esos versos fueron los *Romances de Coral Gables*, indudablemente ligados a ese recuerdo andaluz que le sugería La Florida.

En la evolución del poeta, este breve libro ocupa un lugar singularmente importante. Unos versos del poema “Navegante”, primero del libro, sugieren la superación de cierta ‘enfermedad’ exílica: “Me impongo a la oscuridad / libre (no quiero la estrella)”. Su sola conciencia es ya luminaria bastante para imponerse a la oscuridad que le rodea. La esperanza y la situación escindida del poeta recorren cada poema del libro:

Por dos yeles que yo sé,
por dos mieles que tú labres,
sol, amor, alta presencia,
allí y aquí, de luz grande.

²⁵¹ “Tenemos aquí una casita andaluza (todo esto ¡recuerda! a Andalucía, blanquísima, limpiísima, suficiente”. (Nuñez: 1968, 7).

Otros poemas del libro reflejan esta duplicidad del yo, denominado por ejemplo, “un hombre que prefiere / la calle de sol y sombra”. El idealismo del poeta se enfrenta con voluntad decidida a la realidad. Si *La estación total* supone el logro de una forma, de un verso y un poema, este libro supone la confirmación de una voluntad del poeta por superar su condición, mediante el recurso a la universalización y la fragmentación del yo, por situaciones dualistas como las aquí relatadas, o por otras más esquizoides como en *Tiempo*.

En 1942, la IIª Guerra Mundial todavía no había acabado. Es posible que muchos españoles exiliados pensaran todavía en la posibilidad de un triunfo aliado que facilitara su regreso. Esas esperanzas se verán rotas poco después. “Juan Ramón, sin ser norteamericano, creyó oportuno ofrecer sus servicios al Departamento de Estado (...). Al efecto, él y Zenobia se trasladaron en noviembre de 1942 a Washington (Campoamor González: 1976, 246 y sig.)”.

Juan Ramón Jiménez había sido invitado por la Oficina del Coordinador de Asuntos Americanos en Washington a participar en los programas literarios radiados por ella. Las transmisiones no llegaron a realizarse porque el poeta se negó a que sus textos fueran censurados antes de la retransmisión. Los textos ya escritos se conocen como la serie *Alerta* (v.A1)

La importancia de estas conferencias radiofónicas ha sido puesta de relieve en varias ocasiones. Son, junto a los *Romances*, los primeros textos en los que empieza a fraguar la nueva identidad del poeta en su mar tercero. Estas conferencias radiofónicas han de ser puestas en el mismo grupo que las conferencias pronunciadas en Argentina en 1948:

Las conferencias son, sobre todo, fruto de los años americanos y comenzó a pronunciarlas en la primera época de su estancia en Cuba, en Puerto Rico, en las universidades americanas de Miami (1940), Duke (1942) y Maryland (1945), en distintos lugares de la Argentina (1948) y, finalmente, en la Universidad de Puerto Rico (1952-54) (*PC*, 23-24)

Como puede verse estas conferencias, las de *Alerta* y otras de esta misma época, son el marco crítico y teórico sobre el que se construye toda su poesía última. Deben estar en la base de cualquier ejercicio interpretativo de esta poesía.

Es de resaltar que son esos años que van de 1944 a 1951 los que encierran a *Dios deseado y deseante* y el desarrollo casi completo de *Espacio*. De esa época

también es el importantísimo proyecto de *Lírica de una Atlántida*, fragmentos de *Tiempo*, las lecturas para ‘el radio’ de *Alerta*, alguna conferencia... Si es importante el momento de la escritura de *Espacio* en La Florida y de los *Romances de Coral Gables*, en cantidad de obra no se puede comparar con los años de Washington. Por otro lado, resulta central para la situación literaria del poeta y sus relaciones, la importancia que adquiere su diálogo con la poesía anglosajona moderna (Pound y Eliot). Alegre llega afirmar que son esos autores (y Yeats) los verdaderos interlocutores del poeta en dichos años²⁵². Ya hemos relatado la aparición de un guiño de Pound en los *Cantos Pisanos* hacia el poeta de Moguer, hechos como este demuestran la posibilidad de un diálogo importante entre los poetas citados.

Juan Ramón, en su vida exiliada en EE.UU. dio clases sucesivamente en: la Universidad de Miami (1939-1942), la Universidad de Maryland (1942 -1951) y la Universidad de Puerto Rico (1951-1958), con los intervalos marcados por la enfermedad y la tristeza por la muerte de Zenobia en 1956). Todo esto tiene que suponer, atendiendo a las materias explicadas por el poeta, una importante relectura de la literatura española. Por ejemplo, antes de partir para Argentina, el poeta estaba leyendo *La historia de la literatura española de Northup* (v. Campoamor González: 1976).

Es necesario reconstruir con exactitud la biografía de los años 1943 - 1951, años que pasa entre New York, Washington y el Estado de Maryland. Esta reconstrucción debe basarse en las publicaciones del poeta en revistas, la colaboración pública, las fechas de los originales, las conversaciones recogidas por Zenobia y otras personas de su entorno, y en todos los textos del poeta relacionados con estos años.

En una carta a Alberto Jiménez Fraud escrita por Juan Ramón en Washington en 1945 (cit. en Domínguez Sío: 1994, 25-27) el poeta hace una apreciación sobre el estado poético del presente en la que demuestra su interés por la poesía mística y tradicional, que desemboca en la escritura de sus últimos libros:

²⁵² Emilio Barón Palma señala que “El poema *Espacio* de J. R.J., presenta una serie de analogías con algunos de los *Four Quartets*, lo que sugiere una lectura atenta de Eliot (...) Lectura que, a mi juicio, desencadenó el impulso creador cuyo fruto fue, precisamente, *Espacio*” (1996, p. 23). También realiza una breve comparación entre Burn Norton y ‘Sucesión’, verso a verso, que resulta un tanto exagerada.

La moda poética sigue siendo aquí la que impone la jeneración de poetas universitarios (como en todo el resto del mundo). Una escritura muy técnica, con muchas citas del latín, del griego, de Dante, de Safo (en sus idiomas propios) y mucha imajinería. Esto vino de T.S Eliot, Ezra Pound, etc., que tienen un gran talento, pero que no han determinado una gran poesía. Lo que falta, aquí y ahí, es un gran poeta actual, como Yeats, por ejemplo, o como Blake, en su tiempo. Mientras llega, estos grupos lo invaden todo, ya que ellos hacen las revistas universitarias, de minoría, que pagan las muchachas ricas que copian a los profesores poéticos que escriben para tener esa fama. (...) Existen excepciones: Henry Wallace es una; ha leído conmigo los místicos españoles y los lleva en el bolsillo.

Según algunas investigaciones realizadas por Alfonso Alegre en torno al libro *Una colina meridiana*, Juan Ramón Jiménez y Zenobia, en Washington, “vivieron en un apartamento de Dorchester House, en una zona alta de la ciudad llamada Meridian Hill” (UCM, 13). Este lugar y otros parajes de la zona sirvieron como título del libro y de varias de sus secciones tal como demuestra Alegre en su reciente edición del mismo. La relación de experiencia, vida y poesía, se manifiesta, ejemplarmente, en dichos poemas.

En 1948 el poeta daba clases en la citada Universidad de Maryland, pero tal y como apunta Garfias (1958, 144) siguen viviendo en Washington y, según sus propias palabras, en este momento se encontraba “preparando una edición completa de mis escritos en prosa y verso, los nuevos y los revisados” en esa edición todavía no existe ni tiene lugar *Dios deseado y deseante* y tampoco se menciona *Espacio*. (v. op. cit. 146-147). En *Mi Rubén Darío* se recoge copia de un “Documento de la Biblioteca del Congreso agradeciendo la entrega de varios documentos de Rubén Darío y sobre Rubén Darío por parte de Juan Ramón Jiménez” en el que se adjunta la dirección exacta donde vivía el poeta de Moguer justo después de volver de su viaje de Argentina: “4310 Queensbury Road; Riverdale, Maryland”. Esta nota es del 7 de octubre de 1949.

En *Olvidos de Granada*, Giner recuerda su “último encuentro ‘en persona’ con Juan Ramón Jiménez (OG [1979] 13): “fue en enero de 1948, de paso yo por Washington”. El encuentro relatado muestra cómo el poeta, a pesar de cierta nostalgia, se sentía a gusto en su domicilio de Riverdale.

La imagen del cangrejo de *Espacio*, del fragmento III, es casi idéntica a la que se recoge en unas conferencias realizadas por Ortega y Gasset en Aspen sobre Goethe. El fragmento “Leyenda de un héroe hueco” fue publicado, tal y como lo

publicó Arturo del Villar (TyE, 158-159), en *La Nación* el domingo 11 de enero de 1953. Esto podría demostrar que es uno de los últimos textos de cuantos el poeta escribió para su poema *Espacio*. Las conferencias “Sobre un Goethe bicentenario” y “Goethe sin Weimar”, leídas por Ortega en Aspen en julio de 1949 muestran más de una concordancia con el léxico y el pensamiento de Juan Ramón en estos años. Veamos como describe Ortega a Goethe:

El panteísmo estoico-humanístico-racionalista del siglo XVIII y comienzos del XIX es el resultado de una gran enfermedad que los griegos nos transmitieron: el optimismo intelectual. Pero Goethe sabía, en estratos más profundos, originales y auténticos, que esa no era la verdad. Ahora bien, Goethe, que era como escritor sumamente valiente, no era valiente ante la vida; por lo mismo que era hipersensible ante su riqueza, sus vicisitudes, sobre todo ante su imprevisible, irracional componente de hacer. Dada esta situación, como era de portentosa vitalidad, en el sentido estrictamente zoológico de la palabra, se crea como una coraza defensiva, un dermatoesqueleto o costra dentro de la cual puede existir defendido. Esta costra defensiva que a fuer de tal no tenía en la economía de su existencia otro papel que el de no ser nada por sí –no más que materia córnea, caparazón de cangrejo- fue para él Weimar. (Ortega: 1983, 109).

La idea es análoga. La expresión muy distinta. En cualquier caso, lo que este tipo de textos corroboran, sean fuente de ideas o motivo de reflexión, es una característica que la crítica juanramoniana debe advertir en cualquiera de sus tentativas. Juan Ramón permanece alerta hasta sus últimos días: su pensamiento e imaginario se van actualizando con la experiencia.

La importancia de New York en la construcción y escritura de *Animal de fondo* y *Espacio* provoca, en esa base experiencial, un acercamiento distinto al problema de la memoria y el olvido. No es algo exfílico, sino propiamente experiencial. “Dulce como este sol era el amor” es un verso claramente implicado en el recuerdo de sus días del *Diario de un poeta recién casado*. El segundo fragmento de *Espacio* parece estar íntegramente dedicado a New York.

Sin embargo, existen otras muchas experiencias de los Estados Unidos y otras consecuencias de su estancia en dichas tierras. Una de ellos, no la menos importante, la colaboración con universidades del poeta y su mujer. El acercamiento a los alumnos es un “acercamiento al otro” en toda regla. Palau de Nemes (Blasco y Trueba, 179-180):

En el año 1949, Juan Ramón y Zenobia vivían en Riverdale, Maryland, uno de los pueblos

cercanos a la Universidad de Maryland donde ambos enseñaban. Zenobia tenía a cargo un programa completo para los estudiantes de Bachillerato y Juan Ramón daba cursos avanzados de literatura española e hispanoamericana para los que nos preparábamos para la maestría y el doctorado.

Los cursos sobre literatura española, pensando en el ejemplo de sus cursos sobre el Modernismo, deben ser tenidos como una de las reflexiones críticas del poeta sobre la poesía española en general y la de su tiempo en particular.

La propia Palau de Nemes (id., 180) relata otra de esas experiencias recurrentes en los años americanos del poeta: “sumido en una grave depresión, el poeta hizo el recorrido de los hospitales de Maryland y Washington, hasta que Zenobia se lo llevó a Puerto Rico”. En este sentido, son significativas unas palabras de Zenobia en su Diario 2: “No quiero acordarme de los últimos días trágicos de Riverdale. J. R. siempre en hospitales adonde yo iba a terminar mi trabajo en la universidad (...). Después, Puerto Rico y JR mejorando un poquito cada semana” (Camprubí: 1995, 344). Este recorrido por los hospitales se relaciona con la crisis de 1950 a la que nos hemos referido en la historia redaccional y externa de *Dios deseado y deseante*.

Un recuerdo referido por Rafael de Penagos acierta al comparar estos estados y a dar un origen posible a los males del poeta: “Zenobia me habló del mal de su marido. Concretamente, no se sabía a qué achacarlo. En Washington, donde vivieron unos años, había tenido una crisis parecida. Quizá la produjo entonces el sentirse rodeado de un idioma extraño que, aunque él conocía a fondo, hablaba con dificultad” (1956, 41).

¡Y si viera cómo le hizo revivir el encuentro con nuestra lengua! Pasó aquí dos años estupendamente; trabajaba muchísimo, daba conferencias, atendía a sus clases en la Universidad... Estaba lleno de proyectos y ocupado en ordenar su obra completa... Pero hace unos meses recayó de nuevo. (id.)

Los primeros años de Puerto Rico fueron determinantes para la finalización y desarrollo de los proyectos de libro y de ordenación de la obra. Deben ser considerados, como ya hemos avisado en otro lugar, como el momento definitivo de ordenación de la obra del moguerño²⁵³.

²⁵³ “En realidad, toda mi vida he estado enfermo. ¿Sabía usted que en mi corazón sólo funciona un ventrículo? No sé ni cómo he podido escribir lo que he escrito... Sí, toda mi vida queriendo terminar

Ricardo Gullón recuerda que Juan Ramón leía a Rubén y Machado en Puerto Rico. Lógico es pensar que volvería a lo ya leído más aún que leer nuevo. También pudo tener allí, y antes, contactos con toda una serie de libros como el libro sobre Einstein del profesor Barnett (1957). Todas estas lecturas y experiencias se vuelcan en sus textos finales. En el prólogo a la versión de *Espacio* que publicó en *Cuadernos Americanos*, escribía:

Lo que esta escritura sea ha venido libre a mi conciencia poética y a mi expresión relativa, a su debido tiempo, como una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida, por esta creación singular. Sin duda, era en mis tiempos finales cuando debía llegar a mí esta respuesta, este eco del 'ámbito del hombre'.

4.4. La obra última: continuidad y evolución en su poesía.

Por fortuna, la crítica juanramoniana parece haber superado críticas parciales del tipo: “Y fue entonces [en el regreso de su viaje a Buenos Aires] cuando, súbitamente, le madura la idea de una divinidad poética” (Garfias: 1958, 77) o “clavar su lírico hazadón de luz en busca de la mina presentida, era, sin proponérselo acaso, una manera de buscar a Dios, a ese Dios parcial o total que había de revelársele un día inesperadamente” (Garfias: 1958, 173).

La crítica última del poeta ha puesto certeramente su ojo sobre la evolución de su poética y su poesía y el desenvolvimiento de sus preocupaciones centrales. En realidad, ese Ser “súbito” del que habla en *La Estación Total*, es el ser que después llama dios, y ya no es súbito. La revelación –para quien busque tal hecho en esta poesía- debería pues encontrarse quizás en ese tipo de poemas anteriores, ya no en *Dios deseado y deseante*, que es, por sí mismo, un resumen de inquietudes e ideas fundamentales en la obra de Juan Ramón. No es inesperado ese dios, ni súbito, es dios deseado y deseante.

Juan Ramón, de acuerdo con sus propias formas de mirar la realidad, se ve como el poeta. Y el poeta, en su concepto, tiene siempre una misión trascendental. Es aquí, el mensajero de *La Estación total*, “el uno sólito en el fin, en lo uno mío”

mi obra, y ahora, cuando precisamente estaba en camino... ¿Ve usted esos cajones? Ahí tengo un sinnúmero de trabajos inéditos. Son cientos de cuartillas” (De Penagos: 1956, 42).

Con la diferencia de que ésta es la realidad que está integrada en lo espiritual, como un hueso semillero en la carne de un fruto; y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada; conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito. (SZJRJ-ddd. 394-397)

Sánchez Romeralo (1983) realiza precisiones importantes sobre la obra última que fecha (siguiendo al poeta en sus diferentes manifestaciones) hacia 1930, con el intento de publicación definitiva de su Obra que se inicia con *Canción*, truncado por la guerra. La fecha de 1930 es válida, pero no deja de ser una fechación relativa. Sin embargo, aunque parezca evidente que entre finales de los años 20 y 1936 se fragua lo que llamamos “obra última”, hay algunos de sus componentes que no pueden darse hasta fechas posteriores, derivados de la realidad exiliada.

En *Guerra en España* asistimos a un cambio del yo²⁵⁴. El espacio y el tiempo, reales, se tornan coordenadas válidas para su poesía. Son la guerra y el exilio las circunstancias precisas para el contexto de creación de la obra final del poeta de Moguer. En Carta a Enrique Díaz Canedo, fechada en Washington el 6 de agosto de 1953, el poeta afirma este cambio:

Desde estas Américas empecé a verme, y a ver lo demás, y a los demás, en los días de España; desde fuera y lejos, en el mismo tiempo y el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916. (cit. en Sánchez Romeralo: 1983, 66)

No debe, por tanto, dejar de señalarse la importancia de la circunstancia de exilio en su poesía última. El propio Romeralo apunta varias coordenadas de interés para la comprensión del cambio que se produce en el poeta:

La obra última –que, ya lo estamos comprendiendo, viene a ser la última versión de *la Obra*– queda profundamente afectada en su espíritu, en varios sentidos que voy a tratar de resumir: 1) percibimos ahora en ella una como conciencia de su propia ultimidad; 2) se acentúan sus tendencias místicas; 3) hay un retorno a las formas tradicionales españolas: el romance y la canción popular; 4) la nostalgia de España y el recuerdo de la infancia y de Moguer ocupan un lugar importante en la nueva poesía; 5) el poeta conquistador de la infinitud, el ñíodiós hecho dios es, al mismo tiempo, un dios perdido, habitante de un desierto, viejo, solo, desterrado y con la muerte cerca (1983, 67).

²⁵⁴ Algo que pudo fraguarse en la proclama sobre la poesía diaria que suponía su colaboración en *El Sol*.

Este contraste debe reflejarse en la Obra, en los poemas particulares. Las conferencias del poeta (véase *Alerta y Política poética*) demuestran una implicación en lo político y social. Pero él se sabe poeta y piensa que el poeta, con su camino vocativo, está contribuyendo de la mejor manera posible al progreso de la humanidad²⁵⁵. En uno de los textos de esta época publicado por Sánchez Romeralo en *Ideología* y titulado significativamente “El destino del poeta” Juan Ramón mantiene vivas sus ideas ético-estéticas:

Sí, mundo; sí, España; poesía, diga lo que diga el político, es sólo impregnación expresiva de belleza, hablar mágico. Y el destino feliz o desgraciado del poeta, lo he dicho antes, es descifrar el mundo cantándolo.

El poeta quiere saber, ser útil y hasta ser lógico, pero no puede dejar de cantar su canto libre porque, cuando lo canta de veras, se libra de todo lo malo aunque no quiera librarse. Por lo tanto, la ciencia, la experiencia, la lógica no le sirven al poeta para nada, porque cuando su conciencia ya no le deja cantar libremente, canta pesadez y dureza.

En vez de pedirle el político al poeta que se deje de cantar o que cante un canto dictado, ¿no sería mejor que el político se embriagara de canto libre? Un canto libre hermoso es, a fin de cuentas, el camino mejor, el más derecho y el más compañero del que se va al destierro, a la guerra, a cualquier vida difícil o a cualquier fácil muerte (I. 3960).

Por eso es su expresión lo mejor que él tiene. El arma del poeta, el lápiz con que enfrentarse al hueco y dar nueva y más verdadera luz a la realidad de los hombres y las cosas. El sentido de la conciencia como “conciencia sucesiva de los hombres”, perfeccionamiento hacia una posible divinización por el cultivo, es básico para entender el papel que otorga al poeta.

Su trabajo gustoso es, por lo demás, como el de cualquier otro trabajador manual, que ayuda al vivir del hombre. Su “comunismo poético” demuestra hasta qué punto es la ética la que impulsa el particular sello que posee la producción última juanramoniana. Para contextualizar todo este pensamiento, es necesario un estudio de su poesía desde el exilio; como una de las causas del mayor ahondamiento en la dimensión ética de la poesía. Pero no la única. El krausismo (Azam: 1983, Blasco: 1982) y la poética de su generación son la otra cara, la primera, de esta ética-estética juanramoniana. Ambos elementos son esenciales, inmanentes a la evolución de su pensamiento y de su poesía.

²⁵⁵ v. Sanz Manzano, M^a Angeles (1999), “Reflexiones de Juan Ramón Jiménez sobre la contribución de la poesía al ‘progreso’ espiritual del individuo”, publicado en *Letras de Deusto*, vol. 30, n^o 83, Abril-Junio 1999.

El pensamiento de Juan Ramón Jiménez no evoluciona de forma lineal, sino en círculos concéntricos, órbitas, sucesivos vaivenes que alumbran una imagen discursiva, en discusión consigo mismo. Hay un constante diálogo al interior de su escritura (O'Hara: 1987) que es también base de la dialéctica existente entre el tú y el yo. Aquí el dios (tú) es su obra. Otro motivo más de la identidad del yo y del tú.

La idea del volver sería la metáfora de lo que se constituye como realidad en su pensamiento. Esto determina una complejidad de relaciones que no debe simplificarse en la lectura crítica. Es decir, *Animal de fondo* se constituye en un corpus unitario, una unidad de pensamiento, pero las relaciones simbólicas que se establecen entre las diferentes etapas y caminos de su pensamiento están presentes en él de tal modo que lo determinan y configuran esencialmente. Y a la inversa, el fin, el cierre de la obra, se constituye en el tercer fragmento de *Espacio* en un diálogo abierto consigo mismo, con este libro y con los restantes libros finales. La pregunta establecida por Juan Ramón Jiménez en los últimos fragmentos del largo poema en prosa está ya en inmanencia en el conjunto de *Dios deseado y deseante*, especialmente en algunos de los poemas no publicados en la versión de 1949:

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.

Estos monstruos son, a pesar de todo, seres de nuestra semejanza, son como nosotros, nuestros iguales. En la poesía última de Juan Ramón todo se integra: fealdad, belleza, blanco y negro, dios, los dioses, y los monstruos²⁵⁶.

4.4.1. Las conferencias: el contexto “literario” de creación.

Durante su estancia en Argentina y Uruguay, Juan Ramón Jiménez leyó seis conferencias de gran importancia para la contextualización e interpretación de *Dios deseado y deseante*. Son, como “motivo” primero de su viaje a estos países de la América del Sur, las coordenadas poéticas y de pensamiento en que se mueve la reflexión juanramoniana en el momento de redacción de los poemas de *Animal de fondo*. Es muy probable que las reacciones suscitadas por estas conferencias (quizás se deba rastrear este punto en los periódicos argentinos y uruguayos de la época) provocaran a su vez pequeños cambios en la escritura de los poemas de *Animal de fondo*, y que hayan determinado en cierto modo la posterior redacción de *Dios deseado y deseante*, así como la publicación del libro de 1949 como ya apuntamos en el estudio de este aspecto. Por eso, creemos que es de especial importancia prestar atención al sentido de estas conferencias.

Todas estas lecturas giran en torno a unos planteamientos fundamentales que Juan Ramón define como:

Conferencias sobre “poesía y vida”, conferencias “Poéticas”. Todas lo son, a mi entender; y no porque hable en ellas de poesía escrita siempre. En su conjunto total de seis, la primera lo es de esta poesía escrita y de la escritura poética; la segunda, de la poesía del progreso; la tercera, de la poesía del trabajo; la cuarta, de la poesía de la aristocracia inmanente; la

²⁵⁶ “Juan Ramón otorga al defecto, como ‘expresión distinta’ que es de la realidad, alto valor y significado en la creación. Engloba su poética, por tanto, lo llamado convencionalmente feo, lo mismo que lo llamado, también convencionalmente bello”. (Al, 40).

quinta, en fin, de la poesía de la razón heroica. La última es un conjunto de poemas míos, que quieren ser poéticos de veras, sobre la conciencia en el dios inmanente, dios en presencia de conciencia, lo último que he escrito (cit en Blasco: 1982, 41).

Las conferencias leídas fueron, siguiendo el orden de esta descripción: “Poesía abierta y poesía cerrada”. “Límite del progreso”, “El trabajo gustoso”, “Aristocracia de intemperie” y “La razón heroica”.

El “conjunto de poemas” es, claro está, *Dios deseado y deseante* en germen: *Animal de fondo*. A esto hay que sumar la conferencia “El siglo modernista”, leída fuera de programa.

El 4 de agosto de 1948 llegan a Buenos Aires. El 25 de ese mismo mes lee “El trabajo gustoso”. Es esta una de las conferencias más importantes del poeta. Resulta significativo que Juan Ramón realice la misma lectura, con las modificaciones revividas, que la realizada en España en 1936, bajo el título “Política poética”. Las preocupaciones de esta conferencia se centran en lo político-social, relacionado sobre todo con la cultura y el cultivo y con la necesidad de que el desarrollo del hombre se haga “con idea y amor, con poesía” (PPo, 21).

Las conferencias de Juan Ramón, en su conjunto, sitúan la posición del poeta en diversos temas. Son una política, una estética, una religión, una poética.

Marco refiriéndose a la conferencia “Política poética” (más tarde “El trabajo gustoso”) leída en Madrid el 15 de junio de 1936, afirma que: “Juan Ramón entiende la política como un acto de amor. Su mensaje es espiritualista y cristiano” (1986, 53). Ese sentido “cristiano” de la política de Juan Ramón habría que relacionarlo con el krausismo y su propia ética-estética. Es algo palpable en Sanz del Río y en la forma de vida de un Giner de los Ríos y otros krausistas. La política de la vida diaria y su ética están conformadas a partir de una raíz cristiana. Lo que no quiere decir nada respecto a una supuesta ortodoxia ni, creemos, corrobora posturas extremas como la de M. Predmore en su “Introducción” a *Platero y yo* (1988):

La educación de Platero, en el más puro amor y moral cristianos, guiándole en su camino de perfección, es el tema más importante de la obra (PyY [1988] 43). Porque existe en Platero lo que cabe llamar una intuición poética del cristianismo, basada en el ideal de Francisco Giner: ‘Hacer de la vida religión y religión de la vida. Vivir en Platero es vivir religiosamente, lo cual significa vivir cristianamente, pues es el cristianismo, entendido y sentido por los krausistas españoles, la religión por excelencia (op. cit, 52)

Suscribimos en buena medida estas afirmaciones. Con lo que no estamos de acuerdo es en utilizar ese “cristianismo, entendido y sentido por los krausistas” (lo cual es algo particular y específico que debe ser definido sin generalizaciones), como medida de una determinada simbolización e imaginística juanramoniana basada en el cristianismo católico y ortodoxo. Su rechazo a la iconografía católica (que es parte de lo que ese cristianismo krausista rechazaba a su vez) es claro al respecto, aunque, tenemos que reconocer que en *Platero* aún se mantienen rasgos de esa imaginística que le llevó en los primeros años de su vida a escribir poemas a la virgen, etc., en la más pura ortodoxia católica. Pero la evolución que se produce en Juan Ramón tras el matrimonio con Zenobia, en los años 20 y en su viaje definitivo a América ha dejado muy lejos cualquier tentativa ética en el sentido en que pudiera comprenderse para *Platero*.

La ética estética juanramoniana no se rige, en absoluto, por preceptos morales. Es una ética de signo amoral; es decir, una ética cuyas normas se sitúan ‘más allá del bien y del mal’, ‘más allá de todo lo divino y lo humano’. La meta de Juan Ramón está puesta en un perfeccionamiento entitativo y no en un perfeccionamiento moral. (Al, 41).

Como dijimos antes, la evolución, partiendo de ese núcleo unitario, no puede ser minimizada. El contexto de creación de las conferencias, creemos, que hay que asociarlo a fechas todavía hispanas, al menos, en su gestación y motivación. Nos estamos refiriendo, sobre todo, a “El trabajo gustoso” y otras fechadas en época temprana. El contexto de creación es, por tanto, la preguerra, la guerra y la posguerra. Por mucho que la ideología naharro-calderoniana quiera rechazar estos nombres lo que en el Estado Español ocurrió no fue un “interxilio” sino una guerra civil, una posguerra terrible y un régimen dictatorial. La poesía del exilio nace en esta posguerra y en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Desde este contexto político y militar general se explica el título de estas conferencias: “Política poética”, “Alerta”, y el contenido de las mismas.

La categoría del exilio es, por tanto, una parte de la realidad amplia y compleja de la poesía posterior a la guerra civil. Así, “Política poética” nace ya en estas soledades madrileñas, pero se presenta como “prosas misceláneas de unos veinte años de la vida del poeta. Se trata precisamente de las casi dos décadas comprendidas ente 1936 y 1954 que abarca el periodo de su emigración y, por lo tanto, de su experiencia americana” (PPo, 9). Por mucho que se quiera obviar –y

parece haber ciertas “escuelas” empeñadas en su olvido- no puede olvidarse el hecho político (político, económico, social e ideológico) que genera y encuadra la guerra y el exilio. Las páginas del segundo tomo de *Juan Ramón de viva voz* son buena prueba de ello.

Juan Ramón habla prioritariamente de su trabajo poético, pero las conversaciones encarnan todas las polémicas propias de la preguerra. De ahí el carácter político de algunas de estas conferencias y de *Guerra en España*, libro contemporáneo a estas. Igual que en la categoría exiliada, Juan Ramón evoluciona hacia una universalización del ser y del yo mismo, un panteísmo también político jalona sus ideas. Su comunismo poético es de la misma especie que su panteísmo idealista.

De la actitud de Juan Ramón ante la política en aquellos instantes es interesante una anécdota relatada en las conversaciones con Guerrero. Un niño le pregunta: “Juan Ramón ¿tú eres monárquico o republicano? Juan Ramón le respondió: ‘Yo soy poeta’” (JRVV, II, 61). Pero no debe entenderse sólo que un poeta está por encima de esas disquisiciones encerrado en su torre de marfil (que es lo que todo el mundo *ha querido* entender), sino que el hecho de ser poeta es ya en sí una decisión “política” (una forma de ser y estar en la polis-sociedad) que hace que el poeta sea de una determinada manera. Por ejemplo un cantor, como decía Tagore (1990, 151-157). La situación sociopolítica de España en esos años le lleva a decir que “cada día le causa mayor repugnancia la política y no quiere ni hablar una sola palabra sobre ella” (JRVV. II, 172).

Evidentemente, el hecho de la guerra y todo lo que ella conllevó fundamentan el cambio sufrido por Juan Ramón y la necesidad de plasmar su postura ética y política en las conferencias y en *Guerra en España*. De la filiación de las ideas de *Política poética* respecto a estos años anteriores a la guerra (la República) da buena fe el siguiente texto:

El régimen que él encuentra ideal sería aquel donde cada cual trabajara en aquello para lo que tuviera verdadera vocación, rindiendo su trabajo al Estado, que aseguraría a todos la existencia sin lujos, pero con un mínimo de bienestar; abolidas las herencias, cada uno tendría lo correspondiente a su trabajo honrado, y si era posible, un trozo de tierra en su lugar, pues todo el mundo conserva esta ilusión, que es justa contenida dentro de unos límites... Esta sería la verdadera igualdad (JRVV. II, 183-184).

En estos años, Juan Ramón publicaba aún sus *Cuadernos* y poemas de *La estación total* en su colaboración periódica en *El Sol*. Hablando con Guerrero el poeta afirma que “*Poesía* es el mejor libro que yo he publicado, y si algo tengo yo es facultad expresiva, fuerza de expresión” (JRVV. II, 120). Esta apreciación de su propia poesía cambiará en la época de *Animal de fondo* (y en Puerto Rico) donde relata a Gullón que su mejor libro es el *Diario*. Lo que no cambia es su valoración de *la expresión*.

Del mismo modo, en esos años pensaba que “desde *Eternidades* es donde comienza verdaderamente su obra” (JRVV. II, 283). De este momento es también “El zaratán” revisado (JRVV. II, 361), un texto que tiene singular importancia en la conformación del futuro símbolo del cangrejo en *Espacio*. El cambio operado en Juan Ramón debió de ser mayor de lo que se ha querido ver en la crítica, basada en la idea de la unidad de su producción:

Hablamos de la posibilidad de una nueva guerra [agosto de 1935] europea, a la que España se viera arrastrada, y me dice: ‘Figúrese lo que ha de ocurrir en una guerra futura con tan poderosos elementos de destrucción como existen, y en la cual ciudades de arte como Florencia, por ejemplo, podrían ser destruidas en unas horas... Pensar en esto conduce a un completo nihilismo, porque uno teme que la obra de arte, la poesía, no signifiquen nada ante la evolución que está sufriendo el mundo. Los valores idealistas cada vez son menos tenidos en cuenta...’ (JRVV, II, 310).

El 18 de mayo de 1936 el poeta habla con Juan Guerrero de su primera conferencia pública (dos meses antes del golpe militar): “me han comprometido para que haga una conferencia para la inauguración del Instituto del Libro Español y he tenido que aceptar, aunque no asistiré” (JRVV. II, 367). Todavía el poeta parece no querer entrar en las conferencias y los cafés, como dijo antes. En dicho libro (JRVV. II, 368), narra la idea de su conferencias, en días previos a la guerra:

La conferencia ‘Política poética’ que estoy escribiendo a ruego del Instituto del Libro Español. Ya la leerá usted. Es un trabajo que hago con gran interés y está quedando bien; tenía verdadera ilusión por decir estas cosas y por eso he aceptado gustoso.

Me explica el desarrollo de la conferencia, en la que ha intercalado cuatro anécdotas que ha considerado oportunas. Tenía pensados varios temas: “La falta de espiritualidad en la poesía contemporánea”, “Rubén Darío en la poesía española”, “El Modernismo” y éste que titula “Política poética”. La gustará ver si causa alguna impresión, pues no hay una línea que no tenga una idea, y luego es un trabajo literario muy esmerado. “Me sale de un tirón, y cuando dicto a Zenobia ella es mi público y por ella comprendo si está bien; cuando se entusiasma al

escribirlo a máquina es porque está bien, y entonces tengo seguro que ha de gustar. Se imprimirá y repartirá, pero además lo daré en *El Sol*; quisiera que se leyera mucho, a ver si servía de algo, pues lo hago con esa intención por si la gente se da cuenta de que por la poesía se pueden salvar muchas cosas que ahora están en peligro. Pero no con poesías épicas ni cívicas, sino con la poesía natural, directa, auténtica...

Como se puede ver por estas palabras, las conferencias tienen un fin divulgador. Estas ideas del poeta son las mismas, en todos los sentidos, que las que posteriormente recoge en las conferencias de *Alerta y Política poética*. Todos los títulos posibles, anunciados en estas palabras, recuerdan a posteriores escritos en prosa del poeta, recogidos en sus conferencias. La condición general de su tiempo (Guerra Civil y 2ª Guerra Mundial) determinan el contenido de estas conferencias.

El 26 de agosto, en la ciudad argentina de Santa Fe, el poeta leyó “Poesía cerrada y poesía abierta”; conferencia que sitúa su posición ante la polémica literaria conocida: frente a poesía pura e impura, poesía abierta y cerrada. Pero en el fondo, los poetas que interesan a Juan Ramón siguen siendo los mismos, y sus críticas van por los mismos derroteros. Esto demuestra que el núcleo del pensamiento ético-estético juanramoniano se forma en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Pero en aquellos años, sus escritos no pudieron tener el eco que el poeta esperaba. Tendría que esperar hasta 1948 para encontrar a su inmensa minoría en el viaje a los países del Plata.

Ana Recio Mir cita un artículo de la época sobre la repercusión de estas conferencias, un texto que no hemos podido consultar: “Contornos excepcionales revistió la conferencia pronunciada ayer por el poeta Juan Ramón Jiménez” (2000, 436); y sigue la autora “no se indica ni el título ni el periódico, ni la firma del periodista por tratarse de un texto recortado por el propio Juan Ramón y pegado en una página en blanco²⁵⁷”. Dicho texto podría estar pensado para unas *Obras completas* de Juan Ramón Jiménez como “Complemento. Críticos de mi ser”.

Juan Ramón parece querer recoger como monumento definitivo (‘Monumento de amor’, la llamaba) toda su obra y todos los hechos relacionados con ella. Hay un afán histórico por dejar la Obra cercado la verdad (frente a la “leyenda”) del hecho histórico del hombre y del poeta. Este afán histórico es

²⁵⁷ Este recorte se conserva en la SZJRJ, sin signatura. Recio Mir cita también un artículo que se inicia “Se encuentra en Esta el poeta español Juan Ramón Jiménez”, *Los Principios*, 31 / 8 / 48
333

producto en buena medida de las circunstancias del poeta: las polémicas, la historia literaria del siglo, los movimientos de los que formó parte, todo ello quiso ser reintegrado por Juan Ramón en su historia. Significativo, para nuestro objeto de estudio, es el hecho de que el poeta parece querer conservar, en su memoria, todos los hechos de la experiencia, la vivencia de la que surge la escritura. Así en *Dios deseado y deseante*, pero también en la mayor parte de su obra exiliada

La recepción dada al poeta, la importancia que periódicos, radios, etc., otorgaron al “poeta español” (de lo que él se sentiría muy honrado, tan lejos de su tierra), son hechos significativos también en la valoración de su propio logro, de esa sensación de cumplimiento de que habla Sánchez Romeralo.

En estas conferencias, Juan Ramón amplía el sentido de la poesía hasta límites antes insospechados. Hay una poesía del trabajo, como una poesía del progreso, de la razón, de la aristocracia inmanente, etc.²⁵⁸. Todo ello, estaría en relación con el sentido ético que adquiere lo poético en su producción última, sobre todo a raíz del exilio forzado y de las polémicas propias de la guerra alrededor del concepto de la poesía social:

Es, en definitiva, en el valor espiritual de la creación poética, donde Juan Ramón se apoya para conferir a la lírica una finalidad ética, siendo dicha finalidad la alternativa presentada por el poeta a los presupuestos de la llamada poesía social (Blasco: 1982, 41).

Las conferencias aportan elementos significativos a la escritura de *Dios deseado y deseante* y a su sentido de lo poético en el exilio. Deben ser, por tanto, uno de los ejes interpretativos de los futuros acercamientos que se realicen a una interpretación de *Dios deseado y deseante*. Mediante estas conferencias el poeta superó el aislamiento al que, en los años inmediatamente anteriores a la guerra, parecía abocarle el curso de la poesía española²⁵⁹.

[SZJRJ. sin signatura]. Otros que hemos podido rastrear: *El Diario*, 30 / 8 / 48 [SZJRJ- sin signatura] y “Juan Ramón Jiménez habla para Córdoba”, *Córdoba*, 30 / 8 / 48 [idem].

²⁵⁸ En Carta a Sara Durán Ortiz Basualdo, Juan Ramón afirma, en relación con estas conferencias, “hablo de lo poético, puesto que su sentido particular y jeneral es la exaltación del espíritu, tan alicaído hoy, en el progreso, el cultivo, la vocación, el trabajo y la evolución social de nuestra época” (CL, 152).

²⁵⁹ Aunque no le gustaba leer en público, el poeta se ofrecía gustosamente por un< necesidad de “decir”. Esa negativa a leer en público se comprende en estas palabras de la lectura de *Animal de fondo*: “Leer en público un lírico es desnudarse en público” (PPo, 487).

4.4.2. *Lírica de una Atlántida*: interpretación de una etapa que desborda toda la lógica interpretativa de un siglo.

Lírica de una Atlántida es el título general que Juan Ramón otorga a su poesía escrita en tierras americanas. *Lírica de una Atlántida* es un volumen que compila la obra de los años americanos y que recoge, tal y como nos lo presenta Alfonso Alegre en su reconstrucción de este libro (1999), los siguientes libros: *En el otro costado* (1. Mar sin caminos; 2. Canciones de La Florida; 3. Espacio; 4. Romances de Coral Gables; 5. Caminos sin mar); *Una colina meridiana*; *Dios deseado y deseante* y *De Ríos que se van*. Comprende la producción poética de Jiménez en los años 1936-1954. En este sentido, se identifica con su última etapa creativa, caracterizada por el exilio voluntario (pero fatal) en América.

La edición de Alfonso Alegre ha acercado su riqueza a los actuales lectores, pero apenas ha dado paso a una interpretación. Alegre apunta una interesante idea, en relación con la posibilidad del cumplimiento y los años en que nace esta idea: “Pienso que Juan Ramón realmente consigue, al final de su vida, lo que había trazado al partir, sobre todo, de los años veinte: la obra como *metamorfosis*” (Nuño: 2002, 34). La relación que esta imagen de la obra mantiene con el símbolo del mar (“Un mar en movimiento” se titula la entrevista citada) sugiere una dinámica de orillas muy interesante en la lectura de este libro.

En estos libros se presentan ya la mayor parte de los conceptos que nos encontramos en *Dios deseado y deseante*: dios (y los dioses), la conciencia, etc., aparecen recurrentemente en estos poemas que son el marco propio en el que se debe interpretar el libro *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). En estos poemas se puede comprobar el movimiento de la creación juanramoniana, su calidad contradictoria y autodiscursiva, en continuo diálogo. Algunos de ellos aportan elementos cercanos a los de los últimos textos del poeta. Un poema como “En nada más” (LA, 48) recoge ya, supuestamente en los primeros años de su exilio, las mismas preocupaciones que *Espacio* y *Dios deseado y deseante*:

¿Adónde van las luces, los colores
de las coronas súbitas de las ideas,
cuando su dios las rompe?
Estas ricas cascadas de mil formas,
que en el rayo del sol

del espíritu lucen un instante,
entre ángel y demonio,
como un tesoro inmemorial.

Y luego

ya no se ven en nada más
que (flores de ceniza vana)
en la pisada universal de la miseria.

Lo que, en cierto modo, diferencia a *Dios deseado y deseante* es la forma misma de su expresión. El hallazgo de esa dialéctica de lo deseado deseante que unifica buena parte de sus preocupaciones. El hallazgo no es tanto el concepto o el dios en sí, como la forma misma de los poemas y de los conceptos que en ellos se presentan. La transparencia es la palabra que significa lo que él quiere significar. Y aunque el poeta sabe, desde anteriores poemas como decimos, que esas “ricas cascadas de mil formas” que él contempla sólo se ven, después de muerto él, en “flores de ceniza vana”, en *Dios deseado y deseante* se concienza de que esto es lo único y lo mejor que puede hacer: dejar sus arenales, formando un delta sobre el mar que todo lo anega con su mortal inconsciencia. Haciendo tierra su mar.

Breves calas de lectura sobre un libro: *Lírica de una Atlántida*.

El “Canto de partida” inicial no deja dudas sobre la posición de Juan Ramón respecto a la vida misma: “Cuando todos los siglos vuelven, / anocheciendo, a su belleza, / sube al ámbito universal / la unidad honda de la tierra” (LA, 41). El sentido de totalidad de la vida misma en la tierra de este poema es una buena muestra de la clase de comunión panteísta con la naturaleza que puede pretender el poeta. No es un poema triste en ningún caso. Hay elementos (como ese “anocheciendo”) que potencian una imagen de madurez, vejez, cansancio. La “madre completa” de la que “todos somos hijos iguales” no necesita ninguna filosofía ni fuente para ser explicada. La fuente es la contemplación del hecho natural. La seguridad que apunta la última estrofa retornará en el “seguro” de *Animal de fondo*: “Y tocamos el cenit último / con la luz de nuestra cabezas / y nos detenemos seguros / de estar en lo que no se deja”; perfecta expresión de ese imposible al que siempre se tiende en el

idealismo: algo que no se deja, y que, de hecho, cuando se deja, rompe el mismo esquema idealista. En todos estos poemas encontramos repetidos elementos de madurez, senectud (luz tardía), los dejos de exilio (ausencia, presencia, nostalgia).

El inicio de este “tercer mar” juanramoniano (o todavía segundo?) es, al igual que en el *Diario* de la 2ª parte, duro y frío:

Es mar de subibaja
sin nombre y sin sentido;
no abismo de consuelo,
sí sombra desasida,
suelta ola;
sombra que no se une,
ola sin nada más.” (LA, 46).

“Con lo altivo intacto” merece lugar en cualquier antología de la poesía universal. La situación de exilio y toda una serie de componentes de gran interés, a los que parece abrirse la poesía de Jiménez en estos años, están presentes en este poema como en pocos otros:

Los ruidos normales después de las catástrofes,
golpes aquí y allá, como reconvenciones
o como caricias,
en las cosas que fueron causantes o causadas.

Atrevimientos, poco a poco,
a la salida, a la expansión, al orden,
a la revulsión triste (triste siempre).

Aquí y allá, un respiro;
un sonarse el llorar; la afable voz (flor de la frente)
que piensa cómo aquello
pudo haber sucedido a quien, todos los días,
a los que cada día
usábamos, tratábamos con destemplanza.

Roces unidos, un momento, de seres y de cosas,
sobre ruinas o sobre vacíos,
para incluirnos, todo, con lo altivo intacto,
en el olvidador refugio físico o moral del tiempo nuevo. (LA, 47).

A nuestros ojos este poema adquiere una dimensión terrible en la poesía de Jiménez. Ese “con lo altivo intacto” permanentemente interpretado como una “altivez” contra los otros; demuestra sin embargo una especial comprensión de todo lo que le rodea y de los hechos pasados. Y a la vez, existe un impulso hacia un tiempo nuevo, atrevimientos, poco a poco, a ese orden de la obra. La tristeza, esa ternura melancólica tan juanramoniana, su “tristeza andaluza”, le acompaña nuevamente. Hay un acuerdo tácito con las miserias de la vida, un saber estar. Es ya una vuelta clara del sentido del exilio como un tiempo nuevo, refugio moral o físico.

El mar conduce en esta época aún “a ciudades sin fe” (LA, 49): “Este mar que me trae y que me lleva (...) ¿es agua? ¿Puede ser sólo agua?”. “El mar solo ¿no existe?”. El poeta pierde la fe en su obra, en su mar “sin mar” ahora:

Mar, ¿fue posible! Sólo cantidad,
para mí, calidad, temperatura,
ciencia, hora, un día largo, blanco, negro,
un siglo pardo, largo, negro, un orbe negro, largo,
un todo negro.

Los recursos sonoros, aún modernistas, no ocultan la materialidad de esta estrofa: el poeta pierde su fe. Pero su reflexión sobre sí mismo le mantiene “con lo altivo intacto”, es decir, sabe que su vida es esta ola que “vuelve por donde ahonda” (LA, 51). Es muy interesante el motivo de reflexión de estos poemas por lo que anticipan del sentido del logro de Juan Ramón:

Ya estoy en ello.
Pero no;
me tengo que volver atrás.
Yo tengo que llegar a ello
por el camino de mi propia vida.

Camino sin mi vida no es para mí camino
es objeto,
no es destino. (LA, 52)

Cumplir su destino, ese es su camino; y es claro que su destino era ser poeta en toda la dimensión que alcanza esta palabra y este “trabajo gustoso” en el pensamiento juanramoniano: “No hay gran poeta conseguido” (I., 3981):

QUE ÉL CLARIVÉ

Si el poeta (el hombre) se contenta con la realidad visible para su canto exaltado, no pasará de ahí, esa realidad en su vida. Si piensa y sueña y expresa otras realidades, las invisibles, que él clarivé, su espresión, su pensamiento, su sueño quizá las cuaje.

Este quizás es ya bastante para él. Y, en todo caso, el soñar, el pensar y el espresar una realidad invisible ¿no son una verdadera creación? ¿Vemos nosotros todo lo que la ciencia conoce de nuestro mundo? ¿Y por qué la poesía que Platón señaló alada, graciosa, divina, ha de ir a la zaga a la ciencia?

Es una poesía del conocimiento, de la posibilidad de conocer por esa intuición poética²⁶⁰. Es muy interesante también la autolimitación que el poeta se impone. Lo mismo le ocurre en sus poemas de esta época: “Bebeos todo el mar, / moríos del ahogo de la esterna sal. / A mí, para el desesperar, / me basta con la ola de mi pozo, / más mar, / más ancho mar, / más alto mar, / más hondo mar”.

La segunda sección de *En el otro costado*, “En vaso de yedra” simboliza en su título el frágil molde que el poeta impone a esa búsqueda del conocimiento de lo que no se ve (su realidad invisible). Los símbolos del poeta adquieren una dimensión trascendente a la luz de sus múltiples interrelaciones. El poeta, incluso, ha llegado a saber de dónde son los pájaros que cantan “otros colores, el paraíso primero / que perdió el hombre”; “otros colores / que tienen en su otro mundo / y que sacan por la noche”. (LA, 61).

La capacidad de dialogar con su propia obra de estos poemas es algo que no se ha reseñado suficientemente. Un poema como “Paloma ofendida” puede acercar en este contexto una significación simbólica cercana al cristianismo: el espíritu ofendido que no se acerca al poeta (LA, 68). Pero llega un “Dios visitante”: “En las palmas canta un dios / con pico de hombre / (...) Oye bien / cómo nos dice: ‘Yo soy’ (LA, 65). Yo soy, ¿Yavhé?. Hay toda una serie de alusiones y posibilidades simbólicas que deben ser leídas a la luz de su pensamiento religioso y ético-estético. Es extraño, en relación a esto, cómo el mismo poeta habla de una especie de autoengaño: “¿Quién se pudiera engañar / con oro y con sombra”.

Las *Canciones de la Florida* son más conocidas. No obstante, lo que aquí nos interesa subrayar es su significación en la evolución de la temática que se

²⁶⁰ En otro aforismo de sus años finales repite esa idea de Platón: “Yo creo que Platón estaba en lo cierto cuando describió al poeta como un poseído por una gracia alada y divina, enamorado de una musa graciosa”. (I. 3973).

desarrolla hasta *Animal de fondo*: “Si vivir era, es así... / Por el tiempo me perdí / y mi espacio es el desierto”. (LA, 70).

Muy curioso resulta para la posible relación con la literatura hindú el poema “Vienen alas por Oriente” (LA, 73): “Alas que vuelven al mundo, / a unir eterno y constante; / alas amigas que vuelven / pensando. El hombre del ángel.”

Los límites del tema religioso aparecen con mucha frecuencia en los poemas de *Lírica de una Atlántida*. En cierto modo, todo “tu” de esta poesía adquiere un carácter divino, mejor sería decir, trascendente: “ALEGRÍA EXTRAÑA / Tu inclinación sobre tus flores, / tu mirada a tus soles, / tus fugas en tu aire, / tu gracia otra en tu paraje... // (Y la tierra redonda, / separada en mitades como idiotas, / mitad en luz, mitad en sombra.) // Yo a la puerta cerrada, / con mi sol, mi palabra, / mis flores, mi sonrisa (esta carga) / a la espalda”. (LA, 82). ¿Es esta carga “toda su impedimenta”? ¿Es su propia obra la “carga” en este poema o un aspecto de su obra?

Hay una situación de cierto desengaño en todos estos poemas: “Sol y sombra la mañana. / ¿Era un ‘¡Ay alma!’ tu ‘Adiós’ / en la palma?” (LA, 83). Pero también un afán de luchar, de “bregar”: “Con mis hombros me subo a su pecho, / cojeré con mi boca su ala” (LA, 84). La situación, de estos poemas, sigue siendo principalmente de confusión. Y un tanto envenenada: “Y esta más cárdena adelfa, / contra este gran sol de cobre, / ¿quién me la trajo aquí un día / para este tan raro entonces? (LA, 85). No obstante, hay momentos de exaltación notable en estos poemas: “Cada vez oigo mejor / a este solitario pájaro / de mi prisión // Cada vez me entiendo más / con mi sentido en su centro / mi árbol con mi cantar”. (LA, 86). Todo el poema “Este árbol que me parte” es una gran efusión de estar en su sitio y de hacer lo que quiere (“quiero, debo hacer”). Curiosamente se relaciona con dios, y el exilio se hace libertad para el poeta:

Cada vez, más salvador,
el pájaro que voy siendo
es más pájaro de Dios.

Cada vez con tanto ya,
este árbol que me parte
va siendo mi libertad.

La relación entre su poesía y su vida se ha tornado más íntima en estos poemas. Lo conseguido en *La Estación total* no está perdido, aún cuando el poeta hable de “Estación perdida”: “Yo el anhelante de los nortes otros, quien traía a la ausencia de su sur / ‘una hoja cobriza del otoño’, / que un día, fuera yo de tiempo propio, / me había de volver tu mano, tibia / de luz en medio y diamantinos ojos” (LA, 88).

El poema que inicia *Una colina meridiana (1942-1950)*, “Del fondo de la vida”, ha sido citado como ejemplo de la noche del alma juanramoniana (así, por ejemplo, en Palau de Nemes: 1992). Los primeros poemas de este libro suponen una búsqueda importante de la expresión y el sentido. La nueva edición realizada por Alfonso Alegre (UCM, 2003), siguiendo su propia línea, no aporta una interpretación global ni propone una lectura del mismo. Es importante, no obstante, destacar algunos aspectos reseñados por Alegre como la importancia que adquiere la experiencia cotidiana del poeta en Washington para la conformación de los títulos y las ideas de este libro. Son poemas con una reflexión metafísica importante:

(Y todo contenido por mi mano, / suprema concordancia / que viene por la fe / de mi mano en el dios / del metal; por la fe / del metal en el dios / de mi mano. // Dioses constantes de lo más frecuente, / sostenes del objeto y el sujeto, / de su relación, lenta melodiosa, / en la noche, en el día). (LA, 171).

El sentido de este poema, y del poema “Del fondo de la vida”, se centra en la relación entre el sujeto y el objeto, el yo y los otros, relación que es esencial para la conformación del “dios” en la poesía última de Juan Ramón Jiménez.

La importancia de *Una colina meridiana* en la formación de la poesía última es central. Frente al exilio latente de *En el otro costado*, es posible distinguir en este libro una tentativa del poeta hacia lo real que supera esa sensación exílica y la transmuta en una posición receptiva y reflexiva ante la naturaleza, los objetos, la vida. Esta evolución era imprescindible para que pudiera llegar hasta su exaltación en *Dios deseado y deseante*.

5. Coordinadas hermeneúicas de la interpretación: la idea del libro, aproximación a algunos conceptos fundamentales para una lectura de *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*).

La especial circunstancia que confiere la existencia de un libro publicado por el poeta y un libro inacabado, reconstruido, nos fuerza a realizar una apreciación previa a la interpretación. Si, como en el caso de la edición realizada para la Editorial Espasa-Calpe, estuviésemos ante una lectura de *Animal de fondo*, volveríamos a reflexionar sobre lo mismo:

Partimos de la hipótesis de que *Animal de Fondo* en su forma primigenia tiene una significación compleja que llevó a Juan Ramón, junto a otras razones de variados motivos, a la publicación inmediata del mismo. Esta hipótesis no se basa en criterios externos (o subjetivos), sino en la idea de que en *Animal de fondo*, Juan Ramón atrapa los diversos sentidos de su escritura sucesiva, creando un marco autorreferencial que da sentido a su vida de poeta enteramente dedicado a la poesía. Los conceptos que plantea, el entramado de símbolos y sentidos de este libro, son la piedra angular de toda la metafísica y la ética-estética juanramoniana. El libro completo *Dios deseado y deseante* hubiera supuesto, en este sentido, la matización final de los conceptos ya expresados en *Animal de fondo*, una cosmovisión completa del último Juan Ramón.

El poeta se instala en el centro del espacio (su “elétrica zona”) y desde ese centro se expanden distintas órbitas concéntricas determinadas por el tiempo y por los distintos aspectos que el tiempo adquiere. Tiempo y espacio son, quizás, los dos conceptos fundamentales para entender la metafísica juanramoniana: tiempo y espacio forman una unidad, la sustancia del universo, que en cada tiempo y cada espacio adquiere una distinta manifestación, conformando la totalidad de los seres.

El poeta, como hombre, es un dios; un dios que desea. Lo que ese dios desea es difícil de precisar, en tanto que contenido simbólico. Al hilo de la lectura de la obra de Juan Ramón Jiménez el dios deseado se puede asimilar, teniendo en cuenta su plurisignificación, a la idea de una totalidad universal, la realidad visible y la invisible, la unidad de las cosas que es el dios y, sobre todo, a la idea de conciencia, asociada a los términos de tiempo y espacio. Tiempo y espacio total que forman la conciencia sucesiva que es el dios.

La unidad, concentrada bajo esa idea de dios (a un lado y a otro, hacia todos

los puntos cardinales y espaciales), se soporta para Juan Ramón en este concepto de *conciencia*.

El esfuerzo de Juan Ramón, que da a su última etapa una nitidez mental superior, consiste en conjugar el idealismo más puro con los nuevos avances científicos y técnicos que en el pasado siglo se han venido repitiendo y con una mirada lúcida y radical sobre la esencia de la vida, su vida misma y el papel del poeta. Debemos cuestionar nuestra propia lectura de *Animal de fondo*, como limitada.

Así, la *luz* –idea de la luz y materialidad de la misma– es, al mismo tiempo, esencia universal y soporte de su eléctrica zona. El *carbón*, el centro o esencia del sol –de su fuego– y la imagen de lo que se va quemando poco a poco (véase, “Quemarnos del todo”) hasta llegar a su esencia (el *diamante*, como una de las tres formas en las que el carbono se manifiesta en la naturaleza y como hallazgo que se extrae de la *mina*). Del mismo modo, la *transparencia* es, en su forma, la percepción del aire que tiene el poeta –el hombre–, y en su fondo, la percepción “trasparente” a la que Juan Ramón ha llegado: la forma de una perfecta transparencia (compárese con la *Estética*, de Hegel, con el capítulo “De la objetividad de la representación”).

La conciencia, como buena parte de los conceptos a los que nos estamos refiriendo, es interpretable en dos sentidos: uno material, como luz eléctrica (manifestación de la energía y las neuronas) y otro idealista, espiritual, como esencia del universo o mejor, de un panuniverso que es en sí mismo lo uno, dios, y lo múltiple, todos los seres que en él se encuentran.

Así, pues, es probable que la posibilidad de unión entre los hombres esté en las ciencias, no en las artes, y que, por lo tanto, lo que debemos querer comprender más es la invención ajena científica, pues, contando ya con la unidad por el sentimiento en el instinto, sólo nos queda situarnos razonablemente, hombres y animales, por la humana reflexión (PPo, 169).

Creemos que una de las claves para comprender *Animal de Fondo* está en la unión final del más absoluto idealismo con la interpretación materialista, casi científica, de algunos de los conceptos fundamentales de su obra. Posiblemente esta constatación venga motivada por la constatación de su autolimitación en un cierto momento del primer exilio. Esta unión de la física y la filosofía más profunda ha sido perfectamente registrada por Blasco Pascual (1995) y Mercedes Juliá en su edición de *Tiempo* (2001) y en su estudio del poema *Espacio* (1989).

En *Modernismo: notas de un curso*, Juan Ramón Jiménez se refiere a esta fusión de lo material y lo espiritual como la clave para entender lo que el modernismo supone en la renovación de los lenguajes poéticos:

Es muy importante también señalar que el Modernismo tiene un origen teológico y que la poesía llamada modernista, es decir, la parnasiana y la simbolista, pretendían y Rubén Darío lo dice, unir la tradición, española en este caso (léase el dogma) a las innovaciones formales (léase, descubrimientos científicos modernos) (*Mod.*[1962] 53).

Como bien dice Gilbert Azam “aquí es, pues, donde asoma el propio fondo del modernismo, en el encuentro del arte con la religión y la filosofía” (Azam: 1983, 195). Y es Juan Ramón, en palabras del mismo crítico, el “que cada vez con mayor claridad se nos presenta cual el artífice de la fusión de ambas tendencias [inherentes al modernismo], estética y teológica” (op.cit. 198) y, de otro modo, científica y filosófica. Juan Ramón más que Rubén, por cuanto Darío muere antes de haber logrado la comunión total entre los aspectos que conforman la experiencia modernista:

Cuando Darío descubre y declara que el Modernismo es un movimiento de liberación del arte y del pensamiento, que su esfuerzo es un intento para conciliar la búsqueda de un absoluto divino con los datos positivos de la existencia, casi simultáneamente concluye, pues, su gran producción (...). Juan Ramón, si bien desiste de apostar por algo tan inasequible como querer encontrar la revelación en la periferia del ser, su actitud sigue siendo profundamente modernista, puesto que no duda en plantearse de nuevo su propia estética, prosiguiendo la invención de su dios inmanente (Azam: 1983, 206).

Esa conciliación del absoluto divino y los datos positivos (objetivos, empíricos) de la experiencia es lo que informa, en buena medida, el concepto del dios deseado y deseante de Juan Ramón Jiménez. La unidad, que la idea de dios soporta en sí, se concreta en la poesía última de Juan Ramón mediante la fusión de estos “opuestos”: lo ideal (y por lo tanto, lo no comprobado con los datos positivos de la experiencia sino con los del pensamiento y la creencia) y lo material:

Esta noche, como tantas, hice en sueños un poema. Y, como tantas también, sólo me quedó al despertar una ruina de estrofas, de palabras.

De esta ruina, trozo en clave, estos versos como entrañas vivas, me persiguen:

“¿Y, cómo, si eres la constelación final, te has duplicado?”

Realmente, es este dualismo una problemática central en su obra. La

escisión, no sólo el otro, sino las múltiples oposiciones de lo real. La aparente contradicción que existe entre lo uno y lo múltiple, (lo visible y lo invisible, el cuerpo y el alma, son diversas oposiciones que responden a una misma tendencia a unificar opuestos), se resuelve en Juan Ramón mediante la intelección de la unidad como una multiplicidad de “tiempo” y “espacio”. Así, las distintas órbitas en las que la conciencia se mueve –a las que va llegando– representan sus diferentes estados, rostros (como la fruta que fue flor y semilla en otro tiempo). El carbón es la raíz de este proceso que une, en sí, lo uno y lo múltiple. Porque la unidad es proceso, movimiento, devenir (“Va y ven, el movimiento / de lo eterno que vuelve”) como lo es la Obra.

El carbón, en la concepción poética de Juan Ramón tanto como en la concepción general de los hombres de ciencia, es parte indisociable del fuego, en una acción que el poeta traduce, éticamente, como “quemarnos del todo”:

En este mundo nuestro tenemos que quemarnos del todo, resolvernos del todo cada uno en las llamas y en la resolución que le correspondan”, de esta forma, “cuando todos consideremos como fin nuestra existencia, encontraremos todos en ella el suficiente paraíso (PPo, 404-405).

Es esta acción, considerar como fin nuestra existencia y cumplirla (“quemarnos del todo”), la que, por tanto, nos conduce al ansiado paraíso, “la suma en canto de los del paraíso / intentado por tanto peregrino” (poema 27 de *Animal de fondo*), “el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo” (*Espacio*: 122).

La combustión de ese elemento primitivo produce luz, o fuego (casi sinónimos en esta época para Juan Ramón Jiménez), luz que es, a su vez, conciencia en luz, ya que es por la conciencia por la que sabemos lo que sabemos (*I*, 660, 3758). El proceso de los entes y los seres que conforman el Ser, la totalidad, debería ser un quemarse del todo por el que se consigue la vida superior (la vida Vida, o vida del dios, creador de sí mismo). Y en ese proceso, asistimos a una curiosa metamorfosis del ser: el carbono, tras la combustión, queda convertido en diamante (la forma que le queda), el centro mismo de todo el movimiento, como producto de una mina natural, de un nido de entraña. Así, volvemos a apreciar los dos frutos del ser (flor como símbolo del proceso): la materia final, su centro de diamante, y la

energía (espíritu, conciencia), la luz.

Es esta luz la que poéticamente encierra, en sí, la concepción metafísica completa de Juan Ramón en *Dios deseado y deseante*: luz que se ve ser, como esencia, energía que nos mueve y nos forma, hilo sutil que une a la única familia que es el todo (un hilo de amor diría nuestro poeta), luz de la atención, de la conciencia, luz del espíritu que es, al fin, la forma que prefiere la filosofía idealista para referirse a la conciencia: “El espíritu, por cuanto es espíritu, es esencialmente conciencia” (Hegel: 1989, 369).

Los distintos motivos y temas que comprende *Dios deseado y deseante* están supeditados a esta concepción de la existencia, profundamente religiosa, pero de una religiosidad íntima y personal, sin alardes ni deslumbres, proveniente del krausismo en buena medida. En el fondo, la “tierra de llegada” que el libro supone para su creador podría cifrarse en la lucha (de amor y belleza y, por tanto, victoriosa) entre la ilusión y la realidad, que se puede rastrear en buena parte de los libros de Juan Ramón Jiménez –sobre todo a partir de lo que se ha denominado su segunda etapa -.

En este último escalón, Juan Ramón supera la contradicción entre el sueño y la realidad, el ideal y lo sensible, mediante la “realización” de la ilusión, es decir, mediante la conversión de lo real, de lo material, en componente esencial del ideal: la luz es sustancia, material y esencial de la conciencia. Y la conciencia es la esencia final de todo: “Mi dios, digo, la divinidad en que yo creo, lo divino, es para mí la conciencia, mi conciencia” (I, 661) “y la de otro, la de todos”.

En este sentido, puede afirmar Juan Ramón que su dios es una tierra de llegada y que, para él, reúne todos los atributos de la belleza, de su conciencia de lo bello.

Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del universo es dios, o dios es la conciencia del universo total. Entonces mi dios es mi obra porque mi dios es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día, tengo cada día puestas mis manos en dios, mi dios dándole forma a mi dios. Dios entonces es mi forma (I, 3757).

Dios es su forma. El desconocimiento del fondo de hombres y cosas le había llevado a definir la transparencia: “Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente” (ETM [1988], 56).

La idea de *fondo* ha sido estudiada por Alfonso Alegre en un artículo titulado “El fondo transparente en la poesía última de Juan Ramón Jiménez”. De manera acertada reconoce un ámbito secreto, un fondo interior e infinito, ‘paraíso primero que perdió del todo el hombre’, en el que el pájaro habita, y que el poeta descubre ahora en la escucha y en la correspondencia” (Alegre, 1985: 202-203). El hondo secreto del universo se descubre por medio del “canto”, de la poesía, en la unidad inmanente de todo: “El todo eterno que es el todo interno”. El camino que sigue Juan Ramón en el encuentro de ese “fondo de aire” es una senda de ampliación espiritual y religiosa del universo del hombre a través de una concepción ético-estética de la existencia.

El concepto de dios al que nos enfrentamos ha sido erróneamente interpretado, posiblemente, porque la tradición nos fuerza a comprender a dios como el ser todopoderoso de la creación, y otros estereotipos similares. Para Juan Ramón, “dios” es una palabra que, como todo o nada, sirve para definir lo inasible de las cosas, la totalidad del universo. Al mismo tiempo, es, en él, la imagen del creador primero, del primer poeta si lo hubo, e imagen o figura de lo mejor que cada uno puede llegar a ser. Pero, sobre todo, es un dios final, una conciencia total de la belleza hacia la que tienden los anhelos del poeta.

Yo no creo 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. Así, Dios puede ser un poeta o un poeta puede ser dios (PPo, 84).

El “dios del venir”, dios de tiempo sin origen –siempre está viniendo-, es una de las manifestaciones del dios deseado por Juan Ramón, dios deseante, o lo que es lo mismo: poeta deseado y poeta deseante (poeta como creador). Esta idea de dios es la idea que le “faltaba” para aprehender lo absoluto. De este modo, está “confirmando” la idea de dios, como traducción de lo inefable, del absoluto. Esta es la causa de que en muchos de los poemas del libro el lenguaje pueda llegar a parecernos místico, así como la experiencia que se nos describe. La confirmación de la idea de dios, como un todo (de clara raíz panteísta, aunque con matizaciones importantes que deberían ser estudiadas), es, no obstante, una revisión personalísima de lo dicho por buena parte de las religiones:

Las religiones son buenas, efectivamente buenas, cuando se basan en el sentimiento más que

en la ideología, y toda la decadencia religiosa está generalmente en la teología, es decir, en la vana ideación explicativa del sentimiento religioso que no tiene otra explicación que su propio destino (PPo, 169).

Este dios, en blanco dirá más tarde, es fusión de todos los rumores y colores, es decir, la totalidad de lo sensible, pero también, en su particularidad, es la totalidad de lo real, del tiempo y el espacio aprehendidos por la conciencia sucesiva de los hombres y las cosas.

En un texto conservado entre los papeles del poeta en la carpeta de *Dios deseado y deseante* (SZJRJ- ddd.7) Juan Ramón describe, de una forma harto significativa, su experiencia con las religiones y su lucha constante contra la idea de dios que soportan las distintas “ideologías” religiosas:

UNA de las luchas diarias de mi vida, desde mi adolescencia, y sobre todo después de salir del colejo de los jesuitas, ha sido y sigue siendo pensar en Dios sin todo ese aparato y achaque que le han puesto los hombres durante tantos siglos sobre su infalibilidad. Yo querría que al decir yo “Gracias, Dios” (y yo suelo dar gracias al Dios posible más que pedirle sino cosas grandes y no de utilidad práctica) no me representara un ídolo, un ente idolátrico, un abuelo con barbas, raya en medio y una bola en la mano, ni un ojo en un triángulo, ni la Trinidad con su paloma, ni el cordero con su banderita, etc. Todavía sí una lengua de fuego, un pan o un vino simbólicos, aunque es claro eso tampoco podría contentarme. Yo quisiera figurarme a Dios como me figuro mi propia conciencia, un ámbito infinito lleno de ecos, signos y límites, o, como un todo, sin más ni menos que la palabra. Quizás sólo como una palabra, el nombre de una síntesis del universo. ¡Qué obstáculo terrible este de la tradición iconográfica, no ya de Dios, sino de Cristo, desde el niño con la mula y el buey al terrible crucificado!

Preciosa imagen por otra parte la del rayo de sol por el cristal, preciosa también la de la mirada del ángel sin más que el nombre del ángel.

Es esta concepción la misma que encontramos en *Espacio* cuando Juan Ramón afirma: “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”. Y así, Juan Ramón puede hablar de sí mismo como de “un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz”. Repárese en el uso de “sustancia” para la comprensión de lo que iguala al hombre y al dios: la física está presente en la cosmovisión juanramoniana.

Esa igualdad del yo poético con dios es la misma igualdad que existe, por

amor, entre todas las cosas. Se inserta aquí el diálogo que el poeta mantiene (durante todo el libro: monólogo dramático de un personaje que se llama dios con lo que le rodea, un dios que tiene dos caras: deseado y deseante) con los elementos naturales - aire, fuego, agua, tierra, amor- y con los otros seres que pueblan sus distintas órbitas: seres que, como en una concepción físico-poética, son igualados en la totalidad y diferenciados en sus particularidades: el albatros, la gaviota, el perro, los hombres (la mujer y los hombres que trabajan), “mi hombre” (él), y, en la punta más alta de la cadena, dios. Entre todos ellos, “su hombre” se mueve como animal de fondo por los elementos naturales: fondo de aire, fondo de agua, fondo de hondo vivir aun en inmanencia.

Como sugirió Gilbert Azam, la poesía de Juan Ramón Jiménez tiene un principio eminentemente autocontemplativo, lo que Azam denomina su “narcisismo trascendental”. Pero sabemos que en Juan Ramón “el narcisismo no consiste en mirarse al espejo; consiste en encontrarse a sí mismo en otra cosa, y fatalmente esa cosa resulta ser el agua, que es espejo. (...) El hombre Narciso es el panteísta que quiere reintegrarse en la naturaleza” (CcJr, 120).

Nuevamente debemos referirnos a la luz, el fuego del carbón, el astro: porque el astro es, al fin, la imagen del yo poético que soporta todo este conjunto: un astro que, sin descanso ni tedio (sin precipitación y sin descanso), va fundiéndose, por amor y por conciencia, en la plenitud del todo. Astro que se quema del todo para llegar a ser, al fin, el diamante detenido: el movimiento lento que conduce al poeta a la última entrada, a la última salida: a ese “comenzar de comenzares”: la muerte.

Animal de fondo es, de este modo, parte central para la comprensión de su pensamiento poético último. La anunciada publicación de *Dios deseado y deseante* habría servido para “completar” y perfilar del todo su concepto de dios, pero no significa, dentro de su evolución, más que lo que ya significaran los poemas publicados por el autor o el tercer fragmento de *Espacio*.

La forma publicada en vida por Juan Ramón demuestra el éxtasis poético – consciente- al que hubo de llegar nuestro poeta al ver la “órbita abierta” de su pensamiento sobre los conceptos fundamentales que vertebran su experiencia poética como lucha existencial por aprehender y comprender el absoluto. Así, su poesía se acerca, por la profunda espiritualidad que encierra, a la mística, siendo en realidad, en palabras del propio Juan Ramón, una formulación del amor como último

escalón de la contemplación de lo absoluto: “No olvides que, por encima de lo otro y de los otros, hemos cumplido como buenos nuestro mutuo amor. Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma” (*Espacio*: 145).

La idea de dios, en Juan Ramón, aparece en este momento como el punto de llegada de su constante búsqueda del sentido de las cosas, del mundo que le rodea; de la necesidad de conciencia y el anhelo de superar las propias limitaciones del hombre, espaciales y físicas, (ansia de totalidad y eternidad) .

El verdadero hallazgo de *Animal de fondo*, no obstante, no es dios, como concepto o símbolo, sino como forma. El encuentro del que habla Juan Ramón es, en primer lugar, el encuentro de una forma: la forma de los poemas de *Dios deseado y deseante*. La metafísica²⁶¹ desarrollada en *Animal de Fondo* supone una última precisión –un último paso evolutivo en esa sucesión que es su obra- a la idea poética (ética y estética) de la realidad que soporta toda la obra del poeta. Conceptos como conciencia, transparencia, luz, electricidad, carbón, dios, expresión, etc., en su mayor parte inician su andadura en los libros recogidos en la *Segunda Antología Poética*. Pero los significados que allí presentaban han evolucionado enormemente hasta el sentido que adquieren en *Dios deseado y deseante*. Lo importante no es tanto esta evolución –que en sí misma merece estudio en profundidad- como notar que los términos son similares y que Juan Ramón, desde su poesía primera, busca ampliar el sentido de la palabra, dotándola de una significación nueva y particular, más “exacta” según sus presupuestos estéticos. La evolución que soportan estas palabras hasta los actuales símbolos es más que notable. En su primera poesía suelen presentar un sentido más cercano al corriente, un significado “usual”. La búsqueda del nombre exacto y de la esencialidad de la cosa lleva al poeta a evolucionar el sentido de las palabras y las palabras mismas. Hay un trabajo enorme de creación verbal en *Dios deseado y deseante* y toda la obra última. El nombre sigue siendo el nombre exacto, más exacto cada vez, más conseguido. Pero su papel ha variado enormemente: es ahora el que produce la conciencia, dando verdad y belleza propias a la cosa.

²⁶¹ Al respecto del término “metafísica” aplicado al poeta es interesante la lectura de Heidegger que realiza Sánchez Barbudo (cit. en Azam: 1989, 16) en el que afirma que “la metafísica no nació de un asombro intelectual sino de una inquietud existencial”. Es esta inquietud existencial (lo que otros han llamado ansia de totalidad) lo que provoca el acercamiento metafísico en Juan Ramón Jiménez.

Atendiendo al prólogo (SZJRJ-ddd. 43) podríamos considerar que la belleza debería ser el vocablo predominante en *Dios deseado y deseante*, pero en comparación con la verdad, la belleza acaba en este libro mal parada. La palabra “belleza” aparece 7 veces, mientras “verdad” lo hace en 10 ocasiones (verdad y verdadera, “bello y belleza”). Claro que esto no hace sino demostrar que Verdad y Belleza son, para Juan Ramón, como buen platónico e idealista, las dos caras de una y la misma realidad. La ciencia matemática de la naturaleza (como única posibilidad real de la metafísica tras Kant) tiene en Aristóteles algunos de sus fundamentos (por eso, hay quien ha dicho que el ‘platónico’ Juan Ramón parecía provenir de Aristóteles).

Los conceptos básicos se repiten, se hacen recurrentes, como en otros libros de Juan Ramón, autoexplicándose. La conciencia de hondo azul debe ser, como hemos visto, el momento justo, exacto, en el que el nombre y la cosa, el cielo en este caso, se corresponden y funden en una sola realidad. En poemarios anteriores podemos analizar la génesis de su pensamiento: así, el “dios está azul” del lema es una formulación antigua de la misma experiencia. También a este tipo de experiencias deben corresponder los versos del poema 130 del Diario “me siento azul” –aunque en esta ocasión es una racionalización lingüística de lo que en los otros dos poemas citados es un sentimiento, una experiencia-.

En este sentido, la transparencia que abre el libro parece equipararse a la forma distinta de contemplar esa realidad: transparente ya porque su verdad no es más que la igualdad real de lo contemplado en la realidad con lo nombrado en el pensamiento y el lenguaje. Nos hallamos ante uno de los saltos conceptuales más espectaculares del libro. Esa mañana de verdad, por serlo, es, al tiempo, fondo de otro vivir aún en inmanencia: un vivir futuro (en relación con el trueque gustoso del poema 8) que reside, inmanente, en el fondo de aire. El fondo de aire aparece aquí como lo espiritual, el ámbito de todos los confines, del ‘yo que anhelo’, el que ‘tú anhelas en mi anhelo’. Sánchez Barbudo concreta estos dos ejes de la personalidad en la conciencia deseada y la conciencia deseante. (El Yo encierra en sí al Tú, porque para que el yo sea idéntico a sí mismo y sea un yo tiene que tender al otro: el deseo se convertiría así en otra formulación del ‘tender a’ de la lógica hegeliana).

Para Juan Ramón dios es palabra (forma) que, mejor que todo o nada pero peor aún que Acción, Verbo o Conciencia (así en numerosos aforismos), sirve para

definir lo inasible de las cosas, la totalidad del universo (el fondo). Al mismo tiempo es, en él, imagen del creador primero, del primer poeta (por eso su dios es su forma, es él mismo), e imagen o figura de lo mejor que cada uno encierra:

Yo no creo 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. Así, Dios puede ser un poeta o un poeta puede ser dios (PPo, 84)

Todas estas palabras (conciencia, dios, diamante, mina, carbón, luz, etc.) deben ser comprendidas como símbolos, con lo que esto supone. Entre ellas conforman un pensamiento simbólico de gran complejidad, difícilmente traducible por traslaciones unívocas o definiciones cerradas.

Juan Ramón fue, desde su primera época, un simbolista. Pero el simbolismo inicial se hace en él cada vez más propio, con el paso del tiempo, dejando el tópico “simbolista” por la creación de sus propios símbolos como forma de aprehender el sentido de lo real. No se debe tampoco olvidar la dimensión ética que todo esto comporta: el hombre (el poeta) es el creador de sí mismo, en un continuo perfeccionamiento (un quemarnos del todo), que con su ejemplo da camino y conciencia a la sucesión de los hombres. En este sentido debe entenderse la equiparación del dios con “la conciencia sucesiva de los hombres”.

El libro, *Dios deseado y deseante*, es también respuesta última al ansia de “saber por qué y para qué hemos venido al mundo de lo contingente” y al ansia de “conocer lo que está detrás de la realidad puramente fenoménica” (Blasco: 1982, 227). Lo real y lo ideal se han hecho uno: lo real es ideal y el ideal es lo real mismo. La forma (lo real) es el fondo que soporta ese ideal. Este es uno de los grandes hallazgos temáticos del libro: el de la unidad de los seres, unidad en la que el poeta expresa y entiende ahora la doble realidad (visible e invisible). Así, el poeta es el “dios” y el “animal de fondo” y el fondo de aire en que vivimos es la forma misma del dios. Los símbolos se asocian de tal modo que son casi imposibles de traducir a otro lenguaje que no sea, a su vez, simbólico. La forma es el fondo. El verdadero hallazgo del libro es ese sí mismo (fondo y forma de esta conciencia toda que ahora es el poeta):

El misterio se acercó
tanto a mi propio misterio

que yo sentí que me ardían
los bordes mismos del sueño.
Se me acercó tanto, tanto,
que saltó chispas mi cuerpo,
y las chispas me alumbraron
el misterio y mi misterio. (LA, 387)

Este poema de *De ríos que se van* reproduce la sensación de hallazgo de la que estamos hablando para *Dios deseado y deseante*. Y es que, aunque se afirme de otro modo, el hallazgo es un encuentro que se va haciendo desde los poemas de *En el otro costado* y *Una colina meridiana* hasta los últimos libros. Es falso el sentido de “hallazgo del dios” que tantas veces se ha afirmado: es entender el libro únicamente desde las palabras del poeta, no desde su lectura y comparación con el resto de la producción de este momento. Igual que luego el tercer fragmento de *Espacio* no es, en sí, la asunción final de la duda. Desde una temática cercana a la provocada por el exilio forzado, el poema antes leído “Con lo altivo intacto” (LA, 47) es un buen ejemplo de esto que estamos afirmando: ni *Dios deseado y deseante* es el hallazgo solo ni *Espacio* es el hueco, la desolación, sin más. Es todo un movimiento de la propia conciencia lo que en estos libros y poemas se demuestra: “es mi cuerpo centro de mí mismo” dice en el poema “La fruta de mi flor”. Quizás valga la pena entender bajo esta óptica el “hueco” de *Espacio*, junto a la previamente referida de la “disolución de la conciencia en la totalidad”. El hallazgo del libro es, como decíamos, la forma: y su forma es su propio cuerpo.

Hay toda una problemática aún sin resolver en cuanto a las posibles significaciones y relaciones que establecen los poemas de *Dios deseado y deseante*. Partiendo de la experiencia del libro como “diario”, de la unidad que de esto se deriva, es importante situarlo como decimos en su marco propio: la última producción de Juan Ramón. Para su comprensión final es, por tanto, necesario estudiar toda esta etapa de su producción en profundidad (algo que no se ha hecho aún).

Creemos que, en esta dirección, merece la pena establecer varios núcleos temáticos y compositivos que pueden ayudar al estudioso. El poeta y su poesía son el verdadero tema de este libro (dios deseante y dios deseado): todos los nombres se le están convirtiendo en el de dios, pero todo el contenido es él mismo, su

conciencia de la obra y del obrar.

El libro desde esta perspectiva puede analizarse en, al menos, cuatro líneas fundamentales, todas ellas relacionadas e inseparables en él:

- El entendimiento del yo-dios en el presente y en su proyección hacia el futuro (vida y muerte): en esta dirección se explican buena parte de los símbolos y de las referencias de los poemas.
- El entendimiento del yo en su relación con el pasado: la temática del volver como procedimiento de la propia conciencia, nostalgia y recuerdo. Desde aquí cobran especial sentido los símbolos de la madre, el niño dios, la referencia a Moguer, el “dios azul” y otras realidades cercanas.
- El entendimiento del lugar que el yo ocupa entre los hombres y en la realidad. Sentido de la obra. En esta dirección se explican el concepto de eternidad, los arenales, la “expresión”, la lengua, el perro, etc.
- El entendimiento del ser: el ser en sí, real e ideal, y del lugar que en la escala de los seres ocupa el dios y el poeta. Desde aquí se comprenden las metáforas y los símbolos de seres y de cosas, de la luz, el carbón, el perro, el animal, el poeta, el dios, los cuatro elementos

Entre todo ellos giran a su vez una serie de motivos plurisignificativos que, en cada caso, adaptan su significación a las necesidades del poema y de la temática predominante: la forma y el fondo, el mar, la transparencia, la mina y el diamante.

La complejidad de este libro reside en ser “centro” en el que se unen, por conciencia (y es esta misma conciencia ese centro) las diversas líneas que motivan la escritura de Juan Ramón Jiménez: líneas que se inician en sus primeros libros: la necesidad de conocer el ser –la realidad visible y la invisible-, el ansia de totalidad y eternidad, la necesidad de conciencia interior y ambiente, la problemática nueva que surge con el exilio, el español perdido, la inmanencia. El pensamiento de Juan Ramón se mueve en órbitas cada vez más amplias que reúnen, en esta conciencia última, toda la complejidad de su pensamiento poético, “En lo desnudo de este hermoso fondo”:

QUIERO quedarme aquí, no quiero irme
a ningún otro sitio.

Todos los paraísos
(que me dijeron) en que tú habitabas,

se me han desvanecido en mis ensueños
porque me comprendí mejor este en que vivo,
ya centro abierto en flor de lo supremo.

Verdor de primavera de mi atmósfera,
¿qué luz podrá sacar de otro verdor
una armonía de totalidad más limpia,
una gloria más grande y fiel de fuera y dentro?

Esta fue y es y será siempre
la verdad:
tú oído, visto, comprendido en este paraíso mío,
tú de verdad venido a mí
en lo desnudo de este hermoso fondo.

5.1. La idea de(l) libro (los libros). Propuesta de lectura.

En principio, partimos de la hipótesis de que el libro puede ser comprendido de forma unitaria y adquiere sentido en sí mismo. Una de las posibles interpretaciones del libro en conjunto es la del diario (“diosario”, podríamos decir). La necesidad del venir del dios (presente en la primera estrofa del segundo poema) se explica por el sentido del deseo: la voluntad del hombre, más aún del creador, del poeta, es la que ‘hace’ a dios, y a su mundo (por él y para él) y no a la inversa. Estamos ante dios creación de los hombres. Ese mundo creado (Cole: 1967), su poesía, era toda su esperanza, y esta esperanza es la que él pone “en lengua, en nombre hablado y nombre escrito”. Su esperanza se encierra y acumula en su labor poética, que es mundo a su vez, mundo nuevo creado y recreado. Y todos los nombres puestos por su esperanza a la realidad –íntima, externa, sobrenatural- se han convertido en ‘dios’. Lo que el poeta está diciendo aquí es que el ‘dios’ es el nombre último, el nombre conseguido de los nombres, cifra de ‘lo hermoso conseguido’, que con su poesía había de dar a luz, por su misma esencia de dios.

La detención del movimiento del poeta se produce por tanto en el momento en el que, como decía el poema primero, nada tiene que purgar, en el que toda su esperanza aparece ya cumplida, lograda. Ese detenerse, paralizarse, se produce bajo la forma del mar, como metáfora ya conocida del poeta, pero un mar que ya no es

duro (ni por tanto, quieto) como el mar ‘que yo decía’ (el mar del *Diario*, de hierro y zinc; posiblemente también el mar del exilio), sino un mar “paralizado en olas de conciencia en luz / y vivas hacia arriba”. Paralizado pues, pero manteniendo su dinamismo inmanente: en éxtasis dinámico. El mar paralizado es, de este modo, la formulación del destino cumplido, su inmersión voluntaria en la esencia del dios: en la conciencia universal, con sus diversas implicaciones.

No estamos pues de acuerdo con la interpretación exclusivamente “mística” de estos poemas, ya que creemos que están escritos de forma consciente y voluntaria, bajo el efecto de la experiencia del mar y del viaje, por una extraña y feliz intuición poética. Esta experiencia realiza el sentido completo y la unidad de toda su poesía, desde la contemplación futura de lo hecho; fundamentalmente, creemos, de la primera parte –la que siempre aborreció más- y del *Diario*, como hito principal que sirve de eje a toda su labor poética, ya que desde este libro hasta *Dios deseado y deseante*, toda ‘su esperanza’ parece puesta en el hallazgo-encuentro que estamos comentando: hallazgo de lo que ya estaba en él y a lo que ahora ha puesto “el nombre conseguido de los nombres”. La importancia del diálogo con su producción anterior no ha sido suficientemente reseñada.

El dios deseado –deseado y creado por tanto por el deseo del hombre- no sólo está entre ellos, sino que también está en ‘este mar’, desierto de hombres. Este dios deseado está en el mar –mundo nuestro de agua, mundo espiritual, conciencia que recoge en sí las diversas experiencias del alma/agua- ‘esperando el paso’ de los hombres, como si su realidad fuese independiente en parte de esos hombres y, al mismo tiempo, los necesitase para que éstos le otorgasen la realidad de su nombradía. Pero al mismo tiempo, hay que tener en cuenta siempre que el mar, en Juan Ramón, es metáfora de distintas realidades conectadas, entre ellas, de la conciencia universal, conciencia de conciencias de hombres fundidas.

Dios se forma aquí, en el mar, como movimiento permanente. Este movimiento –de luces y colores- es la imagen de su devenir, ser viniendo, y de nuestro devenir, es decir, del movimiento esencial del todo –que al ser ‘devenir’ se identifica con un ‘ser sucesivo’. El dios se forma en el mar como ‘inquietud abstracta’, falta de quietud o movimiento permanente (y abstracto: en el sentido de ser, en ese instante, comprendido como idea o concepto ‘abstracto’, omniabarcador). Dios es así el fondo de la conciencia que él mismo es. Dios se identifica con la

conciencia y, al mismo tiempo, es el fondo de sí mismo, como el núcleo de esa conciencia (repárese en la imagen del diamante y la mina). Esta idea del núcleo o centro de la conciencia debe ponerse en relación con la idea de dios de los místicos hispánicos: “del alma en el más profundo centro”.

En ocasiones, tenemos la impresión de que Juan Ramón saltase aleatoriamente sobre dos realidades distintas pero complementarias del dios (que son una en su conciencia y su forma de sentirlas): la suya, como dios que crea, y la del dios deseado que, en estos poemas, se convierte en ‘esperante’ y se hace cargo de la fe, con una inversión de lo esperado. La fe, generalmente, es algo humano frente al concepto de dios. Pero aquí es el dios ‘formado ya del todo’ el que posee plena fe de ‘nuestros movimientos naturales’.

Hay unos versos de Sandburg (cit. en LP, LIX) que pueden haber influido en el nombre de *Animal de fondo* (y en la lógica del Diario si llevamos la idea hasta sus últimas consecuencias): “Poetry is the journal of a sea animal living on land wanting to fly in the air” (*Poetry reconsidered*). Esto, junto a otras alusiones antes referidas, potencia una interesante lectura del libro en relación con la poesía en lengua inglesa del siglo XX, fundamentalmente con el Eliot de *Four Quartets* y con los *Cantos Pisanos* de Ezra Pound.

Según M^a Eugenia Rincón (1981, 22), como “la mayor parte de los libros juanramonianos –*Eternidades*, con su orgánica unidad deliberada, es una de las excepciones-, *Piedra y cielo* está constituido por grupos más o menos dispersos de poemas”. Según esta idea, los libros de Juan Ramón no serían unidades orgánicas, a excepción de algunos –pocos- casos como el de *Eternidades*. En este punto quizás sea de nuevo importante ese diálogo con la poesía inglesa en la que el concepto de la composición es parte central de la escritura del poema mismo.

Dios deseado y deseante debe ser contemplado como solución ético-estética a los problemas que plantea el ejercicio poético: la antorcha hölderliniana desemboca en ascua, en inflamado estar y ser final. Y, al mismo tiempo, el trabajo ‘tan gustoso de contarte’ que es la poesía para Juan Ramón (trabajo igual a otro en su especificidad y su vocación) tiene un sentido, un origen-origen-origen que se puede comprender como la necesidad de contar lo sabido (o descubierto), necesidad para él que es, al mismo tiempo, obligación ética del poeta para con los otros. Así, la poesía es ejercicio espiritual que supera, por el saber universal de lo eterno, el tiempo

humano. La obligación ética y moral del poeta se sitúa en estas dos formulaciones como “contar la canción sucesiva en que va el hombre” y “pasar la antorcha”. Y en ambas ideas se puede vislumbrar el sentido del “para que no se pierda”:

¡Qué carne blanca mujer, entre la piedra,
tendrá este paisaje en sus ojos dormidos!
quién será el que le coja de la boca los besos
unjidos de la historia y el sueño de los siglos! (*Melancolía 7*)

Es esta también la solución final de Juan Ramón a las polémicas ente poesía pura y poesía social. Su posición, éticoestética (o político poética), consigue mediante la concreción del hecho poético y su finalidad, superar esa dialéctica que tantas discusiones y malos modos produjo en los años previos a la guerra civil (poesía comprometida o neorromántica frente a poesía pura, hermética, simbolista...) y en los inmediatamente posteriores al conflicto armado (poesía social, etc.)

Uno de los grandes rasgos significativos de este libro es que, al ser fin de su poesía, supone una vuelta de tuerca a todo el simbolismo moderno anterior, por procedimientos diversos, recurrencias, asociaciones.

Es curioso el nivel de abstracción a que llega este libro y su apego, por otro lado, a los instantes vividos (fechas, lugares, etc.). Una palabra tan importante en la poética juanramoniana como la palabra “cosas” no aparece en ninguna ocasión en los versos de este libro. Quizás el poeta posea ya un nombre para cada cosa.

Antonio Sánchez Romeralo advierte que “comentar con alguna detención las sucesivas correcciones hechas por Juan Ramón en su poesía desde los libros originales hasta *Leyenda*, pasando por la *Segunda Antología Poética* y *Canción*, equivaldría a escribir todo un estudio de la estética del poeta en cada una de sus épocas (o tiempos, o estaciones como gustaba él llamarlas)” (L, XX). De esto deberíamos partir, en cierto modo, para entender toda la poesía del moguerense. Es un camino de ida y vuelta, de creación y recreación, en el que no sólo los libros en su complejidad cambian el entramado de la obra sino, que se va desarrollando de tal modo que hace que los libros cambien con el paso del tiempo y que en cada estación quiera decir o predominar una lectura “estética” o, mejor, “ético-estética” inseparable a nuestro entender. De este modo deben ser entendidos los distintos títulos y particularidades que el poeta confiere a cada uno de los volúmenes generales en que pensaba recoger su Obra. *Destino*, *Metamorfosis*, *Leyenda*, hacen

todos ellos referencia a la conciencia: destino de una conciencia, metamorfosis de una sucesión de conciencias, leyenda que esa conciencia se crea y que otros crean sobre ella.

Desterremos de nuestra mente tópicos y formas del pensar: quizá nos hemos acostumbrado a la belleza de un título como *Animal de fondo* y una composición tan privilegiada, primigenia, original, como la de esos 29 poemas, pero eso no sea ni mucho menos lo que Juan Ramón destinaba o pensaba. Pensemos más bien en dos libros, uno que no se hizo y otro que precipitadamente, en raptó, se publicó.

Es interesante constatar que en ningún texto de *Dios deseado y deseante* aparece el dolor ni palabras relacionadas con este lexema. En contraste, un cierto panteísmo de Ortega allá por los primeros años de siglo anuncia fórmulas como: “sobre la totalidad de una vida, con su nacimiento y su muerte, gravita a la vez, en más remota esfera, el doliente corazón silencioso del Uno-Todo” (Ortega: 1946a, 52). Ahí se constata un panteísmo en una fórmula más explícita que en casi cualquier texto de Juan Ramón. Esa del “dolor”, de la que en este mismo texto de 1906 Ortega llega a decir “¿la suma realidad no es el Dolor?”, no está presente en esta forma en Juan Ramón, ni mucho menos en la forma de un Unamuno en su *Cristo de Velázquez*.

El principio inmanente de la concepción del universo de Juan Ramón Jiménez es gozoso, en la mayor parte de sus representaciones. Es un don, un regalo. Nunca es juez, nunca castigo ni dolor elevado a la trascendencia como en Ortega. El principio juanramoniano es lírico siempre; casi nunca trágico. Esto en ningún caso quiere decir que en Juan Ramón el dolor no sea real ni esté presente. Con mucha frecuencia se manifiesta en sus poemas un sentimiento dolorido, una nostalgia (de un ‘algo’) que le lleva a la tristeza (“andaluza”), el dolor, la melancolía.

En algunos de los poemas del primer exilio no hay alegría ni gozo; si no terrible resignación ante el curso de las cosas. Pero siempre el tema, y la forma de ese tema, es lírico. Hablamos de ideas, no de hombres, de luz, no de sangre. Esa preferencia por el tratamiento lírico de la realidad hace que, en *Dios deseado y deseante*, incluso en los momentos de abandono y soledad en los que su dios se encuentra perdido (“cerrado” dice él, con más precisión simbólica) hay una cierta “mística”, un lirismo de lo invisible que no deja nunca sobresalir esa tragedia íntima del yo del poeta:

¿De pronto ahora te me cierras
otra vez? ¿Un invierno me preparas
sin ti, sol de esta baja vida?. (del poema “Tú, secreto filón, rosadiamante”).

La fuerza de estos poemas es inmensa. El yo del poeta se encuentra enfrentado aquí a su propia verdad (su propia ausencia). La “baja vida” – seguramente esta vida humana de abajo- se le convierte nuevamente en invierno sin su dios. Su “recuperación” será parcial, tan sólo un velar con la mano ese sol de invierno, tenue, sin calor.

Como vemos la tragedia es íntima y profunda. Quizás lo que hace que Juan Ramón no tenga en estos casos ningún alarde, ningún retorcimiento del gesto, sea su universalidad, su sentimiento ético-estético profundamente enclavado en la cultura universal. Frente al estentóreo grito castizo, el lamento lírico del hombre universal

Era cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo; y ni un adarme, ni un adarme de entraña;
un hueco igual que cualquier hueco; un hueco en otro hueco (III, 290-295)

“Un nombre nada más” indica una clara pérdida de confianza en el nombre. El nombre no puede ocultar el hueco: damos realidad a las cosas con los nombres, pero los nombres no sirven para dotarlas de entraña. Pudiera parecer aquí que el alma ha muerto.

5.2. Palabra poética, experiencia y trascendencia. Poesía y vida. La forma del diario.

La biografía de un poeta consistirá, sobre todo, en mostrar cómo, cuándo y en qué circunstancias escribió su poesía. No creo que la vida pueda explicar la obra, pero sí que, a veces, el conocimiento de las circunstancias en que se escribió servirá para conocerla mejor. La génesis de la creación puede, en ocasiones, ayudar a entender la creación misma, o alguno de sus aspectos. Digo, a veces, pues nada tan peligroso como explicar un poema o una novela por la vida de quien lo escribió.

R. Gullón (1968, 10)

La composición diarística, género en que vida y obra aparecen especialmente unidas, no le abandonó desde el *Diario de un poeta recién casado*. Al hablar de los Cuadernos y revistas juanramonianos de los años 20, Sánchez Romeralo apunta una idea que debe ser puesta en relación con la importancia de la forma diarística:

Aparecidos entre 1925 y 1935, esos cuadernos y hojas van a ser algo así como el 'boletín poético de noticias y varapalos' de Juan Ramón, su instrumento de comunicación con su público. Así conseguía el poeta, para sí y para ese público, una mayor inmediatez entre *vida* y *poesía*. Fieles a la idea de *diario*, los cuadernos ofrecen de todo: poesía nueva y antigua revivida, prosa poética, aforismos, caricaturas líricas, crítica, cartas, etc. (Sánchez Romeralo: 1983).

La forma del diario puede ser puesta en relación, ahondando en esta interpretación de su raíz -"inmediatez entre *vida* y *poesía*"-, con la experiencialidad del hecho poético juanramoniano, con su espacio y su tiempo.

A pesar de los cambios sufridos y de la evidente evolución de la poesía juanramoniana desde *Sonetos espirituales* y su segunda etapa, incluso antes quizás, existe una unidad en su obra. La experiencia, motivo y eje, de la poesía atraviesa esta unidad, siendo su base, y manifestándose en diversas formas: la canción corta de *Piedra y cielo*, por ejemplo, parece querer establecer un marco poemático, por medio de la inmediatez y de la brevedad, al marco del instante vivido y a su muerte en el tiempo:

Canción corta; corta, muchas;

horas, horas, horas, horas
-estrellas, arenas, yerbas,
ondas-; horas, luces; horas,
sombras; horas de las vidas,
de las muertes de mi vida. (PyC [1981] 75).

Existe en este poema una alusión clara a la muerte del yo, al ir muriendo y renaciendo a cada instante²⁶². Esta importancia de la sensación y del instante se torna, unida a la importancia de la temática –y problemática- de la muerte, en un intento desafortunado por salvar la experiencia que encierran sensación e instante. En otra dirección, pero inserto plenamente en esta poética del hecho vivido, de la experiencia, se puede encuadrar el interés juanramoniano y su práctica frecuente de representar el habla, la forma del habla, y la forma misma en que lo hace (un poco como “al oído”, como “al recuerdo de lo oído”). Esta forma dice de un querer representar / expresar lo vivido, lo que se suele llamar la “experiencia” (v. Manuel Ariza: 1982). En este sentido, son expresivas unas palabras de Font al comentar el poema *Espacio*:

Las sensaciones, deseos, ideales y ansias de eternidad marcan el tempo; el hecho vital, vivencias físicas y circunstanciales son el contrapunto; las referencias cultas, los puntos correlativos que impiden un vuelo metafísico total y nos acercan con su ejemplaridad a una realidad vivida y revivida pero absolutamente íntima (Font: 1972, 207).

En el fondo, esta presencia de lo vital en la poesía del poeta es lo que Gullón asocia con la sinceridad del poeta en su poesía: “Juan Ramón, por el contrario [frente a otros poetas, como Pound o Yeats que piensan el poema como máscara²⁶³], está presente en el poema con absoluta autenticidad, sin desempeñar papel alguno, simplemente viviéndose” (Gullón: 1956, 22). Pero como el mismo Gullón afirma en este artículo, “la circunstancia promotora de la intuición no se refiere a lo momentáneo exterior, sino a lo entrañable permanente” (1956, 24). En este sentido,

²⁶² *Piedra y cielo* es un libro central en la formación de la poética, el simbolismo y la cosmovisión juanramoniana.

²⁶³ Es otro el caso de A. Machado, Pessoa o Kierkegaard. El problema de la identidad (del yo y de la conciencia) se encuentra tras estos “juegos de caracteres”, “monólogos dramáticos”, heteronimia, pseudonimia... Hay, por un lado, una discusión interna reflejada hacia fuera y, por otro, un cuestionamiento de la interioridad, la identidad del yo y el yoísmo romántico. Evidentemente, en cada poeta la problemática puede ser diversa. Lo que apuntamos es, simplemente, una problemática común de la poesía moderna en lenguas occidentales: “Pessoa parece haber deseado que la cuestión heteronímica quedase ceñida a la ‘despersonalización’ literaria, a un fenómeno –o procedimiento- sin más referencias inmediatas que las relativas a la creación de texto” (Llardent: 1995, 219).

confluyen en el poema dos tensiones contrapuestas: el fuera y el dentro, lo visible y lo invisible. La perspectiva del poema hacia el dentro se manifiesta en la actitud del poeta ante lo anecdótico. Es curioso que uno de los libros que marcan un hito en su camino hacia la desnudez poética, como es el *Diario de un poeta recién casado*, estén, a su vez, repletos de referencias espacio-temporales que anudan lo expresado a la experiencia vivida. Ambas tensiones no parecen oponerse en ningún caso: la anécdota desaparece, pero nunca el yo, el hombre del poeta. Como bien apunta el propio Ricardo Gullón “La experiencia es el germen fecundante. Nada menos y nada más. Cada poema refleja una vivencia, pero atenerse a ella, procurar extraerla como documento autobiográfico, sería grave error” (1956, 27). Mejor parece, acercarnos a dicha vivencia mediante la forma propuesta por Manuel Alvar (1983, 17):

Descristianicemos los textos y nos quedaríamos con algo que llamaríamos misterio, trasfondo en el cual el hombre intenta entender lo incomprensible. Porque ese trasfondo subyacente en todas las religiones no es otra cosa que la reacción psicológica ante lo que sobrepasa el poder o el entendimiento del hombre. (...) Entonces la palabra poética cobra una trascendencia que no tiene la funcional, por la sencilla razón de que la inspiración recibida obliga a un lenguaje directo y eficaz, mucho más claro que el que se descubre en el desgaste cotidiano. Por eso es tan frecuente el desdoblamiento poético mediante el cual actúan dos planos diferentes: uno real en el que la palabra dice fríamente aquello que superficialmente es, y otro mítico, en el que la misma palabra, trasladada de registro connota realidades no directamente perceptibles. Surgen entonces esos desdoblamientos de la personalidad en los que el poeta habla poseído por un misterio del que es incapaz de zafarse ‘llámese Dios, llámese arcano, llámese inspiración’ o se desdoble en pluralidades personales (sean heterónimas, sean complementarias); de cualquier modo, el otro que hace ser y que utiliza al poeta como simple amanuense.

Se entienden así dos formas de acercamiento al hecho poético: una, que nos lleva a comprender lo real denotativo que aparece en el texto; y otra, en la que se busca la significación profunda, las connotaciones que toda palabra posee en un poema. El rechazo a “extraerla como documento autobiográfico” queda compensado así por el doble acercamiento a la palabra. Una, la que atiende a “lo visible”, cuyo carácter experiencial y “autobiográfico” es casi innegable. Y otra, la que expresa “lo invisible” en la que el carácter “experiencial” del hecho poético queda difuminado y se destaca el valor de lo poético como expresión de lo inefable, de la verdad y la belleza. Es esta expresión la que acerca el hecho poético a la filosofía, la metafísica, la religión.

En cierto sentido, podemos encontrar una oposición parcial entre la realidad simbólica y el nombre exacto de las cosas, tal y como lo entiende el poeta de Moguer. Frente a la imposibilidad de traducir el símbolo, el nombre exacto pretende ser “la cosa misma”. Lo curioso del caso es que Juan Ramón, teórico de la idea del nombre exacto, ha creado al fin y al cabo una poesía repleta de símbolos y motivos de sentidos diversos, incluso contradictorios en ocasiones, que es irreductible a una traducción en “cosas”.

En una memorable carta a Luis Cernuda (julio 1943) el poeta había escrito:

Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición; y lo que me interesa es liberar sensación e inquietud [...] Mi verdadero poeta es el que coje el encanto de cualquier cosa, cualquier algo y deja caer la cosa misma. (CL, 58).

He aquí una clave de entendimiento: inquietud pensativa y sensitiva, el encanto de la cosa, no la cosa misma. Como afirma Manuel Alvar: “Si la impresión momentánea no hubiera trascendido estaríamos ante un arte puramente impresionista, pero esa inquietud de las cosas le obligan a su propia simbolización” (1983, 23).

Blasco y Trueba (1994, 166) afirman, en su estudio de la prosa del poeta, que la obra posterior al exilio adquiere un marcado carácter autobiográfico²⁶⁴. Juliá, en este sentido, afirma que “en el poema *Tiempo*, aunque la experiencia es la misma que la vivida por el hablante de *Espacio*, su enfoque es desde otra perspectiva” (2000, 332). Este cambio de perspectivas resulta un hecho de excepcional importancia. Germán Gullón (2000, 242):

Junto a lo verbal y como complemento del mismo, lo que Juan Ramón hace es ofrecer una manera de mirar el mundo, de visualizarlo, lo que, a su vez, entraña una novedosa forma de presentar lo real al lector.

En el análisis de este cambio de perspectivas y maneras de mirar el mundo deben analizarse los distintos términos, ideas-fuerza, que presenta su obra: la

²⁶⁴ “Los elementos autobiográficos, a partir de la guerra civil, se hacen, si cabe, más intensos y evidentes, pero su presencia cumple, ahora, una función diferente. El elemento autobiográfico funciona en la última obra de Juan Ramón, sobre todo, como hilo conductor de una memoria que lucha contra el tiempo, pero no tanto por recuperar un pasado perdido, cuanto para hacer presente –y *Espacio* es magnífico ejemplo de ello- los materiales, que, arrancados a la vida, ha ido el poeta convirtiendo en sustancia de esa conciencia, que es la parte del ‘yo’ contra la que nada puede la muerte” (Blasco y Trueba: 1994, 166).

perspectiva del tiempo, del espacio, de la estación total, del dios, del animal de fondo. No sólo hay una experiencia inmediata, la del momento que se trasluce tras las palabras del poema en cuestión; sino que también hay que atender a lo que podemos llamar experiencia transversal, la del exilio, lo biográfico y la idea del destino, la culminación de vida y obra que forma estos libros en buena medida.

José Miguel Morales Llanas (Blasco y Trueba: 2000, 396) afirma que “una de sus características fundamentales [es]: lo soñado y recreado a partir de su hecho real que se transforma en su mente con su especialísima sensibilidad, y pasa a su obra depurado, en su quintaesencia, corregido y recogido hasta producirle entera satisfacción, pero sin perder por ello su carácter de experiencia realmente vivenciada por él, aunque sea más en su interior, en su propio mundo que va ya configurándose. De aquí emana el carácter ‘autobiográfico’ de gran parte de sus escritos”. Esta idea, acertada en esencia, queda corroborada por textos coetáneos a la escritura de *Dios deseado y deseante* como el citado por Recio Mir:

...lleno mi verso de la experiencia de mi propia vida, abierta al mundo, en abismada subjetividad, a la vez que propende hacia cierto panteísmo espiritualista. (2000, 440²⁶⁵)

Por otro lado, hay que relacionar con esta particularidad del hecho creativo juanramoniano, otros caracteres no menos importantes en su evolución poética. Como dice Thomas De Quincey en un ensayo sobre los poetas de los lagos refiriéndose a “Wordsworth, otro corrector compulsivo y fracasado de sus frutos de juventud”:

En realidad, si no se entiende la necesidad de estos escritores de corregir de tanto en tanto sus obras, no se entiende uno de los principios fundamentales del romanticismo, que es el de dar sentido a la propia experiencia: este sentido, siempre provisional, depende de la relación entre experiencia y memoria, donde pesan gravemente las enseñanzas del tiempo, el tejido de conclusiones que envuelve experiencias semejantes (De Quincey: 2003, 17).

Como explica Claudio Guillén este “sentido” es “indivisible de la consciencia en cada época pretérita de unos valores predominantes” (Guillén: 2001, 29). Dichos valores predominantes son los que el poeta recrea en su poesía otorgándoles nueva realidad y nuevo sentido.

²⁶⁵ De un articulado publicado en Córdoba el 30 / 8 / 48, y conservado en la SZJRJ- sin signatura.

También se relaciona esta imbricación de vida y poesía en la dirección planteada por Cano Ballesta: “El arte y la vida”: no hay tal “duelo entre la poesía pura y la poesía impura” en Juan Ramón. El sentido que Ballesta advierte en autores afines a la estética de la rehumanización, con otras palabras posiblemente, pudo haber sido definido por Juan Ramón: “Ni arte puro ni arte social, porque todo arte es esencial, social y puro o no es Arte”.

De otra forma lo considera el citado crítico para quien: “el ideal de universalidad e intemporalidad le han llevado a resistir toda tentación de marcar sus poemas con un nombre, una fecha, o un lugar”. Juan Ramón es uno de los más grandes anhelantes de ese ideal de universalidad e intemporalidad y, sin embargo, radica en el hecho personal del yo, aquí, ahora, la posibilidad de dicha universalidad e intemporalidad. A la manera de Mallarmé y otros simbolistas, la eternidad es el instante puro, pero al mismo tiempo, como en el idealismo poskantiano, la posibilidad de comprender / conocer / crear ese instante tiene su base en la sola experiencia del sujeto.

Entre lo anecdótico y lo experiencial hay un largo camino. Uno puede escribir sobre vida, su vida, y no ser para nada anecdótico sino esencial. Juan José Domenchina expresa del siguiente modo esta síntesis:

Nos repugna lo anecdótico y nos empieza a estomagar lo abstracto (Cano Ballesta: 1996, 70)

Sin embargo, Juan Ramón es abstracto hasta límites difíciles en ocasiones, pero manteniendo ese nexo con la vida que anima al poeta. Como bien dice el propio Cano Ballesta:

Si bien es imposible ‘deshumanizar’ una obra artística –siempre quedarán en ella elementos que acusen su origen humano –se puede pasar la vivencia humana, la emoción, sentimiento o discurso, por tantos y tan espesos tamices que el producto final que llega a la obra de arte queda muy alejado a la primitiva experiencia (id. 120)

Esto responde a una completa estilización de tendencias propias del simbolismo mallarmeano y su estética de la sugerencia, del decir sin decir, del dejar que el lector complete los huecos, las ausencias. En el fondo, es una poética cercana a la del poeta de Moguer, pero en Juan Ramón, sin embargo, se mantienen vivas las tensiones de que surge esta poética. La poesía del siglo XX se enfrenta al problema de vida y poesía, desde la subjetividad fragmentada de un yo posromántico.

5.3. Algunas consideraciones sobre la (anti) significación poética. El símbolo y “el simbolismo” en Juan Ramón.

*“La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto,
por medio de símbolos. Lo universal es lo propio;
lo de cada uno elevado a lo absoluto”.*
(CcJr, 108).

Decía Gerardo Diego que Juan Ramón era “Simbólico (...), que no es lo mismo que simbolista.” y continuaba su exposición:

De poeta simbolista algo tiene, al menos en una etapa de su obra, pero en el fondo y rigurosamente no lo es. Tampoco es poeta simbólico en el sentido de poetizar por medio de símbolos, como puede serlo, por ejemplo, Dante o Goethe. Le llamo simbólico en su persona, en su posición frente al destino y al ejercicio poético. (1956, 1)

Nosotros, por el contrario, pensamos que es tanto simbólico en ese sentido, como en el de poetizar por medio de símbolos. Como afirma Manuel Alvar: “la rosa, cada rosa, no es sólo la flor, es (...) todo aquello que el poeta no pone, ni siquiera insinúa” (1983, 16). El símbolo ha sido definido por el D.R.A.E. como “la representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada”. Y en su plano histórico como una “figura retórica o forma artística, especialmente frecuente a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usada aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores (sobre todo en el surrealismo), y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes”.

Es un símbolo lo que adopta su sentido en interrelación con otros elementos del poema. Es un concepto lo que se define en sí mismo o por oposición a otros sin variar significativamente su relación (ejemplo. lo espontáneo, el cultivo, etc.). Los símbolos adquieren especial dimensión en su poesía, aunque también los encontramos en todos sus escritos: así la conciencia de concepto por oposición al instinto (v. Al, 144), se convierte en símbolo en su relación con lo natural, dios, el yo, etc.

Algunas veces el término símbolo ha sido usado como sinónimo de signo. Saussure rechaza tal identificación, “porque el símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario, no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre

significante y significado” (Lázaro Carreter: 1977). El símbolo es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él. En la retórica clásica el símbolo es un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la correspondiente translación de significado.

Para Ch.S. Peirce “el símbolo es una convención social arbitrariamente escogida para evocar un referente, al contrario del icono, caracterizado por su similitud con dicho referente, o del índice, que representa una relación de continuidad - símbolo; metáfora; metonimia- para la literatura” (Estébanez Calderón: 1996, 993).

Para Todorov (1987), en el signo, significante y significado mantienen una relación inmotivada y a la vez necesaria (significante y significado se necesitan para existir como tal signo); en el símbolo por el contrario, simbolizante y simbolizado presentan una relación motivada y no necesaria.

El símbolo en cuanto signo evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del inconsciente, del sentimiento y de la emoción.

Se ha distinguido entre símbolo simple y símbolo continuado. Es característica del segundo que a lo largo del texto aparezcan términos simbolizantes que aludan e intensifiquen la presencia del concepto simbolizado.

El símbolo ha sido objeto de estudio en diferentes disciplinas y desde diversos puntos de vista de la investigación. Se ha realizado una hermenéutica del símbolo a partir del psicoanálisis y de la psicocrítica y se han utilizado las distintas funciones que comporta: gnoseológica, develadora, comunicativa y unificadora (Estébanez Calderón, op.cit, 993-994). El símbolo no es una manera más poética o hermosa de decir cosas ya sabidas, aunque también lo sea. El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él, a modo de puente, el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. El símbolo en este sentido, puede identificarse con lo que Juan Ramón designa como “el nombre”: lo que realiza al objeto por la conciencia del sujeto. Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo, de no ser por aquella forma que en lo sensible se manifiesta; por una imagen por ejemplo. El símbolo es factor de esencia y por eso está en el umbral del No ser.

El símbolo es verdaderamente innovador. No se contenta con provocar resonancias, reclama una transformación en profundidad. El símbolo es entonces bastante más que un simple signo, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, a la par que vela; sino que realiza también en cierto modo, al tiempo que deshace. En su origen, el símbolo es un objeto cortado en dos. Todo símbolo implica una parte de signo roto; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.

Para C.G. Jung (1994), el símbolo es una imagen apta para designar de la forma mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu. El símbolo es también una de las categorías de lo invisible. La comprensión de los símbolos surge menos de las disciplinas racionales que de una cierta percepción directa de la conciencia.

La percepción del símbolo excluye, pues, la actitud de simple espectador y exige una participación de actor. El símbolo sólo existe en el plano del sujeto pero sobre la base del plano del objeto. Lo propio del símbolo es permanecer indefinidamente sugestivo: cada uno ve en él lo que su potencia visual le permite percibir.

Los símbolos son siempre pluridimensionales y comportan una síntesis de contrarios. Ocupan una función mediadora, o de sustituto, expresan el mundo percibido y vivido tal como lo experimenta el sujeto, no según su razón crítica y a la luz de su conciencia, sino, según todo su psiquismo afectivo y representativo, principalmente de manera inconsciente. Son fuerzas unificadoras, los símbolos fundamentales condensan la experiencia total del hombre (en los tres niveles inconsciente, consciente y supraconsciente). Enlazan al hombre con el mundo.

La palabra símbolo está cargada de una significación sumamente compleja, difícil de formular. El modo de pensamiento y expresión simbolista no pertenecen propiamente a una época determinada de la historia. Hay un simbolismo espontáneo que surge del espíritu humano, en el sueño, la ensoñación o incluso durante la vigilia. El espíritu humano está dotado de un poder de creación autónomo, que imagina libremente fábulas, figuras e imágenes en las que se proyecta la profunda afectividad del yo. Esto surge de la noción de equivalencia, de "correspondencia" (naturaleza o bosque de símbolos, con nombres misteriosos que el aire arranca). Este concepto de símbolo se aplica cuando el poeta deja a las imágenes la misión de expresar o encarnar

un estado del alma. El símbolo surge por tanto en el espíritu del poeta que quiere explicarse a sí mismo la realidad vital; es un fenómeno de creación imaginaria en bruto, antes de que sobrevenga un arreglo o una intención estética.

El símbolo auténtico nace de una adhesión directa del espíritu a una forma de pensamiento naturalmente figurada; no siendo nunca una simple traducción tampoco puede ser simplemente traducido. Los símbolos del sueño y de la ensoñación no dirigida son polivalentes, representan un estado complejo en trance de metamorfosis, varios valores unidos al menos por un lazo de orden afectivo. El símbolo pierde gran parte de su autenticidad cuando no es automático, cuando el poeta quiere expresarse simbólicamente. Su empleo sistemático hace de él una metáfora y cuando la metáfora se desgasta el tópicos se abre camino en las palabras del poema. En la obra simbolista, de escuela, todo lleva la señal de un creador demasiado consciente, con lo que raramente los símbolos son verdaderos.

No obstante, como bien ha constatado Aníbal Nuñez (1995, 207), "lo profundo de la poesía es lo que tiene de traducible". Quizás, el símbolo tomado desde este punto de vista no sea más que un recurso de la poesía moderna como lo es la metáfora o la aliteración. Si esto es así, ¿qué son esas palabras -poemas incluso- que nos punzan el alma y abren ante nuestros ojos la puerta del verdadero conocimiento poético? Qué son la rosa, el sol, el pájaro, el dios...que recorren los versos del poeta de Moguer.

El simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, 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. Así, primero nos emocionamos y luego, si acaso, entendemos (Bousoño: 1981a, 109 y sig.).

El símbolo resulta siempre inadecuado con respecto de la emoción que nos produce. Es sólo una determinada emoción en la conciencia; su traducción, un sentido lógico, sin emoción alguna. La significación del símbolo no es simple, sino compleja, y hasta muy compleja. Bousoño afirma que "el simbolismo de disemia heterogénea es la única figura retórica cuyo mero estar ahí significa la existencia de un positivo valor estético" (en este, heterogénea porque une el sentido lógico con el irracional; homogénea cuando todos sus significados son irracionales. Los homogéneos pueden ser monosémicos, disémicos o polisémicos).

Bousoño cree que el símbolo remite a una emoción y que, por definición, en todo poema que lo sea ha de haber emoción. Esto, claro está, no deja de ser una

afirmación de su propia estética que debe ser cuestionada por la interpretación. La emoción, como producto de sensibilidad, ¿no estaría siempre en lucha con el pensamiento?. Pero, al ser dos caras de una misma moneda (siente el pensamiento, piensa el sentimiento) podríamos creer que la emoción poética es un modo de ser: del pensamiento y del sentimiento... quizás, la emoción siempre tenga dos caras: una intelectual y otra, sentida.

En el símbolo lo que importa es la emoción que las palabras nos producen y no las referencias a la objetividad que, o no existen (simbolismo de irrealidad) o se colocan en un ininteresante segundo plano (simbolismo de realidad).- pero si la poeticidad reside en lo semántico tanto o más que en lo musical o emocional, ¿cómo se puede considerar ininteresante ese segundo plano? Desde la concepción de Bousño el poeta es un mero traductor de emociones (1981a). Nos parece, este acercamiento, un empobrecimiento grande de la significación y el conocimiento poéticos: la emoción quizás esté bien para el lector corriente, pero seguimos pensando que la poesía expresa en su connotación una forma del ser, del vivir, del conocer.

Todo puede asumir significancia simbólica. La historia entrelazada de la religión y el arte es el relato que nuestros antepasados dejaron de los símbolos que para ellos eran significativos y emotivos. Así, una palabra es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. El signo es siempre menor que el concepto que representa, mientras que un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato. Además, los símbolos suelen ser productos naturales y espontáneos. Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado como deducción lógica o con deliberada intención y luego darle forma simbólica. Hay símbolos individuales y colectivos, en su naturaleza y origen. Son colectivos principalmente los símbolos de tipo religioso (v. Jung: 1994).

No pretendemos decir que todas las palabras que jalonan los textos de Juan Ramón cumplan estos requisitos. Pero es evidente que su tentativa se apoya en simbolizaciones más o menos recurrentes: el mar, el dios, el yo... no son otra cosa que símbolos. Como tal, por tanto, debemos interpretarlos.

6. El símbolo de dios en *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*).

“O brightest, though too late for antique vows”²⁶⁶

Frente a nuestro acercamiento al simbolismo y el sentido del libro desde unas premisas hermenéuticas propias, no debemos olvidar otras direcciones adoptadas por la crítica precedente que ayudan a comprender muchos aspectos del mismo. Entre las diversas coordenadas en las que se ha venido explicando *Dios deseado y deseante* ha cobrado especial importancia la corriente que lee el libro desde una lectura religiosa, sea esta específica, mística, de religión natural, panteísta, etc. Desde cualquier punto de vista crítico que se quiera asumir es necesario, por esto, realizar una discusión en profundidad sobre el tema de dios en Juan Ramón Jiménez y su significación en *Dios deseado y deseante*. Antes ya apuntamos la existencia de cierta indefinición en lo que al término “poesía religiosa” aplicado a este libro se refiere. A estas alturas no dudamos de que sea un libro religioso. Lo que no aceptamos tampoco son lecturas parciales de esta religiosidad. El importante libro de Saz – Orozco sirve de guía en estas páginas en el desbrozamiento de la idea de dios en el poeta. También las intuiciones de Leo R. Cole sobre el instinto religioso juanramoniano (su instinto poético puesto que lo poético lo considera profundamente religioso).

Una lectura de *Dios deseado y deseante*, desde la constatación del desarrollo del simbolismo moderno en Juan Ramón Jiménez, debe situar el tema de dios en las coordenadas que a dicha estética le corresponden. Las relaciones que sus versos puedan establecer con diversas materias (poesía, filosofía, religión), las lecturas y pensamientos que provocaron en Juan Ramón estas palabras, que su voz surgiera con tono alzado, son seguramente indescifrables para nosotros. Su intención y su pensamiento último, el fondo de aire que motivó *Animal de fondo*, no son más que una ilusión sujeta a nuestra realidad, como recepción de la suya. La imposibilidad de traducir el símbolo y de llegar a una posible intención del autor llevan el estudio a otro punto de vista, un estudio de lectura (alegoría de la misma diría Paul de Man).

²⁶⁶ Verso de Yeats que puede ser traducido como “oh la más luminosa, aunque ya demasiado tarde para antiguos cultos”; simboliza, a nuestro entender, la problemática religión a que se enfrentan los poetas del siglo pasado y el anterior.

Y como lector –veremos en qué grado, dijo Dámaso Alonso a su modo- no podemos más que hablar de nuestro pasos en la obra.

6.1. El problema religioso y la muerte de Dios en la mentalidad poética de fines del XIX y principios del XX. Relaciones con la crisis religiosa del joven Juan Ramón y con las interpretaciones de la religiosidad juanramoniana.

El vacío que deja la “ausencia de dios”, esto es, lo que se ha llamado, filosóficamente, el nihilismo y, sociológicamente, la secularización (descristianización en terminología de Lechner: 1984), proviene de la filosofía de la Ilustración y la preponderancia de la razón sobre la fe. En aquel tiempo surge el teísmo, el panteísmo, la religión natural, tal y como hoy en día se conocen.

Ya Benedetto Croce pensaba que esta ausencia de dios era una de las características propias del arte moderno.

El arte contemporáneo, sensual, insaciable en el regodeo de los placeres, surcado de turbios conatos hacia una aristocracia mal entendida, que apunta como ideal voluptuoso, prepotente o cruel; suspirando hacia un misticismo que es también egoísta y voluptuoso; sin fe en Dios, sin fe en el pensamiento; incrédulo, pesimista y muy poderoso para hacernos caer en semejantes estados de ánimo; este arte, que los moralistas condenan verdaderamente, cuando se estudia en sus raíces más profundas y en su génesis, solicita la acción, que no se atreve a condenar, reprimir o enderezar el arte, sino a dirigir la vida más enérgicamente hacia una moral más sana y profunda, que será madre de un arte más noble de contenido y diré que, además de una más noble filosofía (Croce: 1985, 72-73).

De esta realidad se apropia Juan Ramón. Es parte de su horizonte de expectativas y creencias tanto como su educación religiosa en los jesuitas del Puerto y otros rasgos de religiosidad católica popular presentes en el primer Juan Ramón. Del mismo modo, ese arte más noble es su fin, como el de Ortega, esa más noble filosofía.

Para comprender la secularización es ya recurrencia crítica acudir a Nietzsche. En *Así habló Zaratrusta*, el discurso “De los trasmundos” resulta especialmente indicativo del clima espiritual que engendra este proceso de secularización. La conciencia del protagonista de ser él quien ha creado a dios y no a la inversa resulta análoga a la idea de Juan Ramón de dios al final, como producto

colectivo de la labor y la conciencia de los hombres: ”¡Ay, hermanos, ese dios que yo creé era obra humana y demencia humana, como todos los dioses” (Nietzsche: 1972, 57).

“Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, el tuvieron, como perfectivo, indica una acción acabada. Podría estar, tras esta construcción, la idea de la muerte de dios, de los dioses, del mundo sin dioses que empieza a vislumbrarse en los albores del romanticismo alemán.

Podemos ejemplificar el conflicto religioso en un hombre de finales del siglo XIX con unas palabras de Sanz del Río que dan cuenta del estado de la cuestión hacia 1860:

Cuando debemos elevamos de una idea histórica de Dios a otra más íntima y pura y real, sentimos al principio disiparse toda la fuerza y vitalidad de nuestro sentimiento religioso, nos sentimos abandonados de Dios (impiedad, ateísmo). Pero luego renacemos a una idea y religión más profunda, clara, comprensiva en que descansamos de nuevo. Porque, aunque por nuestra limitación, nos parezcamos abandonados de Dios, Dios y su idea divina no abandona ni puede abandonar a sus seres; esto es absolutamente cierto como Dios es Dios. Así, tengamos esperanza aún hoy cuando parecemos e históricamente estamos sepultados en la más profunda impiedad y el ateísmo práctico; y la idea de Dios (la histórica) es una imagen fría y muda a nuestros ojos... (Martín Buezas: 1978, 216).

Matthew Arnold ejemplifica la importancia de la religión poética en los años últimos del siglo XIX: “Hoy la parte más fuerte de nuestra religión es poesía inconsciente” y continua Cernuda (2002: 137): “Arnold pues inaugura en la crítica inglesa la creencia de que, a medida que la vida moderna avanza, la poesía puede o debe reemplazar las creencias religiosas cada vez más débiles, y convertirse para los hombres en maestra de la vida”. Obsérvense los paralelismos existentes entre estos pensamientos y los pensamientos desarrollados por los institucionistas.

Desde el “Dios ha muerto” de Jean Paul hasta el “Dios ha muerto” de Nietzsche media más de medio siglo, pero el contenido y la forma es la misma. En un bello poema titulado “Cristo en el monte de los olivos” Gerard de Nerval (1999, 234-235), a través de la figura de Jesucristo se hace eco de esta “tradicción” (que en su momento era ruptura, consciente y, en muchos casos, sociopolítica):

CRISTO EN EL MONTE DE LOS OLIVOS

¡Dios ha muerto! El cielo está vacío...

¡Llorad, hijos! ¡No tenéis padre ya!

Jean-Paul

Cuando Jesús, sus flacos brazos al cielo alzando
bajo los sacros árboles, como hacen los poetas,
se hundió profundamente en sus penas secretas;
al sentirse engañado por los del propio bando,

se volvió a los que abajo lo esperaban, soñando
con llegar a ser reyes y sabios y profetas...
mas dormidos en necio sueño de marionetas,
y gritó: '¡Dios no existe! ¡Os estaba engañando!'

Dormían. '¡Oh, amigos! ¿Sabéis la buena nueva?
Mi frente hasta la bóveda infinita se eleva;
¡sufro, sangro, estoy roto, mi dolor es tremendo!

Hermanos, os mentía: ¡Abismo, abismo, abismo!
¡En el ara en que soy víctima yo mismo
Dios no está, Dios no existe!' Mas seguían durmiendo.

De estos polvos estos lodos. En el siglo XIX muchos autores se encuentran una situación dramática en lo que al tema religioso se refiere (v. Hölderlin). Otros están totalmente enfervorizados con la idea religiosa (Novalis, Feuerbach).

Schleiermacher apuntó brevemente las alternativas entre las que se debatía la religión en el siglo XIX: "la intelectualización (Dios como Absoluto) y la divinización de lo humano (la esencia de la religión es antropológica)". (Schleiermacher: 1990, XVI). Ambas tendencias se pueden comprender en Juan Ramón y las dos asociadas al importante símbolo de la conciencia.

Ejemplos de esta secularización los encontramos en algunos de los líricos más notables de este siglo:

Aunque [Gottfried] Benn fue contemporáneo de Kafka, de Trakl, de Vallejo y hasta de Celan, lo cierto es que su 'secularización' forma parte de un estadio anterior, esto es, el nitzscheano del nihilismo, cuyo fantasma ya no acosa a Kafka, ni a Trakl, ni a Vallejo, ni a Celan (Vallejo: 1998, 505).

Es el mismo fantasma que acosaba a Unamuno. No así, aparentemente, a Juan Ramón. Sin llegar a afirmar tan categóricamente como el editor de Vallejo que "la poesía moderna sólo es captable con 'categorías negativas'" (id), es para

nosotros un hecho que son estas categorías negativas las que dan a la poesía moderna su especificidad²⁶⁷, formal y de sentido. Pero ese fenómeno de advenimiento del nihilismo fue acompañado, en todo momento y por oposición, por una especie de restauración de ciertas formas del dios y lo divino relacionados con los nuevos mitos del romanticismo. De nuevo, la dialéctica ilustración – romanticismo (con preponderancias de una y otra en tiempos y lugares) provoca actitudes opuestas que coexisten durante todo el siglo XIX y XX:

Cuando recordamos que para los románticos la poesía es fundamentalmente una tentativa de restauración religiosa, o para evitar el equívoco –pues ni propiamente se trata de una religiosidad cristiana ni postula necesariamente la existencia de Dios-, de restauración de lo sagrado, el porqué de la afinidad de Cernuda con ello se hace patente (Gil de Biedma: 1984, 352).

Luis Cernuda es, como otros autores de su tiempo, más humano que deshumanizado y marca, ya en los primeros treinta, las tendencias posteriores de la lírica en lengua española. Lo que aquí importa reseñar es que antes de la guerra ya existía un núcleo de autores con preocupaciones religiosas hondas y con gran interés por lo humano: así, Dámaso Alonso, Aleixandre, Cernuda, Vallejo,... En relación con estos autores, por ejemplo, el primer poema de *Dios deseado y deseante* y su negación de la culpa lo sitúan lejos de la religiosidad de un César Vallejo, por ejemplo. Hay que tomar este proceso de secularización y la posterior rehumanización como una constante y una variable en los diversos autores. En cada poeta sus coordenadas vitales (experiencia, vivencia, formación) determinan la forma en que actúan estas categorías. No es lo mismo la religiosidad de estos autores anteriores que la que van a experimentar los poetas de la llamada generación del 36, pero es claro que hay que establecer relaciones, filiaciones e influencias que determinan qué tipo de continuidad existe entre la poesía religiosa de Miguel de Unamuno y Luis Rosales, por poner sólo dos de los más claros ejemplos.

Esta ausencia lleva al pesimismo también (y al existencialismo) de la “decadencia” europea. La “tristeza andaluza” del poeta conserva gestos de esa decadencia. No así el Juan Ramón posterior al *Diario* (con antecedentes desde 1911) que aprende en el vitalismo orteguiano a enfrentarse a un mundo sin dios (v. todos los poemas que hablan de la “ausencia magistral” y similares).

²⁶⁷ Y no sólo a la poesía. Véanse, por ejemplo, las novelas de Samuel Beckett.

¿Experimentó Juan Ramón lo que Nietzsche llamó el ‘advenimiento del nihilismo’²⁶⁸?

Nuestra intención en este epígrafe no es otra que la de desterrar de la crítica juanramoniana los “idealismos cristianos” que analizan su obra exclusivamente por oposición a los presupuestos de su religiosidad, no desde la posible religiosidad juanramoniana, poética y claramente dependiente de su estética. No son nada objetivos juicios como el emitido por Palau de Nemes en unas palabras sobre *Animal de fondo* en las que relaciona este libro con Octavio Paz:

Octavio Paz, sin los soportes religiosos de la tradición cultural de España, en su poema “Blanco”, descripción también de una trascendencia natural, descarta la dirección ascendente y resuelve su conflicto ontológico dando un salto a la otra orilla, es decir, horizontalmente, con lo que elimina la tradicional idea del cielo, amén de que se apoya en religiones ajenas. (Palau de Nemes: 1983, 62).

La religión nunca es ajena si es la propia, “amén” de que “los soportes religiosos de la tradición cultural de España” pueden ser totalmente caducos y por ello criticados por los poetas. Al menos, esa parece la actitud de Juan Ramón cuando critica “los adornos” que otros le han puesto a la idea de dios y la religión establecida. Menos aún se puede sostener como hace Garfias que el dios juanramoniano es “un dios limitado, parcial, sólo dios de la belleza o de la poesía”. Es claro que el dios juanramoniano, para este crítico, es limitado no porque tenga límites sino porque no es el Dios cristiano: “El Dios auténtico, el Dios grande del Génesis” (v. Garfias: 2002, 32-38). La imposibilidad del crítico de olvidar en la interpretación su punto de vista (católico) provoca una forma de entender a Juan Ramón básicamente errónea. Es muy importante que extraigamos de su crítica y de la de otros la importancia de contextualizar. Juan Ramón se enfrenta, como todos los poetas y escritores sinceros de su tiempo, a la muerte de dios, no de cualquier dios, sino del dios heredado, el dios de la tradición.

Lo que aquí hemos denominado la muerte (o ausencia) de dios se puede rastrear en múltiples autores de esta época, en los distintos géneros. Quizás no sea muerte el término más correcto para expresar el fenómeno de pérdida de confianza / deseo de fe, la dialéctica que entre estos dos polos se establece. En una entrevista de

²⁶⁸ V. a este respecto: Vallejo (1988, 514) y el ejemplo de la poesía de Blas de Otero en la lectura que realiza Dámaso Alonso (1969), “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, p. 345 – 358.

T. S. Eliot con Alessandro Pellegrini, allá por 1949, este segundo recogía de forma exacta dicha idea:

Advertí que Eliot deduce su fe como un proceso de raciocinio a partir de la situación histórica. (...) Tal fe consiste en el reconocimiento del papel que ha cumplido el Cristianismo en la historia. (...) Eliot me recordó que en nuestro caso, el de los modernos, debe hablarse, más que de posesión de la fe, del deseo de adquirirla (Eliot: 1995, 41).

Este “deseo de adquirir” la fe se manifiesta, desde los románticos alemanes, en la adopción de un lenguaje análogo al de la mística y en la asociación de lo lírico a lo sagrado. La actitud ante la ausencia de dios en cada uno de los autores es realmente dispar. Se entra en poesía como se entra en religión. Junto a esta postura, positivamente deducida, se puede encontrar a su vez, una postura problemática: un Unamuno, con su ansia de inmortalidad, ejemplifica a la perfección este “deseo de adquirir” la fe. O la postura abiertamente “restauracionista” como la del propio Eliot en, por ejemplo, el fragmento VIII del poema “Coros de la Piedra”:

En el principio Dios creó el mundo (...)

Y cuando hubo hombres, en sus diversas maneras, lucharon en tormento hacia Dios ciega y vanamente, pues el hombre es una cosa vana, y el hombre sin Dios es una semilla al viento (...) ²⁶⁹.

Y los hombres que se volvían a la luz eran conocidos en la luz, inventaron las Religiones Superiores; y las Religiones Superiores eran buenas y llevaron a los hombres de la luz a la luz, al conocimiento del Bien y del Mal (...)

Pero parece que ha pasado algo que no había pasado nunca: aunque no sabemos bien cuándo, ni porqué, ni cómo, ni dónde.

Los hombres han dejado a Dios no por otros dioses, dicen, sino por ningún dios; y eso no había ocurrido nunca

que los hombres a la vez negasen a los dioses y adorasen a dioses, profesando primero la Razón, y luego el Dinero, y el Poder, y lo que llaman Vida, o Raza, o Dialéctica.

(Eliot: 1995, 181-182).

En este poema discursivo se puede comprender también la importancia de la comparación y síntesis de las religiones (sólo de las superiores, para Eliot) en una religiosidad del hecho humano en su conjunto. Ejemplos de este intento de unir religiones diversas son el Tagore en la época del poeta (unir oriente y occidente, mediante sus religiones) y otros muchos autores y estudiosos posteriores. Quizás, el

²⁶⁹ El poema “La fruta de mi flor” se plantea ciertamente en términos de discusión con estas coordenadas establecidas por la poesía de Eliot.

ejemplo más claro de esta actitud, hasta la actualidad, sea el caso del comparativismo de las religiones que ha dado excelentes ejemplos en figuras como Mircea Eliade o, Raimon Panikkar.

Cuando el hombre no quiere ningún dios, lo sustituye por otros, porque el hombre no es capaz de vivir sin mitos ni dioses. Es evidente la relación que esta desmitificación del concepto de dios recibido de la tradición (momento de la Ilustración) mantiene con la creación de nuevos mitos propia del Romanticismo. El siglo XX descrea de los mitos antiguos y de los nuevos. Pessoa, otra de las mentalidades poéticas más lúcidas del pasado siglo, realiza una descripción del tiempo que le vio nacer en la que se refiere negativamente a estos nuevos dioses de la humanidad:

Nací en un tiempo en que la mayoría de los jóvenes había perdido la creencia en Dios, por la misma razón por la que sus mayores la habían tenido –sin saber por qué. Y entonces, como el espíritu humano tiende naturalmente a criticar porque siente, y no porque piensa, la mayoría de los jóvenes escogió a la Humanidad como sucedáneo de Dios. (...) Ni abandoné a Dios tan ampliamente como ellos, ni acepté nunca a la Humanidad. Consideré que Dios, siendo improbable, podría existir, pudiendo por lo tanto deber ser adorado; pero que la Humanidad, siendo una mera idea biológica, y no significando más que la especie animal humana, no era más digna de adoración que cualquier otra especie animal. (Pessoa: 2002, 15)

Esta situación es la misma que vivió el poeta de Moguer. Esta problemática es su problemática. Su solución, personal y propia, se refleja en *Dios deseado y deseante* y en los sentidos de su obra última.

6.2. Poesía religiosa en la poesía del siglo XX en lengua española y su relación con el exilio de las Españas de 1936.

Sánchez Romeralo en un breve artículo escrito en 1958 fue el primero en apuntar una interesante apreciación sobre el tema de dios en Juan Ramón y su relación con las formas de la poesía española contemporánea al señalar

cómo este recrudescimiento de la preocupación por el tema de Dios en la poesía de Juan Ramón coincide con una análoga actitud, general en la poesía española de nuestros días (1983, 148).

Anteriormente, Vicente Aleixandre en un discurso ante el Instituto de España, de 1955, plantea esta misma presencia, esa análoga actitud, general en la poesía de aquellos días, sin olvidar una oscura alusión a la obra del poeta de Moguer:

Rosales, Panero, Carmen Conde, Vivanco, y otros de la promoción anterior; y de la propiamente generación última, Gaos, Bousoño, Valverde, Hidalgo, Otero, Morales, Maruri y tantos más análogos valores (sin olvidar la obra actual de los maestros de las generaciones anteriores) adoptarán este tema como el fundamental en sus producciones o como uno de los fundamentales, y cantarán, unos a la manera oscura, rebelde y solitaria, y otros, al modo rendido, confiado y sereno (Aleixandre: 1955, 18).

También Dámaso Alonso, Andrew P. Debicki, Cano Ballesta²⁷⁰ y otros autores han reseñado el carácter de este fenómeno en términos de “comunicación de emociones personales, religiosas y existenciales” (Debicki: 1997, 98).

Hay que tener bien clara la continuidad (y oposición) entre el fenómeno romántico y la poesía del siglo XX y la discusión desde aquel o contra él. Dámaso Alonso, en un interesante ensayo sobre “La poesía arraigada de Leopoldo Panero” apuesta por una afirmación tajante respecto a una relación ya conocida: “Si la poesía no es religiosa no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios. Diremos ahora con Leopoldo Panero que esa búsqueda lleva aparejado el fracaso²⁷¹”. En otro artículo, “En busca de Dios” (1969: 375 y s.), Alonso subraya esta afirmación:

Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza. Llegará a lo mínimo, a las delicias más sutiles, hasta el juego, acaso. Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizás a la blasfemia. No importa. Si trata de reflejar el mundo, imita la creadora actividad. Cuando lo canta con humilde asombro, bendice la mano del Padre. Si se revuelve, iracunda, reconoce la opresión de la poderosa presencia. Si se vierte hacia las grandes incógnitas que fustigan el corazón del hombre, a la gran puerta llama. Así va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios (id.)²⁷².

²⁷⁰ Apunta Cano Ballesta (1996) un “aspecto renovador [de la lírica del 36]: el tema religioso, desterrado de las grandes obras de la década [de los 20] y “solo cultivado con éxito por personalidades como Unamuno”.

²⁷¹ Dámaso Alonso (1969), “La poesía arraigada de Leopoldo Panero” en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, p. 315 y s.

²⁷² V. la crítica que ante tales afirmaciones realizó R. P. Blajot en *Razón y fe*, (en Alonso: 1969, 375).

Es interesante advertir cómo el propio Dámaso asume este punto como uno de los centrales de su poética: “esas ideas, que son, *precisamente*, la raíz esencial de mi pensamiento poético” (id. 376). De hecho, en esto Dámaso sigue siendo, como Juan Ramón, un simbolista. La actitud religiosa varía entre los jóvenes y los viejos (aunque aquellos usen el lenguaje de estos). La significativa distancia entre Unamuno y Juan Ramón, se repite entre Dámaso y Panero, por ejemplo. Sin embargo, en esta evolución hay una continuidad indudable que merecería estudio. Las inquietudes de Panero recuerdan, con la distancia que “lo conseguido” otorga, al lenguaje de la búsqueda y el hallazgo juanramoniano:

Para inventar a Dios nuestra palabra
busca, dentro del pecho,
su propia semejanza y no la encuentra,
como las olas de la mar tranquila,
una tras otra, iguales,
quieren la exactitud del infinito
medir, al par que cantan... (Alonso: 1969, 315)²⁷³

Estas categorías tienen muy diversas implicaciones. La denominación de poesía arraigada y poesía desarraigada que Dámaso aplica al realizar un breve pero interesantísimo ensayo sobre las tendencias de la poesía de posguerra, no deja de ser hoy válida, al menos, como línea de trabajo. Es la poesía que se arraiga en el interior y el exterior del poeta. Pero no mantenemos ningún tipo de idea de evasión o huida de lo real que, para estos críticos, caracterizaría a la poesía desarraigada. ¿Qué huida mayor que cegarse en Dios?

José María Valverde, quince años más joven que Panero, se siente ‘hombre de Dios’ entre las manos omnipotentes: el universo se le centra en su fe, y en ella se explica con la precisión más luminosa (Alonso: 1969, 345).

En un contexto de posguerra como el que se vivió en España esta poesía es, se quiera o no, una especie de huida en sí misma, en uno mismo. Hay otras líneas no menos importantes que configuran las diversas variantes de la poesía religiosa en aquellos años. Frente a la poesía de posguerra ‘nacional’ se situaría otra, republicana, socialista, roja, etc. No entender esta pluralidad del hecho religioso en la poesía del medio siglo nos lleva a realizar juicios como el de Marco (1986, 120):

“La lírica de temática religiosa (Valbuena Prat se apresura a publicar una *Antología de la poesía sacra*, 1940) coincide con un interés por la veta heroica (Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco antologizan la *Poesía Heroica del Imperio*, 1940 – 1943)”. Este apunte indicaría un interesante enlace de la lírica religiosa del medio siglo con ciertas corrientes idealistas que desembocan en la polarización sufrida con los diversos ‘fascismos’ y totalitarismos. Lo cual indica de dónde y a dónde se encaminaron juicios como el del héroe de Carlyle, el genio romántico, la minoría, la vanguardia, las masas. De una forma u otra, estos procesos fueron análogos en las diversas literaturas occidentales. En Alemania, por ejemplo:

El intento de comunión total con lo ‘otro’, la búsqueda de una radical soledad creativa o la participación por medio del arte en la construcción de una nueva humanidad eran aspectos que remitían a las más idealistas concepciones románticas a la vez que las superaban en una verdadera y efectiva metafísica del pensamiento, la cultura y las artes contemporáneas” (Iáñez: 1993, 256).

Esas inquietudes estuvieron presentes en la lírica española de la primera mitad del siglo XX en varios momentos y en diversos autores. La interpretación del comunismo como ‘realización del cristianismo’²⁷⁴, presente en Vallejo, pero también en Machado y otros (Vallejo: 1988, 518), está también detrás de la idea de un ‘comunismo poético’ juanramoniano y de su interpretación e imagen del Cristo, fuera de la tradición ortodoxa, en la obra última. Los autores, dependiendo de su ideología, evolucionan en su religiosidad en una u otra dirección. Habría que comprender la diferencia que existe entre un creyente hoy, un creyente en 1800, 1900, 1917, 1929, 1936, etc.

El propio Juan Ramón se había dado cuenta en vida de ese cambio estético que venimos denominando rehumanización y escribe gratas palabras de admiración hacia la nueva poesía, íntima, religiosa, espiritual, que el poeta defendía:

MUY SIGNIFICATIVO

(A JOSÉ MARÍA VALVERDE, POETA DE EMANACIÓN)

²⁷³ Pertenece este fragmento al poemario de Leopoldo Panero, *Escrito a cada instante*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1949.

²⁷⁴ No deja de ser sintomático el origen de ciertos ‘socialismos utópicos’ en la primera mitad del siglo XIX y de algunas otras corrientes de pensamiento como el anarquismo de William Goldwin en una revisión de la revelación de Cristo. Esto mantiene una relación directa con otros principios idealistas como el “advenimiento del espíritu”.

Para mí es muy significativo ver que la mejor parte de la juventud poética actual de la lengua española se da cuenta, por fin, de esa limitación, asombrosa e incomprensible, de los poetas virtuosos de la generación intermedia entre la de ellos y la mía, para todo lo espiritual, lo ideal, lo trascendente. Algunos de los cuales, creen ciertos críticos, limitados también, que tienen algo de ‘eso’ más decisivo en poesía; pero no es verdad que lo tengan, no es profunda la voz con que se imaginan que lo dicen, sino la voz de falsete y la labia fluente del ingenio con el que quieren suplir el pecho lleno.

Lo espiritual, lo ideal, lo trascendente, que venía a mí, en lo contemporáneo español, desde Bécquer y Unamuno, acaba en España con mi generación. Por fortuna, empieza otra vez en la que viene después de la de Lorca, como una reacción natural y ansiosa contra el hartazgo físico. Hay en España ahora, dentro y fuera, jóvenes poetas españoles que son claro ejemplo de ello. (I, 3253).

“Estas coincidencias no son azar, y menos ‘literatura’; son sencillamente, nuestra radical angustia. Son eso: ‘hombre’, horror de hombre, miseria de hombre” (Alonso: 1969, 355). Romeralo, en el artículo citado, plantea una diferencia entre los autores jóvenes y las generaciones anteriores: “La actual, especialmente la de los poetas más jóvenes, ha sido escrita bajo el signo del ‘tú’, movida por una preocupación social y humana, repetidamente puesta de manifiesto, y ello es también perceptible cuando abordan lo religioso. La poesía religiosa de Juan Ramón, como toda la suya, tiene al ‘yo’ como raíz eterna y permanente” (id., 149). Sin embargo cualquier entrega entendida como fenómeno místico debe comprender cierta absorción del yo por parte de un Tú o de un Yo absoluto. Juan Ramón se encuentra, por su filiación idealista, en este último supuesto.

Es interesante la idea de un antes y un después de la guerra en la actitud religiosa de los autores españoles, aunque puede traer problemas. Es claro que autores con unos mismos presupuestos ideológicos pueden tener una misma religiosidad. Pero sobre todo hay que entender que las diferencias entre autores de una misma época no llegan nunca a ser, a pesar de sus ideologías, tan evidentes como entre los de épocas diversas de la historia.

Unamuno, algo Machado²⁷⁵, Larrea, Vallejo, León Felipe²⁷⁶, representarían esa línea de poesía religiosa anterior a la guerra civil. Blas de Otero, Leopoldo

²⁷⁵ Sobre todo, por lo que supone su influencia en autores como Leopoldo Panero, Rejano, etc. (v. Olivio Jiménez y Morales: 2002, 129 y s.).

²⁷⁶ Cano Ballesta afirma que la religiosidad de León Felipe es “confidencial, sincera, sin fanatismo, hondamente sentida” (op. cit., 35). Es uno de los primeros ejemplos de poesía religiosa anterior a la

Panero, José María Valverde, Luis Rosales, y otros autores del interior de la década de los 40, autores del 27 que continúan su labor como Dámaso Alonso, constituirían la línea de poesía religiosa tras la Guerra Civil. Juan Ramón ocupa todo el espectro y no parece situable en uno u otro lado, ya que su poesía religiosa es mayormente posterior a la contienda (la reflexión sobre dios se recrudece en estos años) pero sus ideas proceden indudablemente de su evolución personal y sus contactos anteriores a 1936:

Ramón Sijé, el precoz e inteligente estudiante de Orihuela, plantea un problema que hasta el momento había preocupado poco, el de las relaciones entre poesía y moral, y por vía religiosa condena el inhibicionismo de los escritores que según él desemboca en una inmoralidad (Cano Ballesta: 1996, 42).

Es este un tipo de religiosidad propio de la preguerra relacionado con el papel del artista en la sociedad, una religiosidad moral y social muy distinta de la religiosidad de Unamuno (propia todavía del XIX) o de la posterior a la guerra, declaradamente más intimista. Sin embargo, este problema que ‘había preocupado poco’²⁷⁷, era un problema central de la primera poesía juanramoniana, cuya solución ético-estética marca buena parte de su producción hasta en los momentos más intelectuales. No obstante, también es importante recordar de dónde surge esa amoralidad del artista que, vía Marqués de Sade (v. Praz: 1999) llega a *Más allá del bien y del mal* de Nietzsche en su definición más conocida. Que, por ejemplo, Antonio Oliver, seguidor del recurso a la poesía pura guilleniana, no llegue como afirma Cano Ballesta a “endiosarse” muestra qué tipo de relación puede establecerse entre el sentimiento religioso y ese “modo de contemplación lírica del universo” en la poesía de Jorge Guillén. Hay diversas coordenadas inherentes a la poesía de la primera mitad de siglo que, junto a la individualidad de los poetas, potencian la escritura de algún tipo de poesía religiosa. Así, por ejemplo, los poemas de *Eternidades* de Juan Ramón tratan de dios: de un dios hombre en tanto que poeta creador, principalmente.

guerra, pero como el mismo crítico apunta “León Felipe resulta difícil de alinear dentro del panorama lírico peninsular”.

²⁷⁷ En el trabajo de Cano Ballesta hay continuas sugerencias en este sentido: “El ambiente se va renovando irremediabilmente y en la revista *Héroe* se puede palpar a partir del número 3 el vigor que van a adquirir las nuevas corrientes. Juan Ramón preside la primera página, pero es Miguel de Unamuno quien le sigue con un tema poco común en el mundo literario: el religioso, desterrado durante lustros de la poesía” (1996, 57).

Así, “aquel fervor de realidad, aquel entusiasmo cósmico y pagano por los seres del universo y la naturaleza se convierten para Luis Rosales en religioso canto de gratitud al Señor” (Cano Ballesta: 1996, 204). Es decir, el fervor espiritualista que generaron el simbolismo y la poesía pura a través de la contemplación de los objetos es otro fenómeno propio del resurgimiento de cierta espiritualización de la literatura. Aún cuando la poesía pura en su forma es aparentemente opuesta a la efusión del sentimiento (el tema religioso en poesía es sobre todo sentimiento religioso), su propia tendencia a idealizar la creación le lleva a una cierta espiritualización. Un ejemplo de la relación que entrevemos entre la polémica de pureza y compromiso y el resurgimiento de la poesía de temática religiosa en un breve texto de Giménez Caballero:

Abandonar la poesía indirecta, conceptual, falsamente minoritaria, y volver a una poesía directa, con sentido religioso de la vida y de lo social. Una poesía creadora y no creacionista (cit. en Cano Ballesta: 1996, 84).

Aún cuando Juan Ramón Jiménez se situó en ciertas antípodas ideológicas de Giménez Caballero en ambos el posicionamiento es similar. Esta poesía directa (y ese sentido religioso de la vida y de la poesía) es una formulación muy similar al concepto de poesía abierta de Juan Ramón (v. Blasco: 1982). Hasta qué punto Juan Ramón estaba atento a estas polémicas (a parte de participar activamente en ellas) y era receptivo a su sentido y su forma, como para recordar en sus conferencias radiofónicas el ‘Alerta’ que Giménez Caballero, antes que él, había renacido:

Sustituir el ensayo –género anglosajón, liberaloide y extranjerizante- por el castizo *Sermón*, por la *Profecía*, por el *Alerta*, por algo que no salga del intelecto, sin haber pasado antes por las entrañas. (id.)

Es este momento, desde 1934 a 1939, el momento de mayor resurgimiento de la problemática religiosa en nuestra lírica contemporánea; y esto, sobre todo, por los poetas jóvenes²⁷⁸. Textos en los que se identifica “lo poético con lo celestial” (id., 121), textos contra la religión (M.Hernández y su *Quien te ha visto y quien te ve*), poemas en los que Dios es la unidad que puede romper la escisión de la vida presente, como en este poema de *Llanto en la sangre* (1937) de Emilio Prados:

No es lo que está roto Dios,

ni el campo que él ha creado
lo que está roto es el hombre
que no ve a Dios en su campo. (Gaos: 1986, 226)

La poética de estos autores que nace ‘desde la poesía pura’ introduce elementos del nuevo romanticismo y la rehumanización en su forma y su temática (Cernuda puede ser un importante ejemplo de esa actitud sintética). De este modo, el propio Cano Ballesta puede afirmar que la actitud religiosa de poetas como L. F. Vivanco “parte de una actitud semejante a la de *Cántico* (‘quiero cantar’) pero pronto abandona el universalismo intemporal para descender a lo más circunstancial y ligado a un momento y lugar, entremezclando el tema amoroso con el religioso” (op. cit, 207).

Es importante reseñar cómo este interés por la temática religiosa se asocia, en el propio Vivanco, a la influencia de la traducción del ‘Himno de Pentecostés’ de Paul Claudel²⁷⁹. La influencia del nuevo catolicismo francés (v. Roger: 1962) también puede tener su parte importante en este proceso de rehumanización de las letras hispánicas. Posiblemente, sea la figura de José Bergamín una de las que más relaciones directas establece entre esa literatura católica francesa y la literatura española²⁸⁰. Aunque también se ha apuntado a la presencia de “temas característicos de la poesía religiosa” en las “corrientes católicas (tal la de la revista *El Gallo Crisis*)” de preguerra (así en Marco: 1986, 119).

Sería interesante realizar un rastreo de las traducciones de autores como Bloy, Bernanos, Peguy, Claudel, en las revistas del momento. La revista *Cruz y raya* es buen ejemplo de esta actitud restauracionista, a partir de la literatura conservadora

²⁷⁸ D. Ridruejo, Luis Rosales, Germán Bleiberg, L. F. Vivanco, etc. No obstante es muy importante destacar ciertas figuras que mantienen la continuidad de este tema, como el propio Unamuno, y un importante cambio en figuras del 27: Prados, Cernuda, Bergamín.

²⁷⁹ En un aforismo de *Ideología* Juan Ramón escribe: “terminada de leer la ANTOLOGIE DES POETES DE LA N.R.F., recientemente publicada, lo que queda de veras en uno, lo que se levanta sobre todos los poemas del libro, lo que se sale del libro, de la letra, y es ser que existe por sí mismo, creación viva de poeta dios, es LA BALLADE de Paul Claudel” (I. 2624). Este aforismo lo incluye Sánchez Romeralo en la serie fechada entre 1924 y 1936.

²⁸⁰ En *Las ideas liebres*, por ejemplo, Bergamín cita a Bernanos. Según Iáñez (1993, 67) “desde finales del siglo pasado hasta principios del nuestro Francia asistió, como prácticamente toda Europa, a una actualización del pensamiento tradicionalista motivada en gran medida por una fuerte crisis de valores”.

y del neocatolicismo francés²⁸¹. El tipo de religiosidad que interesa a Bergamín sigue, en apariencia, marcado por la figura de Unamuno. Así, Roger (1962) puede situar a Bernanos en un “cristianismo trágico”, aportando una denominación acorde con las preocupaciones de Miguel de Unamuno que, se convierte, a todas luces, en el principal referente de la poesía religiosa en este momento (por encima de los clásicos mismos). En esa línea existe ya una tendencia hacia la trascendencia que se asocia con la idea de un dios posible por el cultivo humano en Juan Ramón:

‘El hombre merece ser superado’. Así hablaba Nietzsche. Y Pascal, su maestro, se lo enseñó a decir mejor diciendo: trascendido. Infinitamente trascendido: ‘el hombre trasciende infinitamente al hombre’ (Bergamín: 1998, 122)²⁸²

Si bien es cierto que es a partir de 1933 cuando el tema religioso vuelve con mayor vigor a nuestras letras, no lo es menos que la continuidad de autores como Unamuno va labrando en ciertas figuras esta nueva sensibilidad. *El Epistolario* Bergamín-Unamuno de los años 20 demuestra qué tipo de lecturas realizaban ambos autores en esta dirección (en 1923, centenario de Renan, lecturas de Pascal, Kierkegaard) y son un buen ejemplo de su continuo interés por el sentimiento religioso²⁸³. No deja de ser interesante, al respecto de esta actitud religiosa teñida de mentalidad reaccionaria, pensar que para algunos autores como Hauser el siglo XX comienza después de la primera guerra mundial, “es decir, en los años veinte” (1974, 273).

La actitud de Bergamín en una carta a su –pretendido- maestro Unamuno es sintomática de qué tipo de religiosidad se está formando en estos años:

Los católicos no oficiales (yo creo, o quiero, serlo) que hemos partido del ‘sentimiento trágico de la vida’, alimentamos nuestra fe – no una fe dudosa, sino una duda cierta o una cierta duda, misteriosa- de sus vivas palabras (Bergamín-Unamuno: 1993, 82).

²⁸¹ En *Cruz y Raya* se publicaron textos de Claudel, Heidegger, Max Jacob, Landsberg, Lützel, Peterson, Alejo Revilla, Jorge Santayana, Xavier Zubiri, Antonio Marichalar, el Maestro Eckhart, Pascal, Leon Bloy, Hitler, León XIII, Joseph de Maistre, George Sorel, Ortega y Gasset, todos ellos potenciadores de cierta temática religiosa, restauracionista, reaccionaria, totalitarista.

²⁸² Este aforismo concluye con la interrogación “Pero ¿Y la mujer?”, Juan Ramón aseguraría que es el amor hombre-mujer, hombre-naturaleza, etc., el que posibilita dicha trascendencia: “porque el gozar en conciencia amadora es la virtud mayor que nos trasciende” (Del poema “Soy Animal de fondo”).

²⁸³ V. los artículos de Unamuno “La fe de Renan” (aparecido el 11 de marzo de 1925 en “Los Lunes” del *Imparcial*) y “Pascal” en la *Revúe de Metaphysique*. Anterior a estos acercamientos son sus títulos religiosos fundamentales (*Del sentimiento trágico de la vida, La agonía del cristianismo*).

Frente a esta preocupación, pretendidamente católica²⁸⁴, importante para una cierta evolución de la temática religiosa en la lírica española, Juan Ramón, que ya en sus primeros años había rechazado la religiosidad tradicional, apuesta por una línea espiritualista propia muy frecuente en la literatura y el pensamiento de la época. En *Ideología* comprobamos cómo el tipo de preocupación religiosa del poeta se sitúa en la línea de síntesis de intuiciones religiosas y de búsqueda de una religiosidad nueva y humana (religión del hombre), a la manera de Tagore y otros autores citados:

Dentro de algunos siglos (pocos creo) así como ahora calificamos sintéticamente largos periodos oscuros de nuestro planeta con los nombres de Edad del hierro, Edad de piedra, etc., se calificará un tiempo, que al parecer está terminando en el nuestro, con el nombre de edad de las religiones colectivas.

Dichosos los que nazcan después. (I, 1181)

Nuestros estudios en el periodo de los años veinte, en la poesía de vanguardia española, nos asaltan con la experiencia alucinada de Juan Larrea (religiosa hasta la médula), que continua, desde su particular lectura del cristianismo como “religión poética”, la misma línea abierta por Miguel de Unamuno, seguro maestro de la poesía religiosa española de este siglo. Qué duda cabe de que su magisterio ha sido causa de las características presentes en la poesía religiosa de autores tan dispares como Larrea, Bergamín, Jiménez, o Blas de Otero. En los poemas de *Versión celeste* de Juan Larrea:

La transparencia viaja a lo largo de sus brazos
la transparencia prolonga una vida sin amargura
es en el lecho de su lago
un pedazo de ella misma rodeada de ella misma
centellas de las sombras alud inimitable
el ámbar desnudo de la vida ya no ofrece resistencia (Larrea: 1989, 255)

A no ser que alguien contraríe de un modo radical lo conocido, este poema es cerca de 15 años anterior a aquel de “La transparencia, dios, la transparencia” de Juan

²⁸⁴ La “Presentación” del primer número de *Cruz y raya*, abril de 1933, ejemplifica el tipo de preocupaciones religiosas que rodean la escritura de José Bergamín: “No es el propósito de esta revista, al asumir todas aquellas manifestaciones del pensamiento determinadas por la pura actividad del espíritu, el de dirigirse en un solo sentido, exclusivo y excluyente, de una actividad religiosa positiva y negativa, sino en independencia de ella, pues esta actividad espiritual que es, para nosotros, el catolicismo, está, como diría Unamuno, por encima y por debajo de todas esas manifestaciones del pensamiento: de todo ese conjunto, o conjuntos espirituales, que designan una cultura”. (Bergamín-Unamuno: 1993, 106)

Ramón Jiménez. En Larrea se produce una experiencia ‘religiosa’ totalmente diversa de la juanramoniana pero de gran profundidad en su carácter profético y poético²⁸⁵. También en él es la Poesía, con mayúscula, la que realiza la venida del dios. La realidad a la que este poema y el primero de *Dios deseado y deseante* se refieren puede ser, de hecho, perfectamente cercana o la misma en distinta situación anímica y con diverso sujeto, lo que las hace ya radicalmente diferentes. En el poema “Estado de sombra” el propio Larrea se refiere a:

... el camino real del amor se pavonea y las letras
del más dulce de los nombres se agrupan en él como una nidada de dedos. (1989, 311)

Dedos que parecen agarrar al poeta para que pronuncie ese nombre, “el más dulce de los nombres”. Sin embargo, Larrea, con una actitud muy lejos de la de Juan Ramón o Leopoldo Panero, no pensó en pronunciar tal nombre, sólo en cercarlo, en acercarse a él:

El Dios. El nombre conseguido de los nombres.

Para ciertas corrientes religiosas siempre ha existido cierto sacrilegio en su pronunciación, en relación con la dialéctica del ser y del no-ser, y la identificación del Dios-Nada (Haas: 1985). Todo lo contrario que le ocurriría después a Emile Cioran quien escribe: “Abuso de la palabra Dios, la utilizo con frecuencia, con demasiada frecuencia, lo hago cada vez que alcanzo un extremo y necesito un vocablo para nombrar lo que hay después. Prefiero Dios a lo inconcebible” (Cioran: 1987, 51).

Al hablar de la poesía de Vallejo, Larrea apunta “cómo gravita sobre la conciencia profunda de nuestro poeta, sobre su entidad psíquico-simbólica, sobre su emoción desgarrada, el vacuum psicológico universal que señala el psicoanálisis, debido a la muerte del símbolo dualista de Dios” (1980, 90). Este símbolo dualista

²⁸⁵ Para el sentido de continuidad del fenómeno romántico-simbolista en estas preocupaciones resulta interesante comparar el “carácter simbolista lógico” de Paul Claudel con la visión profética de Larrea: “En su obra poética Claudel potencia el carácter vidente y profético de que se reviste el poeta; se trata de una continuación y asimilación del ‘satanismo’ simbolista, aunque ahora convertido en clave cristiana” (Iáñez: 1993, 37). El poeta ‘torre de dios’ es uno de sus primeros ejemplos en nuestra literatura (v. Darío: 1993, Larrea: 1983) y la figura de Rimbaud es central en la formación de esta espiritualidad profética postsimbolista.

se relaciona con la polémica oriente – occidente, con el resurgimiento ya (o por fin) de una metafísica y una estética no idealistas²⁸⁶.

La recristianización o rehumanización no se produjo en 1936, sino en el segundo lustro de la década de los veinte –aunque, asistiendo al desenvolvimiento del siglo seguimos sin comprender la manía por estudiar “generaciones”. Es la década de los años veinte, la que para Hauser da comienzo al siglo XX, la que ve nacer esa nueva espiritualidad que va a generar muy diversas experiencias de religiosidad.

Bergamín se centra en su catolicismo “no oficial”, Vallejo y Larrea, como otros artistas cercanos al surrealismo, se acercan a la religiosidad desde la psique colectiva, desde la Poesía con mayúsculas y desde un radical entendimiento simbólico de la vida misma. En cierto modo, este acercamiento es más cercano al de Juan Ramón Jiménez que el que se produce después de 1936. Ya en Huidobro aparecía aquel famoso verso de “el poeta es un pequeño dios” (Huidobro: 1989, 46, del libro *El espejo de agua* de 1915²⁸⁷). Junto a la idea “creacionista” (presente también en cierta idea del poeta-dios), esta identidad religiosa está dominada por un carácter de “orientación hacia el objeto exterior”, “hacia la cosa”, que está más cerca de Ortega y Gasset que de Jorge Guillén.

Lechner (1984) puntualiza que, en esa recristianización del 36, también se produce el fenómeno contrario:

La obra de estos poetas no escapa a la descristianización, patente ya en la mayor parte de la poesía española de este siglo (op. cit. 691) - y sigue - Por lo demás, falta el compromiso católico en la poesía española de este periodo, la crítica de la sociedad y la solidaridad con los desposeídos a partir de la enseñanza de Jesucristo. Sólo con Rosales, Vivanco, Leopoldo Panero y Valverde – los dos últimos, después de la guerra civil- volverá a encontrarse una poesía en que desempeña un papel fundamental la fe, pero en la que falta el compromiso (id. 691-692).

Ese fenómeno de la “descristianización” que hemos simbolizado en la muerte de dios, resulta sumamente iluminador para comprender las diversas perspectivas religiosas (en muchos casos individuales, personales, propias) de los distintos autores en la preguerra y la posguerra. Unamuno es uno de los primeros que sintió

²⁸⁶ V. *Crítica de la estética idealista* de Peter Bürger (1996), o *Teoría estética* de T. W. Adorno (1980). Para la polémica “oriente-occidente” es interesante el libro de Schweitzer (1977).

en su alma la infinitud del vacío que deja en la conciencia humana la muerte del dios de la tradición, pero el ejemplo de Sanz del Río en el siglo XIX y de otros muchos autores indica una problemática muy amplia y de gran importancia para muchos sentidos de la poesía, la literatura y el pensamiento modernos.

6.3. Dios en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Breve repaso evolutivo.

Nuestro breve repaso debe buena parte de sus conclusiones a los estudios anteriores de la religiosidad juanramoniana realizados por Saz-Orozco (1966) y Leo R. Cole (1967). A ellos remitimos para completar las informaciones recogidas en este epígrafe.

Creemos imprescindible realizar una lectura sucesiva e histórica de la poesía del poeta en la interpretación de su religiosidad y del concepto del dios. En este sentido, hay que analizar los cambios que el poeta establece en sus diversas antologías, especialmente en las versiones publicadas para *Leyenda*, en las que se reflejan algunos de los rasgos fundamentales de la obra última.

La sensualidad religiosa y la sensualidad profana mantienen constantemente un diálogo en la poesía de Juan Ramón, ya desde los primeros tiempos (v. “Ofertorio” de *Arias tristes*, por ejemplo). Ya en *Ninfeas* encontramos la expresión de lo que se ha llamado el instinto religioso del poeta, en versos como estos: “En el cielo hay unos brazos que me atraen”. La continuidad del pensamiento y el sentimiento juanramoniano, a pesar del importante rechazo del poeta a estos libros (*Almas de Violeta* y *Ninfeas*) es sorprendente. En este sentido, hablar de dicho instinto o del anhelo de totalidad / eternidad son dos formas válidas de aproximarnos a la unicidad de la sensibilidad y la expresión poética de Juan Ramón Jiménez. Un hecho insoslayable que el mismo poeta comprendió en sus últimos años. Del rechazo total a esos primeros libros antes de la guerra civil, pasará a afirmar que “Seguramente en aquellos libros esté lo mejor y más natural de mi alma” (YPRPQ), esta afirmación demuestra una revalorización de su propia juventud en sus años

²⁸⁷ Ortega y Gasset recoge en alguno de sus artículos en *El Imparcial*, de fechas cercanas a 1907, esta misma idea de boca de Leibniz: “Según Leibniz, es el hombre, más bien un ‘petit Dieu’”. (Ortega: 1946, 100).

finales. La revalorización de su propia poesía primera va unida en Juan Ramón a cierta apertura a lo otro.

La primera poesía religiosa es la poesía de juventud, generalmente relacionada con su estancia en el colegio de los jesuitas y con su especial sensibilidad. Algunas muestras de esta primera poesía religiosa, de carácter generalmente circunstancial se pueden encontrar en la edición de Urrutia de *Primeros poemas* (2003). También es interesante acudir a las páginas que a la estancia del colegio dedica Palau de Nemes (1974) en su biografía en la que realiza una interesante estudio de los libros que Juan Ramón manejaba en el colegio. Este periodo ha sido bien estudiado por Saz-Orozco para quien:

Juan Ramón Jiménez en su primera juventud –hasta que terminó el bachillerato a los catorce años- era dócil de carácter, y, desde el punto de vista religioso, inclinado a la piedad. Sin embargo, al evocar poéticamente su vida años más tarde, de nuevo se deleitará en presentar su carácter como rebelde, trasplantando a sus primeros años, situaciones psicológicas posteriores (1966, 19-20).

Muy posteriormente, Guerrero recuerda cómo el poeta pensaba publicar, en el nº 5 de *Sucesión*:

un soneto religioso de sus 15 años, escrito en 1896. Le pregunto si es un soneto a la Virgen de que me ha hablado alguna otra vez, y me dice que no, que es un soneto místico, a Dios, al Creador, aunque sí tiene otros dedicados a la Virgen de aquella misma época. (JRVV.II, 54)

Esta primera religiosidad debe considerarse de carácter exterior y aprendida. Algunos de sus componentes serán recuperados posteriormente por Juan Ramón, pero en su mayor parte serán olvidados o transformados, a partir de esas “situaciones psicológicas posteriores” definidas por Saz-Orozco.

Los tres momentos de marcada religiosidad en su poesía han sido definidos por el propio poeta en sus “Notas” a *Animal de fondo*. Pero en toda su poesía, largo y ancho, aparece dios como un elemento más de su imaginería. Nuestra perspectiva diferencia aquí dos formas de esta presencia: un hilo de religiosidad inmanente propio a su poesía relacionado directamente con la sensibilidad que abre el movimiento romántico y simbolista; los diversos momentos en que su poesía adquiere un marcado carácter religioso que pueden ser fechados en torno al colegio, a 1901 con la muerte de su padre, 1910-11 con los libros amarillos no publicados y

1949, cuyo fruto fue el libro que estamos estudiando.

Algunos de los poemas de *Rimas* representan un sentido totalmente afín con el de la religiosidad tradicional, sin cuestionamiento alguno y, aparentemente, cercanos al uso de las canciones populares profanas y religiosas, también con carácter ornamental: “Después / la llevaron / a ver a María; / la Virgen, riendo / dio un beso a la niña / y el buen Dios lloraba / de tanta alegría” (*Rimas* 40²⁸⁸). En otros poemas encontramos mayor profundidad en la reflexión religiosa, como en este, titulado significativamente “Inefable”:

Qué inefable la calma de la eterna penumbra
de aquel templo! mi alma pudo allí sonreír...
Es que Dios nos alegra, es que Dios nos alumbra
cuando ve que queremos padecer y sufrir (*Rimas* 62)

En estos versos permanece una idea cristiana tradicionalista (el sacrificio) aunque está asociada también a cierto mal del siglo (“padecer y sufrir” resuena a lema modernista). Frente a esto, en la versión para *Leyenda* el poema revivido parece haber superado ese abandono y regodeo en la desgracia tan finisecular y aporta una visión que podemos definir como estoica²⁸⁹: “cuando ve que queremos soportar el sufrir”. Las variantes de la versión publicada por Romeralo en *Leyenda* (L, 67) son mínimas y el tratamiento es idéntico. El cambio del segundo verso, “templo” por “iglesia”, puede entenderse por la generalización que este término implica²⁹⁰.

En *Jardines lejanos* el poeta mantiene el tratamiento tradicional de la religión y algunos de sus temas más frecuentes como la culpa y el pecado. La sensualidad del poema es su característica más notoria. Este libro recoge algunos de los textos fruto de otro de los contactos con religiosos en vida del poeta, su estancia en el Sanatorio del Rosario y su “relación” con las novicias²⁹¹:

Es un pecado discreto
es una carne cristiana

²⁸⁸ Idem en otros poemas de este libro, por ejemplo, “La Víspera”, *Rimas* 48.

²⁸⁹ Cfr. referencias en aforismos y textos del poeta a lecturas de Marco Aurelio.

²⁹⁰ Lo mismo en el verso 17: *monjes* por *seres*. Otras variantes: *cual* por *como*, *perfumado* por *aromado*, *regios* por *vanos*, tienen un carácter de acercamiento a formas sencillas de expresión, menos literarias. Cambios como la “azul juventud” que el joven presagiaba y la “infidel juventud” que recuerda el adulto son significativos a otra escala, por la evolución vital del hombre Juan Ramón.

²⁹¹ V, en *Recuerdos* “Sor Pilar, Sor Amalia, Sor Andrea”. En *Jardines Lejanos* -“rezará a la virgen de la estrella” refiriéndose a una monja. Las monjas son una presencia constante y turbadora en ocasiones.

que va a misa, con un lirio
entre rosas deshojadas.

El cambio de actitud del último Juan Ramón respecto al sentimiento del pecado y de la culpa se puede comprobar en la versión preparada para *Leyenda*: “Es una culpa preciosa, es de una carne cristiana / que va a misa con un lirio entre rosas apartadas”. la culpa es preciosa –luego deja de ser culpa- y las rosas han sido “apartadas”, ya no bruscamente “deshojadas”. La sensualidad ha sido asumida. El adjetivo ‘cristiana’ –veremos cómo- también se asume.

En otros poemas de este libro el sentimiento sigue siendo católico, pero encontramos referencias interesantes, aparentemente ‘culturales’, a ideas religiosas románticas y modernistas:

pero es tu blanca, luna,
paz, olvido hecho de amor,
luz que tuvo la fortuna
de alcanzar Swedenborg. (*Jardines Lejanos*, 52)

En el poema, habla, a su vez, de un “Dios [que] estremece / la misma sombra”. Es claramente una intuición lírica, una imagen que reaparecerá, verdaderamente desarrollada, en los versos de *Dios deseado y deseante*: “No hay penumbra contigo / tu sombra es tan hermosa, / que tiene igual diamante que tu sol”.

En *Pastorales* el sentimiento sigue siendo cristiano a la manera tradicional, fundamentalmente, con un regusto por las formas de la religiosidad popular y con usos de la lengua tradicional y frases hechas: “dios se lo pague”, “vaya con dios”, “por dios”, “Ay, Dios del cielo” (*Pastorales* 18, 38, 39, 57). Hay que recordar que en *Leyenda* la sección de estos poemas se tituló “Pastorales con Dios” lo que no deja de ser importante. No sería raro que el poeta otorgara especial importancia a este momento en la conformación de su sensibilidad religiosa última. El sentido del dios inmanente acude en los versos del poema 57 de *Pastorales* que en *Leyenda* presenta el título “La que habla por él” (L, 191):

No apagues, por Dios, la luz
que arde dentro de mí mismo... / *de ti mismo*, (en L.)
Cállate, por Dios, que tú
no vas a saber decírmelo.

En *Pastorales* aparece el concepto de dios en varios sentidos y circunstancias. Así lo vio Juan Ramón que, posiblemente, por eso lo titula “Pastorales con Dios” para *Leyenda*, otorgando una mayor importancia a esa “presencia” de la que tuvo en su edición original. La revalorización viene directamente determinada por *Dios deseado y deseante*. Estas *Pastorales con Dios* están fechadas en *Leyenda* entre 1901 y 1905, es decir, en y después de la crisis religiosa por la que pasó el poeta tras la muerte de su padre (Prat: 1986; Blasco: 1982, 62).

Especialmente significativo, para el desarrollo ulterior de la religiosidad juanramoniana, es el poema “Cantares divinos” (*Pastorales* 34), más conocido en su versión de *Leyenda*, “Abre sus alas la madre” (L, 189). Los cambios hacen del poema revivido un poema totalmente nuevo en el que destacan especialmente algunos versos: “Y pues dios está en sus ramas y ella canta con dios mismo, / poco a poco sale dios y toma al niño consigo”. El Dios del poema de *Pastorales*, popular, se ha transformado en el “dios” final juanramoniano.

También en *Elegías* (1908) la presencia del concepto de dios está asociada a formas tradicionales y populares. Exclamaciones del tipo “Dios mío” o expresiones como “quiera Dios” están presentes en varios poemas de este libro (*Elegías* 33, 44, 61). No obstante, hay una intuición de otro tipo de hechos misteriosos, sobrenaturales, fuera de la lógica de la realidad material y visible que están también en la base de la religiosidad juanramoniana, generalmente asociados a estados de melancolía y al mal de siglo del que ya hablamos (así, por ejemplo, en *Elegías* 43, 44, 62). A su vez, es notable la aparición en este libro de elementos de identificación de la rosa con lo divino, a través de estados asociados a la melancolía, la enfermedad: “... de otros mundos / donde reina la diosa de los ojos fatales / que hace a los hombres, con su olor, meditabundos” (*Elegías* 70). En *Leyenda* este poema será revivido hasta la total identificación de ambos símbolos, de una forma cercana a la que aparece en el poema de *Dios deseado* “Tú, secreto filón, rosadiamante”: “... de otro mundo / donde reina una Rosa de ojos universales / que hace a tal hombre, con su olor, meditabundo” (L, 277). Esta identificación de la rosa con lo divino se puede rastrear ya en los poemas de *Elegías* (así, por ejemplo, en *Elegías* 97).

Las *Baladas de Primavera* han sido asociadas con *Dios deseado y deseante*

en casi todos los estudios de este libro por la aparición de unos versos del poema “Mañana de la cruz” (*Baladas de Primavera* 1) en *Animal de fondo*. Un estudio comparativo de poemas como este, que aparece en todas las antologías del poeta, es sumamente interesante. La actualización –presentización– que demuestran sus variantes está en relación directa con la idea del destino (destino conseguido, luego presente) y de la sucesión de hallazgos. A pesar de la alusión al “dios está azul” y de la recurrencia de estos versos en *Dios deseado y deseante* es difícil, salvo desde una perspectiva simbólica totalmente personal (de carácter autónomo y solipsista que recrearía así unos valores puramente subjetivos), encontrar una relación directa de sentido ente los poemas de las *Baladas* y los de *Dios deseado y deseante*.

En estos libros la religión es un motivo, fundamentalmente. No suele comportar, salvo en contadas excepciones, un carácter de verdadera reflexión religiosa y metafísica como el que presentan los versos de *Dios deseado y deseante*. En realidad, nos movemos en dos coordenadas (cuatro si tenemos en cuenta las variantes de la SAP²⁹² y de *Canción*) simbólicas y semánticas diversas entre sí. Como se ve en la lectura de estas versiones del poema, la evolución en SAP es bastante escasa en comparación con la sufrida en *Leyenda*. En este sentido, su pensamiento religioso es, fundamentalmente, un producto de la evolución final de su obra, determinado por el contexto de reflexión ético-estética de los años 20 y por las circunstancias literarias de la preguerra y la posguerra.

La evolución juanramoniana hace imposible una relación semántica tan directa y explícita como el mecanismo propio de su memoria realizaba, al recordar versos de esta “Balada” en *Dios deseado y deseante*. Es la situación (y quizás el simple recuerdo de los versos: “¡Y la mañana se llenará de luz!²⁹³” que pudieran responder a lo que sucede en algún momento en la experiencia del viaje a la Argentina) lo que hace presente este poema. No hay una relación directa e inmediata entre la significación de ambos. Las variantes, y su tendencia a la actualización y universalización del ‘hecho’ que se encierra en el poema, están en relación directa con el proceder juanramoniano de esencialidad, posterior al *Diario*. Es cierto que estas variantes son una “muestra más de que las correcciones de Juan Ramón Jiménez iban por el camino de eliminar la anécdota en intemporal” (Marco: 1986,

²⁹² Los cambios más interesantes se producen en el penúltimo verso y la última estrofa (v. *Baladas de Primavera* 1, SAP 65, *Canción* y L, 231). El “dios está azul” aparece también en *Baladas de Primavera* 26, en unos versos que desaparecen en *Leyenda* (L, 254).

²⁹³ En SAP y L: “¡Y la mañana de luz me traspasó!”.

51). Pero no sólo. En todo caso, no siempre. En lo que se refiere a su persona, el poeta, al menos tras la guerra, reaparece en su yo ‘objetivo’, histórico. Las variantes de *Leyenda* también se manifiestan en esta dirección, así como la obsesión por la fecha en sus textos y otros rasgos destacados por la crítica.

Son muy interesantes como muestras de los avatares de la primera religiosidad del poeta los textos del libro inédito *Recuerdos* conservados en AHN:

Si Dios viniese a mí sobre las olas / y me dijera: ‘¡Ven!’... // ¡es Dios, es Dios, es Dios! / Un ave grande, hermana de la mar, inmensidad. / (poesía serena) // Quietud sublime: cielo cobrizo y oro. A lo lejos, costas de ópalo. Mar que ensordece; hay que levantar gradualmente la voz, con entusiasmo, para dominar el rumor de las olas²⁹⁴.

En este “recuerdo” se intuye una motivación personal muy interesante, con formulaciones verbales y asociaciones simbólicas realmente similares a las de algunos poemas de *Dios deseado y deseante* (“Para que yo te oiga” por ejemplo) salvando la distancia existente entre aquel Juan Ramón y el de la poesía última. La intuición, no obstante, parece ser de similar naturaleza y viene asociada a una percepción de la inmensidad a través de la experiencia del mar análoga a la del Dios “que ensordece” de *Rimas* (cfr. Amigo Fernández: 1984).

La intuición del primer Juan Ramón es la base de su experiencia última. De lo que no tenemos duda es de que él mismo fue consciente de esta continuidad, de ahí también la sensación de cumplimiento señalada por Sánchez Romeralo. Es lo que, tal y como lo define Cole, se ha llamado su “instinto religioso”; aunque, desde la comprensión de su sentido de lo poético como “profundamente religioso” deberíamos llamarlo, simplemente “instinto poético”:

El pajarillo en la hoguera de jara. El pajarillo chirriaba muerto, los líquidos le salían a borbotones. Para darme cuenta de mi muerte, de la desaparición en la indiferencia total, de la muerte desde fuera. Yo era un Dios en aquel momento, y lo quemaba con amor, sonriendo porque nada malo le pasaba. ¿Es que Dios, matándonos, ensaya su muerte sin miedo? (*Recuerdos*, 36).

En este texto se encuentra ya la idea del “poeta-dios” (del “hombre divinizado”). También está presente el problema religioso en los términos que lo plantea Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*) y el problema de la

²⁹⁴ Original autógrafo, AHN, 240 / 22. A partir de aquí todas las referencias a textos de *Recuerdos* se refieren a nuestra edición (v. Bibliografía).

inmortalidad²⁹⁵. El texto, aunque pueda estar presente ya la influencia de Unamuno (del Unamuno de los artículos periodísticos en torno a 1900), el suceso parece provenir de una intuición personal.

La actitud juanramoniana ante la muerte de su padre y su posterior crisis religiosa son análogas a las soportadas por otros poetas y artistas de su tiempo aunque cada uno con sus peculiaridades específicas:

Desde muy joven, el poeta había abandonado la versión falsificada de la fe cristiana transmitida por su madre, apoyado además por sus lecturas de Nietzsche, Jacobsen y Maeterlink (Rilke: 1989, 12)

El texto podría ser descripción del propio Juan Ramón, que uniría a esas lecturas (Maeterlink y Nietzsche) las de otros autores simbolistas franceses, Rubén Darío, los artículos de Unamuno, etc., y en general todo lo que estuviera en candelerero en la cultura del momento. Esta religión de los modernistas nos recuerda aquellas palabras, a nuestro juicio erróneas en su planteamiento crítico, sobre “el caso del dios juanramoniano –un dios limitado, parcial, sólo dios de la belleza o la poesía” (Garfias: 1958, 178). El dios de los modernistas era un dios de belleza, fuera cual fuera la forma que admitiera en cada poeta. Evidentemente, el dios de Juan Ramón es, por voluntad propia y por lo que sus versos demuestran: ilimitado, total, dios de la belleza, de la poesía y tiende a ser algo “más”. El más, “el camino único de la sabiduría”, porque frente al no de los nihilistas (la Nada), o el sí de Unamuno (lo importante es la fe), Juan Ramón afirma el “más” (la suma). Sin embargo, la duda del “todo es menos” siempre acecha.

En *Recuerdos* encontramos una cierta aversión a la religión oficial, característica del krausismo, que no abandonará a nuestro poeta, en prosas como la que sigue, muy característica de la condición negativa de la Iglesia:

Entonces, teniendo el temor a la muerte que caracteriza los estados agudos de mi hipocondría, necesidad de una tranquilidad, habiéndose ido de veraneo el médico del Sanatorio, renacieron -creo que por un [fenómeno] de acomodación que la misma naturaleza reclamaba- antiguas ideas religiosas, y me acogí al capellán de la casa. Paseábamos juntos y mis inquietudes lo serenaban con lo espiritual -que no estaba en él, sino en mí. Una tarde -lo recuerdo bien- veníamos hacia Madrid. Era en julio, y el crepúsculo violeta lo empalidecía todo como una bruma limpia, fresca y nostálgica; los polvorientos arbolitos se enverdecían

²⁹⁵ “Al fondo de este recuerdo late la idea de la necesidad, para existir, de una conciencia que nos piense. Esta idea, tan unamuniana (*Niebla*, por ejemplo), está también en la base del concepto juanramoniano de ‘dios’ como conciencia” (v. Notas a *Recuerdos* [en prensa]).

con la brisa y allá en el fondo Guadarrama adormecía su mole azul y rosa, llena de dulce y despintada pedrería. No sé cual fue el motivo. Pero el Padre, un andaluz de Jaén, alto seco, rojo y con ojos azules comidos de carne rosa, lujoso de sonatina, [?] zapatos -hebillas de plata- y de sombrero -Villasante- me hizo una confidencia grosera sobre sus amores con una jamona de la Plaza Mayor. Aquello, que él consideraría tan natural era para mí algo terrible, desconcertante, espantoso. Me sentí de pronto como aislado, solo entre mis ideas de catástrofe, desorientado, como en un desierto sin salida. El sostén de mi voluntad se había quebrado. Yo creo que si aquel hombre negro y rojo hubiera sido un hombre inteligente, si me hubiera hablado con ciencia o con razón de la vaciedad del cielo, si hubiera sido un Platón, mi corazón no habría notado la transición del ideal y hubiera seguido latiendo tranquilo. No. Aquella negación de lo espiritual era soez, burda, de sacerdote que debiera haber sido mozo de cuerda (en la estación de las Pulgas), o tabernero del Rastro, y el golpe fue espantoso, terrible, sin solución. Y lloré por dentro, y me quedé arrinconado, medroso y triste como un niño perdido, como un niño que llora en la noche, que grita por la luz. (*Recuerdos*, 110)

La espiritualidad del joven poeta se rompe ante este espectáculo. Como vemos, la sensualidad ocupa un puesto importante en todo esto. “Dios es amor” es fórmula generalizada en los poetas, místicos, filósofos, teólogos y pensadores, aunque en cada caso se manifieste en una diversa comprensión de esa ecuación y sus principios. Hechos como el descrito en el texto anterior son determinantes en el rechazo de una cierta religiosidad y en su religiosidad ulterior, derivada no sólo de la cercanía de ideas entre él y los krausistas sino, y sobre todo, de la puesta en práctica de un sentido religioso ‘positivo’, mediante una moral y una ética, un sentido religioso práctico (v. “El trabajo gustoso” en *Política poética* o el poema *de Dios deseado y deseante* “En amoroso llenar”). En este sentido práctico, ético, conviene atender al texto de *Recuerdos* titulado “Pero no lo es...”:

Yo, en mi casa, liberal, antirreligioso, protestador. Llega un pobre y le doy una silla; me quito el sombrero al entrar en casa pobre, le pido las cosas por favor a los criados, me pongo triste cuando muere el canario. Dicen los criados, entonces: el señorito Juan Ramón parece malo, pero no lo es (*Recuerdos*, 121)²⁹⁶.

Libros de esta época, como los citados libros de verso, no reflejan estas preocupaciones juanramonianas. Quizás por pudor. En *Entes y sombras de mi*

²⁹⁶ V. la misma idea en la prosa que comienza “Una de las paradojas más graciosas de mi vida...” de ese mismo libro.

infancia no hemos encontrado referencias explícitas a este tema, aunque una lectura detenida posiblemente apuntara a una dirección cercana a la de estos *Recuerdos*.

Las lecturas religiosas del poeta en estos años son variadas y en diversas direcciones. *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis es uno de los libros importantes para la conformación del sentimiento cristiano en tanto que ética y moral del individuo en los primeros años de juventud del poeta²⁹⁷ y recurrentemente citado por la crítica. Según Ana Recio Mir²⁹⁸, Juan Ramón “También halló en ese libro [Kempis] la identidad entre la luz y lo divino que tan prolijamente aprovecharía en sus obras últimas” (2000, 66). No nos parece necesario acudir a dicha fuente para el símbolo de la luz en Juan Ramón, pero no es erróneo repasar en este libro símbolos que aceptan una reformulación posterior en su obra (ej. relación rosa-diamante, id. 74). Según Urrutia, su importancia reside en que “la generación española del Modernismo (y los escritores simbolistas en general) descubrió el libro de Tomás de Kempis como modelo frente a la religiosidad oficial de la iglesia-institución” (2003, 31). En este sentido, debemos relacionar la lectura del Kempis con la ética krausista y la religiosidad modernista.

Es claro que el poeta leería *la Biblia* (que, como hemos visto, denomina en su tiempo último ‘El Libro’), pero es difícil establecer nexos entre ésta y Juan Ramón. Incluso asistimos a una crítica de episodios evangélicos canónicos como el del nacimiento de Jesús o la idea que de su figura tiene la religiosidad tradicional, a partir de lecturas como la de la *Vida de Jesús* de Renan. El contacto primigenio con la religiosidad se da en Juan Ramón a través de los textos fundacionales del cristianismo, sobre todo desde un punto de vista verbal, puramente lírico. La lectura de los evangelios que pudo realizar el poeta se palpa, sobre todo, en cierto lenguaje poético impregnado de religiosidad (ej. “el volar de tu túnica sin costuras” –borrador inédito facilitado por la familia del poeta).

Importante para la formación de esta idea de Cristo en Juan Ramón y en otros hombres de su tiempo es la citada *Vida de Jesús* de Renan, citado en *Ideología* (4095). También pudo conocer su contenido por el artículo de Ortega y Gasset “Renan” o el de Unamuno en la *R. de Methaphysique*. En la conformación de algunos de los errores del poeta sobre la figura de Jesús, posteriormente criticados

²⁹⁷ “Mejor es el rústico humilde que sirve a Dios que el soberbio filósofo que dejando de conocerse considera el curso del cielo” (*Kempis*, 68) esta idea asocia el Kempis al Krausismo y su ética.

²⁹⁸ v. en su edición de *Bonanza* (2000), el apartado de la “Introducción” titulado “La influencia de Kempis y el tema de la sensualidad contenida”, págs. 60-69.

en su estancia en Puerto Rico, tiene mucho que ver la lectura de *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo, citada por el propio poeta (CcJr, 122-123).

En la religiosidad modernista fue de gran importancia la publicación de la encíclica “*Pascendi dominici gregis*” el 8 de septiembre de 1907 por Pío X. Ya hemos aludido a algunos de sus puntos fundamentales. Que el poeta había leído esta encíclica es algo conocido, el momento en que pudo hacerlo, sin embargo, no parece corresponder a fechas tempranas. Hasta su estancia en EE.UU. y Puerto Rico el poeta no suele referirse a dicha encíclica. En sus *Conversaciones* con Ricardo Gullón y en los exámenes del “Modernismo” la presencia de esta encíclica es recurrente como fenómeno anexo a la creación de la nueva sensibilidad.

Probables lecturas del poeta son los libros del Abate Loisy, seguramente la figura más destacada del modernismo religioso. Algunos de los títulos de este autor que Juan Ramón pudo leer en estos años son: *El misterio pagano y el misterio cristiano* y *El Evangelio y la Iglesia*. Otros modernistas religiosas que el poeta posiblemente conociera son Sabatier, Tyrrel, Von Hügel.... Sin duda, y desde otro punto de vista, el *Ideal de humanidad para la vida* de Krause en traducción de Giner de los Ríos es parte importante de la conformación del sentimiento cristiano del poeta en esos años.

La lectura religiosa más común del poeta fue, seguramente, Miguel de Unamuno. Y claro, toda esa literatura espiritual que influye en su poesía y, fundamentalmente, la poesía misma de otros autores (San Juan, Bécquer, Darío, Unamuno, autores anglosajones).

Se debe comparar *La frente pensativa*, *El corazón en la Mano* y *Bonanza* como segunda expresión poética de la religiosidad de Juan Ramón, relacionada con el cristianismo en muchos aspectos, y entenderlas en el contexto de creación de *Platero y yo* y de la relación con los krausistas y su particular comprensión del cristianismo. En un artículo, Palau de Nemes sitúa esa segunda manifestación de su poesía religiosa en la época de *Melancolía* y *Laberinto*, aunque como hemos visto, en muchos de sus libros la religión aparece de un modo u otro:

Al mismo tiempo que las poesías mencionadas, Juan Ramón crea otras de tema religioso: *Apartamiento*, *Bonanza*, *La frente pensativa* y *El silencio de oro*, escritas entre 1911-1913, representadas en las Antologías y publicadas póstumamente. En estos libros hay una visión de la desnudez como estado esencial de las cosas. Un poema sin título, de *Bonanza* [cfr. *Bonanza*, 133], escrito entre 1911 y 1912, cuando Juan Ramón no conocía ni la obra de

Tagore ni la de Yeats y cuando el mismo Yeats no había publicado su poema 'A Coat', habla de desnudar al Señor de los adornos que otros le han colgado (...). Si el destinatario tiene la mano entre los linos, se trata entonces de otra clase de desnudez que la de andar sin ropa. Pero para este período, en la poesía juanramoniana la desnudez es ya símbolo de lo esencial, con múltiples connotaciones (Palau de Nemes: 1983, 53).

Este sentido de la desnudez como símbolo de lo esencial es el que se desarrolla en poemas como "El desnudo infinito" de *Dios deseado y deseante*. La cita que abre el libro reconstruido *Bonanza*, es indicativa de qué tipo de religiosidad puede provenir de la lectura que Juan Ramón realiza del Kempis:

Dame, señor, que mi entendimiento penetre tus verdades, inclina mi corazón a las palabras de tu boca, y desciende a mí tu habla así como el río (Kempis) (*Bon.* 109)

Muy interesante resulta uno de los documentos que ofrece la edición de Recio Mir de dicho libro: "Bonanza / (Libro de [dulzura] mística, pero sin nombres de Dios)" (*Bon.* 218). Tampoco hay que olvidar en este segundo momento de religiosidad del poeta algunos textos del libro *Ellos*, en su mayor parte inéditos²⁹⁹.

En *Laberinto*, por el contrario, coexisten gestos de esta religiosidad y otros sentimientos opuestos a la misma. Así en la "Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima", un texto importante por su expresión metafísica que trasciende el suceso anecdótico del poema³⁰⁰. En este poema encontramos dos formas de dios: por un lado, "y ya le habrás leído a Dios algunos versos" y por otro, totalmente opuesta a esa imagen idílica de un paraíso posible, la imagen de un dios creador "niño idiota", relacionada con la inexistencia de la inmortalidad y con la negación de la idea cristiana del paraíso:

Y si en ninguna parte nuestros brazos se encuentran,
qué niño idiota, hijo del odio y del dolor,
hizo el mundo, jugando con pompas de jabón. (*Laberinto*, 26)

²⁹⁹ "¡YO sé, Señor, que tú / tomarás, aunque yo te quiera mal / la senda verdadera, / y llegarás, como yo quiero, a él! // ¡Yo sé que tú has de ir, y sonriente / de mi ignorancia y de mi fe; que llenarás / de luz y de alegría / el hueco en que él espera, de mi afán. // Y sé que este pozo, / nostálgico de mi trsiteza humana, / pondrás la estrella, como en otro cielo / de su paz, conseguida por mi amor" (*Familia de Zenobia y Juan Ramón*, 1998).

³⁰⁰ El hecho de que el género epistolar generalmente trascienda el sentido anecdótico y tienda a lo metafísico ha sido estudiado por Claudio Guillén en relación con la "Epístola de Garcilaso a Boscán" (Guillén: 1999, 77).

También en este libro aparecen, en la dirección señalada por Palau de Nemes para el concepto de la desnudez, las “diosas” del poeta: mujer, rosa, poesía; relacionadas con motivos mitológicos (Venus, diosa, Diana de oro) y naturales (la luna, las flores). También la sensualidad del poeta se une a estos sentidos: “muslo de diosa” es calificativo de la luna (*Laberinto* 42). Litvak (1990) ha estudiado la relación entre los símbolos florales y la sensualidad en Juan Ramón Jiménez. Sin llegar a los extremos de la autora, la presencia de esa sensualidad resulta determinante en la evolución del poeta.

En las *Hojas verdes* las formas de aparecer el “dios” son idénticas a las de los libros anteriores, asociadas a expresiones hechas y exclamaciones del léxico coloquial. Es interesante, siguiendo con el análisis de las revivencias juanramonianas, el cambio sufrido por unos versos de las *Hojas verdes* 9 en *Leyenda* (220): “Bien has cantado / lo sabe Dios” se convierte en “has trabajado, lo sabe dios”. El cambio es importante, ante dios, el hombre sólo ha de mostrar “su trabajo”. El trabajo del poeta, implícito en esa revivencia, es el canto.

La *Soledad sonora* profundiza en la misma dirección, sin aportar nuevos elementos significativos para la conformación de su religiosidad última. Ya en estos libros es frecuente la aparición de dios, diosa, dioses, en minúscula, diferenciados del Dios, católico y cristiano. Algunos casos especialmente relevantes son análogos a este de *Poemas mágicos y dolientes* (6): “Y el Amor, como un dios, pasa desnudo” o cercanos a los usos modernistas de la época: “Y mi alma, que fue hecha por las diosas / como una piedra inerte” (*Poemas mágicos*, 40).

Igual que en cierto momento llamó *ser* a su dios³⁰¹, en otras ocasiones le dio otros nombres. En *La realidad invisible* (1999, 172): “PODER, que me utilizas / como médium sonámbulo³⁰²”. En *Unidad* (1999, 85), en un poema titulado

³⁰¹ En sus diarios de Heidelberg (Martín Buezas: 1978, p. 67 y ss.) Sanz del Río se refiere a Dios, como Ser, al lado, en plano de igualdad, con el término de Dios, en mayúscula. En una de estas ocasiones realiza una formulación clara de lo que es el “panenteísmo” krausista: “¡Oh Ser, criador, mediador, formador de todo ser; ser único, todo absoluto. Todo otro ser es ser-en ser, pero no es pura, absolutamente ser, sino esencialmente en relación. ¡Sólo Tú eres Ser”, fuera de Ti nada es: todo es en Ti”. Esta fórmula final “Todo es en ti” recuerda, incluso fónicamente, al “Tú eres tú” de los hindúes. Cfr. Schweitzer (1977).

³⁰² Para Aurora del Albornoz (1982, p. 78): “ese misterioso poder viene –me parece- como ‘segundo yo’ a las páginas de *Espacio*”. Pudiera parecer una contradicción con la interpretación de ese poder como una imagen de la divinidad. No lo creemos así: el poder que utiliza al poeta como un “medium” está claramente relacionada con una espiritualidad, un más allá del poeta. Cfr. la idea romántica –y modernista- del poeta como ‘medium espiritual’ o “torre de dios”. Quizás, ese PODER pueda ser también interpretado como un “segundo yo”, como apunta Cole, en relación con el Otro (Cole: 1967, 111 y ss).

“Crepúsculo”, refiriéndose al Cielo, afirma: “y me imantas a mí en el centro hondo, padre,/ de tu muerte tranquila!”. O, en este mismo libro, un poema titulado, significativamente “Ello”³⁰³:

¡Existe [,] yo lo he visto, / lo he tenido! -¡y ello a mí!- / Su esbeltez negra surjía y resurjía honda / en la verdura blanca del relámpago / como un árbol nocturno de ojos bellos, / allá en el fondo de los fondos májicos. // Lo sentí en mí lo mismo, vez tras vez, / que si el rayo me helara los sentidos / con su instantaneidad. / ¡Yo lo he visto, lo he tenido! / -¡Me ha tenido, me ha visto!”.

En *Sonetos espirituales* (15) se mantiene el uso de las fórmulas tradicionales del lenguaje aunque el sentido que adquieren estos versos trasciende los usos del lenguaje corriente: “¿COMO era; Dios mío, cómo era?”. Aparecen de nuevo otros dioses menores en estos versos, uno de ellos es el tedio (nada más acorde con la época):

MI tedio se repite en la corriente,
lento y mudo, como otro dios, andando
entre los chopos de oro, que cantando--
le están al cielo libre y trasparente. (*Sonetos* 53)

En *Leyenda* (571) este poema se mantiene idéntico con la única variante de su presentación estrófica que une los dos tercetos: 4, 4, 6. Pero no hay verdadera expresión religiosa en ninguno de los poemas de los *Sonetos espirituales*. Muy a pesar de lo que anunciaba el título, la espiritualidad que desarrollan los sonetos es, ya, de otro orden. Por el contrario, en *Estío* se desarrollan otro tipo de implicaciones realmente interesantes para la evolución del poeta:

... Si ya no
sé dónde están -¡días claros!-
belleza, amor, gloria y Dios.

De pronto un raro vacío,
una inquietud sin razón... (*Estío* 19)

Del mismo modo, se vuelve predominante la identificación de lo divino con la creación, y en su caso, con la creación poética. En el poema “Palabra torpe” el poeta reflexiona sobre la palabra mal dicha en relación con la creación de realidades,

³⁰³ Cfr. el sentido de “algo” en Ortega y Gasset.

estética o moralmente negativas:

Y tú que la dices, hombre,
te quedas cual Dios se queda
cuando, con su inmunidad,
un monstruo, por gusto, crea (*Estío* 40).

No obstante, sigue estando dios separado del hombre y mantiene aún los caracteres primeros. El carácter creador del mundo de este Dios, cristiano en esencia, se manifiesta también en los poemas del *Diario de un poeta recién casado*: “Finos álamos blancos, en hilera infinita. Parecen, saliendo de la nieve, arbolillos de plata helada, hechos por Dios”. Y la realidad es dependiente de este Dios, de tal manera que cuando un día no resulta pleno a los ojos del poeta (recuérdese el texto del Sánscrito que abre este libro), el poeta achaca dicha falta a una incompreensión de Dios³⁰⁴:

¿Domingo? Las campanas
no dicen nada, el sol está
traducido en oro débil. Dios
no entiende (*Diario* 31).

No resulta superficial reparar en la evolución del poeta en este libro en relación con la liberación de estas fuerzas extrañas al yo. De tal manera que la conciencia hodiernista del *Diario* se relaciona con la ética del quemarnos del todo, día a día. Al menos ese es el sentido que expresan el texto del sánscrito que abre el libro y otros textos del mismo:

Lo había dicho y escrito: Dios está azul... Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo. Sí. ¡Qué gusto! ¡Me siento azul!. ¡Qué azul estás! ¡Tengo los azules en el cuerpo! (*Diario* 130)

El presente es el verbo de este libro y la conquista del yo (aquí y ahora) del poeta será determinante en su posterior evolución en varias direcciones:

Ya que, en esta noche, supiste / ser de fulgor, y conmoviste / mi alma, hasta hacérmela diosa,

³⁰⁴ El mismo tipo de comportamiento de ese Dios con mayúscula lo encontramos en un poema de *La realidad invisible* (RI (1999) 225): “Parece / que está Dios dudando hacerse / presente”. Sin embargo en estos versos encontramos ya una tensión mística importante.

/ alimentemos a la rosa / cortada, con agua divina, (para que nunca sea espina. (*Diario*, 147).

La relación que el poeta establece entre él y la realidad a través del nombre (sobre todo en la segunda parte del libro) conforman el subsuelo del concepto posterior de dios en *Eternidades*, *Piedra y Cielo*, etc.

Siguen apareciendo en este libro las exclamaciones del lenguaje popular típicas de la poesía anterior (así, por ejemplo *Diario* 193, “Dios mío”, *Diario* 226, “por Dios”). Es esta una práctica que el poeta no parece abandonar en toda su producción. Son exclamaciones, pero también recuerdos del habla y de los sentidos que ésta adquiere en el poema (donde el signo vuelve a reubicarse como signo).

En algunas figuras y algunos textos del *Diario* (la imagen del fraile en el viaje de ida, el texto sobre los Cabot y los Lowell, *Diario* 224) se trasluce la ironía y la crítica más despiadada con respecto a la religión oficial y exterior que, por ejemplo, podía contemplarse en sus primeros poemas religiosos o en textos de *Recuerdos*.

El libro determinante para el concepto posterior de dios que se reflejará en *Dios deseado y deseante*, sin ninguna duda, y así ha sido visto por parte de la crítica, es *Eternidades*:

TODOS los días, el cielo / vive en mis ojos, mas casi / nunca es Dios. // Todos los días, yo soy / yo, pero ¡qué pocos días / yo soy yo! // Todos los días me hablas, / mas ¡qué pocas veces te oigo tu voz! (*Eternidades*, 56).

Ese diálogo con la divinidad ha sido establecido ya aquí en plano de igualdad: entre dos creadores. El yo y el tú adquieren una nueva significación en la que el yo, con su experiencia inmediata, interior, íntima, adquiere un relativo predominio. No pocas veces se ha citado el siguiente poema como primer claro anticipo del ‘dios deseado y deseante’. Sin duda alguna, su formulación está detrás de la escritura del poema “La transparencia, dios, la transparencia”:

YO sólo Dios y padre y madre míos,
me estoy haciendo, día y noche, nuevo
y a mi gusto.
Seré más yo, porque me hago
conmigo mismo,

conmigo sólo,
hijo también y hermano, a un tiempo
que madre y padre y Dios.

Lo seré todo,
pues que mi alma es infinita;
y nunca moriré, pues que soy todo.
¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,
qué olvido de las cosas,
en esta nueva voluntad,
en este hacerme yo a mí mismo eterno! (*Eternidades*, 97)

La voluntad, “este hacerme yo a mí mismo eterno”, es el eje que posibilita su tendencia a integrarse en la totalidad y, al mismo tiempo, integrar dicha totalidad en sí mismo. El alma representa en este libro el punto inmortal que une e identifica al dios y al poeta (todavía no es, por tanto, la conciencia ni estamos ante una identificación-fusión del yo y el tú:

Sólo tú eres / el lugar inmortal a que tú aspiras / y en donde tu ilusión omnipotente / se sienta, sin más dios que tu tesoro, / ¡oh alma mía dueña de ti misma! (*Eternidades*, 132)

También la luz, el fuego y la muerte, ocupan ya el lugar que más tarde ocuparán en la simbolización y reflexión sobre el ‘dios deseado y deseante’:

¡Hoguera altiva, / inmortal primavera / de fuego que da el oro, / de oro que da la luz, / de luz que da la muerte, / de muerte que da a Dios la vida eterna! (*Eternidades*, 134).

En *Leyenda* el poema es exactamente idéntico, sólo varía la forma de presentarlo: en verso en *Eternidades*, en prosa en *Leyenda*. Es posible –y es una duda que nos asalta– que Sánchez Romeralo en su edición tomara índices o esquemas juanramonianos en los que hubiera indicaciones al respecto de la prosificación sin cambios de alguno de estos poemas. De todos modos, es una duda (la de la realidad y la existencia de todas las versiones de poemas publicados en *Leyenda* por Romeralo) que no podemos resolver y nos asalta al leer esa mayúscula de Dios. Juan Ramón en sus años finales sigue distinguiendo un Dios de un dios. Esta distinción es significativa en varios sentidos y no parece ser aleatoria. La duda sobre la versión de Romeralo no resta ni un ápice al valor testimonial inmenso del libro reconstruido por él.

¡INSTANTES en que el mañana / no vale nada; en que es hoy / el fin; y estamos dispuestos /

a todo, no importa qué, / ni con qué! / ¡Cómo se alza / nuestro ser; qué grandes somos, / entonces! ¡Qué solos somos! / ... ¡Y qué poquísima falta / nos hace el hombre, ni el dios!
(*Poesía*, 45)

Este poema es la culminación del solipsismo iniciado en *Eternidades* que le llevará a *La Estación total*, y los libros posteriores. En este poema, el poeta aleja al dios de su necesidad, de su deseo. Pasa lejos la inmortalidad y sólo importa ya el hombre (aunque nos hace “poquísima falta”). La presentización y la tendencia hacer del hoy la eternidad son rasgos intrínsecos de esta suficiencia del yo: el hoy y el aquí es lo suficiente (v. en *Dios deseado y deseante*: ‘Este día que es toda la vida’).

Aquí hay ya una aproximación al concepto de dios de sus años finales. Es *Eternidades*, sin duda, el libro que mejor marca ese cambio. En *Poesía* y en *Belleza*, desde esta misma concepción, se irán llenando muchos de los símbolos posteriores:

LUZ

Fue como si yo entrara / en el corazón vivo -¡qué sorpresa!-, / en el ardiente centro / de la hermosura.-Y era el sol como una música / estasiada, trasfigurada, aparecida; / como un dios en su nido; como / un tesoro humano / hecho ideal; como un ideal en fuga, / por gusto descansando... (*Poesía*, 90)

La luz y el mar son dos de los símbolos recurrentes desde sus primeros tiempos, intuición y desarrollo de estos dos conceptos que acompañan siempre a las manifestaciones de su dios.

MAR IDEAL // El faro, / como la voz de un niño, que quisiera / ser Dios, casi se ve, desde nosotros. (*Belleza*, 43)

Dios no es el centro significativo de este verso, sino sólo una parte de la comparación (niño-dios). La asociación será prolífica en *Dios deseado y deseante*.

¿SUPREMACÍA? // ¡SILENCIO! La verdad, ya diosa, / muda ya para siempre en el gran trono / de su celeste torre universal, / -campana eterna, sin badajo de hombre-, / zumba soñando la armonía loca / de sus días antiguos de mujer, / al roce de los vientos inmortales.
(*Belleza*, 124)

El sentido de este poema debe ser dilucidado. Posee excepcional importancia: la verdad, ya diosa (¿a quién ha desbancado?), pasados los “días antiguos de mujer”, ya no necesita “badajo de hombre”. ¿Y el título? ¿Sobre quién ha ganado esa dudosa supremacía la verdad, ya diosa? Estos poemas resultan

sumamente interesantes en el análisis de la evolución posterior.

Fundamentalmente, su dios, en la poesía posterior al *Diario*, es un “tú” al que se refiere de muy distintas formas. Esto ha sido bien visto y estudiado por Cole (1967, 111). En *Eternidades* (16) se encuentra una expresión de este “tú” que se integra perfectamente en la formulación futura de poemas como “Que se ve ser”:

...MI corazón lo iluminaba / todo, y estabas tú, / con mi luz, a mi lado, / sin saberlo... (LP, 420)

El poema es expresión simbólica, extremadamente estilizada, de su poesía posterior. Su corazón “lo” iluminaba “todo” (quizás aquí, como en cada todo del poeta, un poco de su posible panteísmo). Es su propio dentro el que ilumina la realidad. Esto debe compararse con el texto del sánscrito que preludia el *Diario*, poemas como el 36 de *Eternidades*, el símbolo del “chopo de luz”, etc. Todo ello se relaciona con la vivencia del centro. Curiosamente, el tú está “a mi lado”; y el yo parece ser ignorante de ello. Pero el poema niega lo que al mismo tiempo afirma: ese no saberlo es un saber que en los versos se plasma. Ni sola intuición ni frío razonamiento. Ni desconocimiento ni conocimiento. Integra este discurso lo dicho y lo por decir. De otro modo ocurre lo mismo en un poema posterior a la guerra, perteneciente a *En el otro costado*. Pero, curiosamente, en *Eternidades* con mayor plenitud que en los poemas posteriores a la guerra que aportan similares intuiciones: “EN ESA LUZ // Y en esa luz estás tú; / pero no sé dónde estás, / no sé dónde está la luz” (LA, 57).

En 1934, (JRVV.II, 216) en una conversación con Juan Guerrero el poeta hace referencia a un dios misterioso, el sentido de esta afirmación demuestra una distancia ya muy considerable entre la utilización anterior del mismo y la posterior al ciclo que abre *Eternidades*: “[Guerrero:] Estoy seguro de que dentro de quince años estaremos juntos como ahora y la estaremos viendo ya publicada [la Obra]” [Juan Ramón] “Ojalá algún dios misterioso le oiga a usted y llegue a ser verdad”.

Tras la publicación de la *Segunda Antología Poética*, una impresión general de la crítica es que el poeta se consagra en la esfera literaria y acoge en la escasa poesía publicada en esos años cierta “manera”. No obstante, no es esta la tónica real que va a dominar el pensamiento del poeta y su trabajo creativo de los años 20. La reflexión sobre todos los aspectos del pensamiento humano de su tiempo le acompaña. De tal modo que es la reflexión que abren estos años y los

acontecimientos de los años 30 lo que le llevará a profundizar en algunas de las formas de la religiosidad adoptada por su poesía anterior: el lado ético (el sentimiento cristiano que proviene del Kempis y de la ética krausista), el lado poiético (el poetados y la creación por el verbo).

En los primeros años 20 el poeta, en la estela de *Eternidades*, continua un proceso de idealización de determinados conceptos abstractos, parte del proceso de idealización del sí mismo y de la inmanencia de lo divino que proviene del modernismo religioso: “Tú sí que está en todas partes, Belleza, única diosa para siempre mía³⁰⁵”. Otros textos de esta época acercan ciertos grados del misterio (de lo que definiremos, en conjunto, como la realidad invisible):

Fue una cara cuya *belleza* yo supe desde luego que no podría comprender. Yo sabía pensar en otras trece mil de lo virjineo, todas al punto conocidas; pero no en esta extrema cara alerta que se ha encarado, fija y fastidiosa con la mía, como un brillante ser salido, *por una equivocación de dioses* o elementos, a una playa ajena [1922-24, CA (211)]³⁰⁶.

En la equivocación de “dioses o elementos” se asume ya una cierta pérdida de valor del dios o un ensanchamiento del elemento a los límites de lo divino. En este sentido, hay que recordar la asociación que Cole establece entre algunas formas de relación del poeta con lo natural y la divinidad y el pensamiento de los griegos arcaicos (1967, 73). Esta equiparación de los dioses (que no del Dios, que todavía ocupa un lugar “separado” en la realidad de su poesía) y los elementos naturales preludia cierta forma del panteísmo juanramoniano de *Dios deseado y deseante* (v. sobre todo, la concepción de los elementos y la lectura que realiza Cole del poema “Ríomardesierto”).

En los *Cuadernos* se repiten, fundamentalmente, los usos del momento. La utilización de la palabra dios, liberada de buena parte de su carga aprendida (v. Cu, 18) y la profundización en dos de las posibilidades de la divinidad contempladas por Juan Ramón (inmanencia y poiesis).

Los libros posteriores entran ya dentro del espectro de la obra última de tal manera que no debemos verlos como antecedentes sino como partes que complementen el sentido del dios en *Dios deseado y deseante*. Lo mismo ocurre con *Espacio*, las conferencias, *Alerta*.

³⁰⁵ “Belleza de cada día”, fechado en 1922-24, LPr, 886; CA (206), HyC (190), *Cuadernos*, 117-118.

³⁰⁶ Subrayados nuestros.

La duda es un elemento frecuente en la época de los años 30. Frente a lo que parece ocurrir en *La estación total*, es significativo que muchas de las tensiones y contradicciones de la obra del poeta hayan quedado relegadas a una futura publicación nunca realizada. Es aquí donde encontramos la formulación explícita del “dudón de la leyenda de tantos decisores”, es decir, el dudón real que el poeta fue, por mucho que en esos versos pareciera superar sus dudas:

Su madre le ofreció una naranja si hacía aquello que ella quería. La niña lo hizo con esfuerzo sonriente. Entonces la madre, carcajada soez de ojos y dientes, se comió la naranja y le tiró a la niña la piel.

La niña cojió la piel y se quedó mirando por la ventana ¿a Dios? [fechado en 1931, CA (221)]

Los textos de *Crímenes naturales* han sido bien entendidos por Wilcox que alude a aspectos centrales del pensamiento de esos años: “En sus ensueños el protagonista lírico de los crímenes naturales también vislumbra un mundo lleno de una espiritualidad distinta de la que predominaba en la cultura occidental de la primera parte del siglo veinte. Esta sería una cuarta característica de la conciencia total juanramoniana³⁰⁷”. Muy interesante resulta el sentido que este proyecto de libro adquiere en relación con la “irreligiosidad” o espiritualidad otra del poeta:

Para conceptualizar este deseo de trascender –de aprehender a Dios, y de romper con los límites naturales- como un crimen ‘espiritual’, habría que situarlo, en nuestra opinión, en un contexto religioso; es decir, que habría que compararlo con lo que fue aceptado como experiencia espiritual normal en España durante los años formativos de Juan Ramón Jiménez. Los crímenes cometidos por nuestro protagonista son ‘crímenes’ si se los juzga por el criterio de la ortodoxia religiosa de aquel entonces (Wilcox: 2000, 285)

En los años 30 el poeta prepara varios libros, según sus apuntes, con títulos relacionados con la religión: así ‘Leontina y Cristo padre’ (citado en SZJRJ- PAAO. 139³⁰⁸), citado como ‘Cristo Padre’ en JRVV.II (54 y 165). También ‘Lado de Cristo’³⁰⁹, que puede ser el mismo u otro libro. Estos proyectos de libros con títulos

³⁰⁷ John C. Wilcox (2000, 282) a las tradicionales “tres normas vocativas de mi vida” añade esta cuarta, es decir: la mujer, la obra, la muerte y lo divino / humano. En realidad, desde nuestro punto de vista, esta “cuarta característica total de la conciencia” del poeta sería el instinto que se vislumbra en las tres normas y da forma unitaria a su escritura, en su fusión dentro del ser el hacer del poeta.

³⁰⁸ Dicho texto ha sido publicado por Francisco Garfias en su edición de los *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, p. 126-127.

³⁰⁹ En un original del manuscrito de “Cuentos largos” aparece como “Libro de Cristo” (cit. en Blasco y Trueba: 2000, 257).

relacionados con su peculiar visión de la figura de Cristo pueden ser muy interesantes para desentrañar otros aspectos del pensamiento del poeta. Un texto veinte años posterior, de “Isla de la simpatía”, es un claro reflejo de hacia dónde tendía su evolución³¹⁰:

CRISTOPADRE, PADREDIÓS Y ALGUNAS PERSONAS Y COSAS MÁS.
COMO A UN LOCO FURIOSO.

Cuenta Josefo (según Tacito) que él mismo vió a Cristo una tarde de invierno, corriendo y gritando desafortadamente, como un loco furioso, por los muros de Jerusalén.

Desde que leí este largo cuento real, no puedo imaginarme a Cristo más que como lo vió Josefo. ¡Ridículos Cristos rubios o morenos con la rayita en medio muy bien sacada por algún peluquero de Nazaret; con las melenas rizadas sobre los hombros y la barba tan bien partida!

Y ahora que vivo en Puerto Rico, me está pareciendo que me voy a encontrar cualquier día a Cristo evangelista, pentecostal, adventista del sétimo día, hijo de Jehová, etc., gritando desafortadamente, como un loco furioso, por los muros del Morro, para que se conviertan a su dios algunos de los tres o cuatro señores judiosos de este Jerusalén casi auténtico que es San Juan de Puerto Rico, el del corderito echado con su estandarte³¹¹.

También la poesía del poeta se abre a los elementos del pensamiento oriental, pero no en una identificación o influjo tal y como se ha querido ver, sino en la idea más posible de un cuestionamiento de su validez en comparación con el pensamiento occidental, línea que está presente en Ortega (*El tema de nuestro tiempo*) y que fue resumida de modo específico en el libro de Schweitzer citado. El tema de la negación del mundo y de la vida resuena en el fragmento “Dijo el suicida” de su importante texto “Cuentos largos de la palabra”, fechado en 1947:

Nada me gusta del todo. Y lo que me gusta más, no será eterno. Y, sobre todo, no me gusto yo. Y yo no debo trabajar en nada que no sea eterno.

³¹⁰ “Pienso que Jesús fue un hombre de gran entereza; más bien un poco violento; un hombre que se indignaba contra las cosas malas de la vida” (CcJr, 123).

³¹¹ Campoamor González relata una anécdota sobre este texto provocada por la publicación del mismo en *Asomante* (1976, 274): “En contestación a esa colaboración de Juan Ramón, el periódico *El Piloto*, editado por los dominicos de Cataño, Puerto Rico, publicó en el número correspondiente al 29 de agosto de 1953 un artículo sin firma con el título “Juan Ramón Jiménez y un testimonio de Josefo sobre Jesucristo” donde se probaba la imposibilidad del hecho que narraba el poeta, haciendo notar las inexactitudes históricas y críticas que contenía y lamentando que su autor apoyara su tesis en la supuesta cita de Tácito en vez de acudir al relato de los cuatro evangelistas”. En realidad, dicha cita no se refería a Jesucristo sino a otro judío llamado Jesús. Lo importante, cosa que no pudieron ver los dominicos, no era la exactitud del hecho sino la idea de Cristo por la que apostaba Juan Ramón.

¿Hay algo eterno en que un ansioso de lo eterno pueda trabajar? ¿la poesía, el amor, dios?

Nada, nada, no, no.

Esto es como un espectáculo al que hemos venido engañados.

No me gusto y me voy. Cosas relativamente bellas, adios” (CA, 224)

Este fragmento demuestra el conocimiento que el poeta poseía de ciertas formas de pensamiento oriental, relacionadas con el hinduismo y el bhramanismo. Es probable que esto lo aprendiera en la lectura de Tagore: la maya, la negación del mundo y de la vida. Los dos libros que más acercan el pensamiento oriental de la obra de Tagore se publicaron en castellano en la década de los treinta: *La religión del hombre* y *Cartas a un amigo*³¹².

Frente a este pensamiento relativamente oriental –no afirmado, sino contrastado por el poeta (el título sitúa el texto en tanto que discurso ajeno al yo poético)-, en el mismo texto se mantiene el pensamiento del dios creador por la palabra, dependiente de las teorías de Ortega y Gasset sobre el ‘nombre’ y de una cierta idea del Verbo divino muy propia de poetas. Algunos críticos han sugerido la influencia de Fray Luis de León (así, por ejemplo, en Cole: 1967). El apunte de *Bonanza* citado anteriormente sugería la lectura *De los nombres de Cristo* de fray Luis, pero justamente de modo negativo: “sin nombres de Dios”. En este sentido el poeta como “nombrador” no necesita de ningún nombre aprendido para designarlo pues no lo conocería. En el hecho de nombrar –o en dejar de hacerlo o en nombrarlo negativamente- está la comprensión del ser, y en la comprensión del ser su posibilidad de ser. “La palabra única”:

Soñé una palabra que yo sabía era la palabra única, la palabra clave del mundo en palabra de dios. El nombre verdadero propio, sabido sólo por ella, de un algo que nosotros llamamos de otro modo. Y toda aquella noche estuve en la realidad absoluta, feliz sueño de todo.

Al amanecer, sólo pude recordar con mis sentidos su color trasparente, su sonido limpio, su olor fresco, su gusto agudo, su toque liso. Y su música en mis labios embriagados era la última sílaba. Quiriendo recordarla se me pasa la vida. ¿Y cómo no he de ser poeta descontento? (CA, 224).

Debemos pensar que este texto está escrito el año antes de su viaje a la Argentina, para darnos cuenta del tipo de predisposición –preparación- que la poesía

³¹² *La religión del hombre* se publicó en 1931, con traducción de R. Cansinos Assens, las *Cartas a un amigo* se dieron a conocer parcialmente en diversos medios de la época y han sido publicadas posteriormente con el título de *Oriente y Occidente. Epistolario*.

anterior supone para lo que parte de la crítica ha denominado el libro místico del poeta.

La necesidad de esa palabra única todavía no impide que siga conservando su idea del poeta – dios. Ese “en palabra de dios” no remite al Dios de la tradición, sino al posible dios hombre, como lo fue Cristo, como los poetas lo son, en cierta forma de entender su función. Pero la reflexión en *Animal de fondo* ha dado paso, sin salir de su sitio, a una cierta vuelta a la sensibilidad más extremada. La sensualidad hermosa ocupa su sitio en el altar juanramoniano junto a la conciencia. Y en esa sensualidad hay que incluir la ternura, el sentimiento del amor entre hombre y mujer, el sentimiento de amor – comunión universal, la nostalgia, el niñodíos y toda una serie de imágenes que están presididas por un claro sentimiento sensual (“la caricia”) del poeta. Un “Romance revivido del tiempo de Moguer”, publicado en *Caracola*, de Málaga, en 1953, apunta a una importante labor final de Juan Ramón en torno al tema de dios. Seguramente, en la época, seguía trabajando en su *Dios deseado y deseante*, en los textos que pensaba incluir, corrigiendo poemas, reviviéndolos:

Y TOMA AL NIÑO CONSIGO // ¡Árbol, la madre, de dios, / con ramas de cielo vivo, / que un viento de eternidad, / mece con ritmo infinito! // El niño se echó a llorar / y la madre lo ha cojido / con ternura y lo ha entrañado, / arrullándolo, en su sitio. // La madre toda, que siempre / de un niñodíos con su niño, / lo acompaña de cantar / en su misterio divino. // Es cielo lo que le mana, / es una gloria de limbo / de entraña lo que le echa / encima a niño chico- // Abre sus alas la madre / y el niño ya está mecido / y rozado y aireado, / y sonrío al paraíso. // Y pues dios está en sus ramas / y ella canta con dios mismo, / poco a poco sale Dios / y toma al niño consigo.

El poema, si exceptuamos el ritmo del romance, podría formar parte de *Dios deseado y deseante*. El niñodíos, el regazo, la madre, el dios en las ramas, las alas abiertas, son todos ellos elementos que forman parte de este libro. Choca, en cierto modo, esa presencia del “Dios”, y la clarificación “excesiva” que denota ese niño final hacia el niñodíos. Choca, pero quizás se deba a la esencia revivida del acto de escribir y a esa ternura nostálgica que parece envolver muchas de sus revivencias.

6.4. Las formas del dios en Juan Ramón Jiménez. *Dios deseado y deseante* en la “religión” juanramoniana.

Una de las grandes dificultades que encontramos al enfrentarnos al sentido del concepto de dios en Juan Ramón Jiménez es la forma que adquiere su pensamiento poético, profundamente simbólico. El poeta asume en su propia unidad una variedad increíble de sentidos de manera sincera. La realidad del simbolismo moderno hace el resto: cualquier tipo de implicación puede perfilar un sentido, en esa lectura de las ausencias significativas del poema.

Si bien es cierto que su pensamiento en torno a este tema va definiéndose claramente con el paso del tiempo hasta desembocar en *Dios deseado y deseante* en un conjunto coherente, no es menos cierto que la importancia que este concepto tiene en el conjunto de la obra de Juan Ramón Jiménez hace imposible una simplificación sumaria y una reducción de su sentido al que se encierra en *Dios deseado y deseante*.

La religiosidad juanramoniana se puede definir a partir de las premisas que la crítica ha ido sugiriendo en múltiples aportaciones. Es interesante la que realiza Sánchez Romeralo en su estudio de la obra última pues resume otras aportaciones no menos valiosas:

Hay en la obra de Juan Ramón Jiménez unas premisas, unos supuestos básicos, que la condicionan desde muy pronto y determinan, en cierto modo, su desarrollo y su cumplimiento:

- a) Hay, en seguida, primero, una insatisfacción (que es algo así como un no tener, una ausencia) después, una búsqueda anhelante de algo que él, con nombres diversos, va a llamar eternidad, infinito, belleza, luz, “ello” y, por fin, dios. Desde la ausencia, a la total presencia, la poesía de Juan Ramón Jiménez va a ser una persecución de lo absoluto. Esto lo situaría, desde muy pronto, al menos como intención o aspiración, a orillas del gran mar de la mística. Herencia romántica y simbolista, en cierto modo, tenía detrás a su vez, como ejemplo y sugestión, a toda la herencia platónica y neoplatónica.
- b) Por otra parte, también desde muy pronto, el poeta va a pensar que el camino hacia lo absoluto (infinito, eternidad, belleza, etc.) era un caminar hacia dentro, hacia el interior de la propia conciencia. Caminar era hacer inmanencia, lo cual también resultaba muy platónico, y estaba dentro de la tradición del interiorismo místico de signo agustiniano (...). Porque lo que importaba, y creo que importó siempre, en la poesía de Juan Ramón

Jiménez, no era tanto la realidad como la sensación, la impresión que la realidad dejaba en la conciencia, posiblemente por el convencimiento de que a aquella sólo podría encontrarla dentro de ésta.

- c) Finalmente, la Obra (la poesía, la palabra) era el medio, el instrumento de acceso a la infinitud, su vía de acercamiento a dios, dirá el poeta de la obra *última*.

Cumplirse, por todo lo dicho, tenía que ser *conquistar lo absoluto en la inmanencia con (o en) la Obra* (Sánchez Romeralo: 1983, 69).

Dios deseado y deseante, según las notas existentes, es visto por Juan Ramón como el libro que debería reunir su pensamiento sobre dios en su época final³¹³. La realidad difiere en grado sumo de la su intención, pues si bien es cierto que el tema de dios representa en este libro un punto central, no lo es menos que en torno a él y a otros conceptos se articula toda la cosmovisión última juanramoniana.

Es en este sentido en el que el tema de dios, como unificación de toda una serie de conceptos previos (las tres presencias desnudas) y como pieza clave en la intelección del concepto angular de toda la tercera etapa (la conciencia), debe ser entendido.

Es un tanto perentorio intentar comprender la cosmovisión última juanramoniana exclusivamente en torno al tema de dios, como si fuese una “teología modernista” o una “mística”. Por el contrario, es dentro de su ética-estética, metafísica y ética de la belleza, donde el concepto de dios se articula. Y, sobre todo, dentro de su concepción de la poesía y de “lo poético”.

En un texto conservado entre los papeles del poeta en la carpeta de *Dios deseado y deseante* (SZJRJ-ddd.7), Juan Ramón describe su experiencia con las religiones y su lucha constante contra la idea de dios que soportan las distintas “ideologías” religiosas. Es importante observar la negación de la infalibilidad y la relación que esta mantiene con la nada. Evidentemente, en la dialéctica todo-nada, Juan Ramón se inclina hacia el todo.

Es esta concepción la misma que encontramos en *Espacio* cuando Juan Ramón afirma: “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, sustancia que es esencia y es conciencia. Esta sustancia que le identifica con los dioses es “inmanente”, pertenece a la esencia interna del poeta desde siempre. Por esto, “El

³¹³ En SZJRJ-PAAO. 68 : “Dios deseado y deseante: (Todo el verso y toda la prosa del tema de dios, con los aforismos de su época). (No los anteriores generales sobre Dios que irán en otro libro)”. En cierta época pensó en hacer también una antología temática sobre dios, al modo de la antología de la rosa, quizás esta antología sea ese “otro libro”.

descubrimiento de lo Divino o la Esencia absoluta coincide con el descubrimiento de la propia esencia, y así el poeta advierte que al perseguir una está buscando la otra” (Olson: 1967, 12). Esta inmanencia que le iguala a la totalidad se va a identificar poco a poco en la obra última con la conciencia (“tú, esencia, eres conciencia”).

Juan Ramón habla de sí mismo como de “un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz” (*Espacio*). El símbolo de la luz es el centro de la identidad que establece entre la conciencia y la totalidad. Es este un panteísmo eléctrico. Luz, el fuego del carbón –carbón que es nuestro adentro y es el centro de las mismas cosas- sol y estrellas. El diamante que la mina esconde en su interior y que Juan Ramón, con esta idea, fusión de teorías incompletas, intenta hacer brotar de cada uno de nosotros. El astro, astro que es, al fin, la imagen que soporta todo este conjunto. Un astro que, sin descanso ni tedio (sin precipitación y sin descanso), va fundiéndose, por amor y por conciencia, en la plenitud de todo; astro, porque gira en una órbita; astro que se quema del todo para llegar a ser, al fin, el diamante detenido. Dinamismo y éxtasis en la inmanencia del poeta.

Esa igualdad del yo poético con dios es la misma igualdad que existe, por amor, entre todas las cosas. Se inserta aquí el diálogo que el poeta mantiene (durante todo el libro: monólogo dramático de un personaje que se llama dios con lo que le rodea, un dios que tiene dos caras: deseado y deseante) con los elementos naturales presentes en él (aire, fuego, agua, tierra, amor) y con los otros seres que pueblan sus distintas órbitas; seres que, como en una concepción físico-poética preciosa, son igualados en la totalidad y diferenciados en sus particularidades: el albatros, la gaviota, el perro, los hombres, la mujer, “mi hombre” (él), y, en la punta más alta de la cadena, dios. Entre todos ellos, “su hombre” se mueve, como animal de fondo, por los elementos naturales: fondo de aire, fondo de agua, fondo de hondo vivir “aun” en inmanencia.

Hay, de todos modos, en toda esta concepción del dios un movimiento netamente contradictorio que debe ser reflejado. Unas veces se niega a verlo como principio, mientras que otras lo entiende como tal. Unas veces está en todo y otras se le cierra. Unas veces habla de dios, otras de los dioses. Incluso el dios es dos y muchos a la vez, deseado y deseante y todos los seres-dioses. Todo esto se explica por la propia constitución simbólica de su pensamiento poético. Ni Juan Ramón es

un místico ni un teólogo ni un religioso. Es sí, un hombre espiritual que lee poesía, sobre todo; entre ella, la poesía mística del XVI español (de la que, según él, surge el simbolismo); y que se plantea todo su saber, todas sus dudas, en la sucesión de su escritura. Es un poeta como lo fue el autor del evangelio de Juan, como el que escribió *El cantar de los cantares*, textos ambos que fuera de la Biblia serían, seguramente, entendidos de un modo muy distinto. El misterio en él es la propia poesía. Pero la poesía y el poeta no son nunca separables: son dos que son uno. ¿Quién soy yo y quién eres tú?

Acertadamente expresa Xirau algunas de las formas más precisas de acercarse al hecho religioso juanramoniano que nosotros queremos aquí desarrollar como principio de nuestra exposición sobre las formas del dios en Juan Ramón Jiménez:

En suma, la actitud sagrada de Juan Ramón Jiménez parece tener tres aspectos: la de un nosotros poético que nos diría que la totalidad de los hombres son “dios” (de las tres actitudes ésta es la más infrecuente), la de un panteísmo que oscila entre la magia –por ejemplo en *Espacio*-. la fusión con la naturaleza y la unidad de todas las cosas bajo la forma de lo que los filósofos llaman una sola sustancia (en otras palabras su panteísmo no es unívoco ni, por lo tanto, muy preciso), por fin, y con mucha frecuencia, la idea de que el poeta es el “dios” de sí mismo –probablemente la más tenaz de las visiones sacras del poeta (Xirau: 1982, 448).

6.4.1. Un dios nosotros que nos diría que la totalidad de los hombres son “dios”.

Según Xirau, ésta es de las tres actitudes la menos usual en su poesía y su prosa. Cole dedica largas páginas a este problema y lo sitúa a la perfección (v. Cole: 1967, 88 y sig.). Esta forma de entender a dios, de hablar de un dios, hay que explicarla desde el concepto de la “conciencia sucesiva en que va el hombre” y, sobre todo, desde los presupuestos de divinización del hombre que están detrás de filosofías como la del superhombre de Nietzsche. A su vez, hay que relacionar esta idea con su conciencia del progreso y con la idea del modernismo como un nuevo humanismo.

Esta actitud podría estar presente en ciertas palabras de *Espacio* (I, 130-135): “La gloria es como es, nadie la mueva, no hay nada que quitar ni que poner, y el dios actual está muy lejos, distraído también con tanta menudencia grande que le piden”.

Font (1972, 92 –93), sin embargo, interpreta que “tal vez se refiera al dios en el sentido convencional cristiano, ‘Dios Padre’ a quien todo el mundo invoca cuando necesita algo: ‘menudencia grande’ para el que pide”. Estarían seguramente las dos ideas imbricadas. El adjetivo “actual” revela una temporalidad del dios, una sucesión similar a la que, entendemos, caracteriza a ese dios nosotros.

La idea de “la conciencia sucesiva en que va el hombre” o la “conciencia sucesiva de la humanidad” está totalmente impregnada del teleologismo hegeliano, de su idea del espíritu como una unidad en desarrollo hacia un fin³¹⁴ (v. “Introducción” a *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* en Hegel: 1997).

No quiere esto decir que Juan Ramón fuera un hegeliano. En ninguna de nuestras afirmaciones queremos demostrar tal condición (pues no existen pruebas fehacientes de un influjo directo de Hegel en Juan Ramón), sino que la teleología hegeliana –romántica por esencia- está impregnando en buena medida el pensamiento moderno y forma parte de su horizonte pleno de significación. La teleología de Hegel, como la autonomía de la subjetividad kantiana, son dos de las coordenadas del pensamiento romántico que perduran en la poesía y el pensamiento del siglo XX³¹⁵.

Swinburne en “The Hymn of Man” expresa la misma creencia, llegando el poeta a la conclusión de que, si el hombre inventa a Dios, es superior al mismo: “el Dios único es el alma colectiva de la humanidad” (Cernuda: 2002, 60). En ese pensamiento de Swinburne encontramos dos analogías con el pensamiento de Juan Ramón: una, la de que el hombre “inventa a Dios” (en Juan Ramón, el hombre es quien crea a Dios); y otra, la más interesante para nosotros, que “el Dios único es el alma colectiva de la humanidad” o la “conciencia sucesiva” que dice Juan Ramón.

El “dios conciencia” debe también relacionarse con la idea del dios final. El carácter teleológico de aquel así lo apuntaría. No obstante, el análisis del dios final quizás deba estar integrado en el del dios panteísta, por su posible influjo krausista.

³¹⁴ Wilhem Dilthey hace un perfecto resumen de estas preocupaciones en “El ideario de la Ilustración alemana” (Dilthey: 1945, v. III, 159 y sig.)

³¹⁵ Para la posible influencia de Hegel en Juan Ramón es sumamente interesante acudir a los textos publicados por Ortega en las ediciones de la *Revista de Occidente*, v. Ortega (1982) y la edición de la “Introducción” a las *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal*.

6.4.2. El panteísmo. Sustancia y esencia: Leibnitz, Spinoza, el idealismo alemán.

“Un panteísmo que oscila entre la magia –por ejemplo en Espacio-. La fusión con la naturaleza y la unidad de todas las cosas bajo la forma de lo que los filósofos llaman una sola sustancia (en otras palabras su panteísmo no es unívoco ni, por lo tanto, muy preciso)”

Es interesante la relación establecida por Xirau entre panteísmo y magia. Se puede analizar a la luz del estudio de Ricardo Gullón *Direcciones del modernismo* (Gullón: 1990). Tal y como apunta Xirau, en *Espacio* (I, 310-315) aparece un “universo májico”, nombrado, pero no se extienden las notas sobre este aspecto “májico” de las cosas³¹⁶. Parece lógico que una de las formas más usuales de acercamiento a lo misterioso sea a través de elementos mágicos. Así, por ejemplo, en “Contestando a Huxley” el ambiente es ciertamente mágico, también las alusiones a sus facultades como médium:

Viviendo yo en Moguer, a mis 28 años, Provincia de Huelva, me desperté una madrugada a las 4 en punto sobresaltado. Me levanté y fui a la alcoba de mi madre para decirle que yo había soñado que mi tío X que vivía en Huelva había muerto repentinamente. El sueño me conturbó de una manera estrañamente segura y yo le dije a mi madre que debiéramos salir en el coche para Huelva, hacia las seis de la mañana y estando preparándome para tomar el coche un telegrama urgente anunció la muerte de mi tío a la misma hora de mi sueño.

A mis 17 años, yendo yo por la calle de las Sierpes, de Sevilla, una tarde pensé, de pronto, en un condiscípulo mío del colegio de los Jesuitas del Puerto de Santa María que era de Sevilla y a quien yo no veía y de quien no me había acordado en mucho tiempo, años quizás. Un momento después mi amigo apareció en una bocacalle de la de las Sierpes. Le pregunté por donde venía, me lo dijo y yo comprobé que no era posible por su itinerario que yo lo hubiera podido ver ni entrever antes.

En Cercedilla de Guadarrama, dormía yo una noche en la misma alcoba que un amigo mío de Madrid con quien fui un fin de semana para subir los temidos Siete Picos. Por la mañana me dijo: “¡Qué sueño tan estraño he tenido esta noche. X, (un amigo común) se estaba batiendo a pistola con usted y yo era el médico del desafío. Yo había soñado exactamente el mismo sueño. Me había batido a pistola con X y mi amigo presente había sido el médico del desafío.

Podría seguir contando otras ocurrencias parecidas. Y hay personas con quienes me ocurre de un modo particular coincidir instantáneamente en pensamiento. Mi mujer y yo nos

adivinamos diariamente lo que sentimos en cosas corrientes y en cosas extraordinarias. Un hipnotizador llamado Cnofroff que visitó Sevilla siendo yo estudiante me dijo que yo era un medium extraordinariamente sensitivo y me utilizó en varios de sus experimentos.

¿Quién puede dudar de que si un motor eléctrico puede emitir una onda, nuestro cerebro, que es un motor voluntario e involuntario al mismo tiempo, y no puede ser involuntario, puede emitir ondas de conciencia, electricidad conciente que otra conciencia eléctrica recoja? Eso no es problema ninguno para mí (y quiero descartar sin comentario siquiera lo que se suele llamar espiritismo o apariciones de muertos que no sean subjetivos porque lo que permanezca de nosotros muertos no puede ser nunca lo formal que es lo que se desintegra).

En este texto, los aspectos mágicos de la existencia reciben una explicación fisiológica. Es este un punto determinante para la conformación del símbolo de la conciencia y su relación con la luz, sustancia y esencia.

Ya en sus primeros textos (así, por ejemplo, en “Riente cementerio” publicado en 1899) se ha visto cómo “todo el texto está compuesto alrededor de una comunión erótica panteísta que emana de todos y cada uno de los poros de la naturaleza jubilosa y alegre del cementerio y de la que gozan hasta los sepulcros” (Morales Llamas: 2000, 404). Las alusiones al panteísmo en Juan Ramón Jiménez, empezando por él mismo, son frecuentes. Wilcox afirma: “El panteísmo, desde luego, es una de las características fundamentales de la conciencia final y total de Juan Ramón Jiménez” (2000, 283).

El concepto de muerte que presenta el poeta (SPL, 299, n. 57) aclara bastante el sentido de su “Riente cementerio” y del panteísmo que aquel preludia:

Morir, dentro de los presupuestos panteístas que rigen el pensamiento de Juan Ramón, no es desaparecer, sino incorporarse como conciencia en májica metamorfosis de lo corporal, al ritmo secreto del universo. Con la muerte lo que acaba es la forma corporal, pero la conciencia ‘enquistada en la tierra que no se desmorona’, ‘fundida a lo que nunca cambiará ya de historia’ (LPr, 1116), sigue una nueva y eterna existencia integrada en el alma del universo.

Ciertamente, esta convicción preside muchos de los textos del poeta. La muerte y la nada son dos conceptos que están profundamente unidos al sentimiento panteísta. Dilthey resume el “nuevo panteísmo” nacido a partir de la Ilustración alemana del siguiente modo:

³¹⁶ Recuérdese, para un posible estudio de lo mágico en nuestro poeta, el libro *Poemas májicos y dolientes*, los *Viajes y sueños* (en los que los azares y la magia están siempre presentes), etc. También es interesante el artículo “El primer Juan Ramón Jiménez” de Ricardo Gullón (VV.AA: 1983, 33).

La naturaleza se ha desplegado en todo lo vivo para gozarse a sí misma. Inconsciente de sí misma, cobra conciencia de sí en los organismos sensibles, intuitivos, inteligentes. Esta forma de panteísmo se distingue de todas las anteriores porque la conexión del universo entero es considerada como un proceso, como una historia en la cual la naturaleza se hace consciente de sí misma. El panteísmo de la Antigüedad y del Renacimiento se había figurado el mundo según la analogía de un organismo animado: era la famosa teoría del alma del mundo, El panteísmo de Spinoza se había imaginado el mundo como una plenitud de modificaciones de la unánime sustancia infinita: cada modificación aparece como representación desde el punto de vista del pensamiento, desde el punto de vista de la extensión como cuerpo. En la concepción de Goethe tenemos el germen para una imagen completamente nueva del universo: la serie gradual de un desarrollo en el que aquello que gobierna la oscura urdimbre inconsciente de la naturaleza lleva a sentirse, a tener conciencia de sí misma. Y esta es la idea fundamental que en los sistemas de Schelling y Hegel impresionará a los espíritus como razón del mundo revelada de una vez (Dilthey: 1945, v. III, 356).

Esta concepción panteísta, idealista, mantiene una relación constante con la idea de la conciencia universal, se nutre de ella. El posible panteísmo juanramoniano oscila entre los tres panteísmos descritos por Dilthey, tendiendo, sobre todo al final, a asumir el panteísmo propio del idealismo alemán. Dos de los conceptos fundamentales que dictaminan el tipo de panteísmo juanramoniano, son los conceptos de la nada y de la muerte. En estos dos conceptos, y en la imagen del fuego, se puede vislumbrar la falta de un pensamiento definitivamente panteísta en Juan Ramón.

Del mismo modo que yo quemó un borrador depurado, el tiempo quemará la depuración después de quemarme a mí.

Pero ¿no quedará el ejemplo de la nada desalojada, ocupada bellamente? ¿El ejemplo de lo voluntario ante la nada perfecta, absoluta en lo imperfecto total? [Borrador inédito custodiado en el AHN y citado por Crespo: 1999, 204]

Una de las expresiones explícitamente panteístas de nuestro poeta, su interpretación del “narcisismo”, está claramente relacionada con esta concepción de la muerte. Dice Juan Ramón: “El hombre Narciso es el panteísta que quiere reintegrarse en la naturaleza. Es un suicida de su forma de hombre; pero no de su alma, porque cree que ésta se va a fundir con la naturaleza” (CcJr, 121). Si recordamos el texto sobre el suicida de *Cuentos largos* citado anteriormente, podemos comprender la problemática adscripción de Juan Ramón al panteísmo. Es

una idea que le tienta, pero no una convicción definitiva.

Lo mismo que sucede con la muerte, en la que se salva “el alma”, en el concepto juanramoniano de la nada siempre parece haber “algo”. Véase, por ejemplo, el sentido de nada en estos versos de *La realidad invisible* (1999, 154):

No, yo sé, madre mía, / que tú, desde tu nada, un día eterno, / seguirás sonriéndome,
mirándome / a mí, nada infinita!

Es extraordinaria la fuerza que la inmortalidad como anhelo puede llegar a tener en ciertas mentalidades (en Juan Ramón aquí, en Unamuno). Frente a esto, habría que oponer un pensamiento también frecuente en el poeta de Moguer: el hecho de que el yo sea quien otorga realidad a las cosas; más aún, que el poeta como nombrador otorga realidad a lo material mediante el nombre (y, en ocasiones, la mirada). En este contexto, claramente dependiente del idealismo, está presente la idea de que lo real se funda mediante la unión de lo material y lo ideal y esta sólo puede darse a través de nuestra propia conciencia: “El mundo comienza y acaba con nosotros. Sólo existe nuestra conciencia, ella lo es todo y ese todo desaparece con ella” (Cioran: 1987, 18). Este punto unifica la influencia del idealismo en Juan Ramón en dos direcciones: la primacía del sujeto como el ser (ideal y material) lo que lleva a cierta personalización de la totalidad (con la que dialoga, por ejemplo); y la identidad entre la esencia del sujeto y la divinidad. En la fusión de ambos puntos es donde el sentido de la conciencia en la obra última adquiere toda su significación.

Refiriéndose a la aceptación de la muerte –como complemento de la vida– que caracteriza a Juan Ramón, a partir, sobre todo, de los *Sonetos espirituales*– resulta un tanto tendencioso hablar de “una muerte que tiene un sentido espiritual mucho más acusado. Se diría que comienza a rozar, en no sabemos qué aleteo débil, la pura ortodoxia” (Garfias: 1958, 89). En ningún momento se puede ver ese tipo de pensamiento como una aceptación católica ortodoxa de la muerte.

movimiento, / dentro de mí, de un yo inmortal (*Belleza*, 5).

Según Garfias (1958, 90) “La afirmación –‘un yo inmortal’–, que suena a increíble soberbia, está, sin embargo, muy cerca del ‘yo cristiano’”. Es posible que la raíz de esta idea del yo inmortal se encuentre en la idea del alma cristiana. Pero hay que comprender qué tipo de evolución sufre dicha idea en el poeta en relación

con la idea romántica de la muerte como parte indisoluble de la propia vida³¹⁷. Por ejemplo, al hablar de la muerte de Rubén Darío, Juan Ramón se refería a “su cese material” (MRD, 87). Dicha formulación es una clara expresión de sus ideas sobre la muerte. La idea de Schleiermacher y otros idealistas sobre la muerte está más cerca de la de Juan Ramón que la idea de la muerte tal y como la concibe el cristianismo:

Recordad cómo la meta suprema de la religión era descubrir un Universo más allá y por encima de la humanidad, y cómo su única queja consistía en que esto no se alcanzaría adecuadamente en este mundo; pero ellos ni siquiera quieren aprovechar la única ocasión, que les ofrece la muerte, de ir más allá de la humanidad (1991, 85).

Es la muerte así entendida la única forma de trascender nuestra vida limitada de hombres. El narcisismo, tal y como lo concibe en varios de sus escritos, está muy cerca de esta idea romántica. A su vez, la forma juanramoniana de entender la eternidad es claramente deudora de la forma en que la eternidad, lo eterno, se entienden en la poética simbolista, concepto este que diferencia las poéticas romántica y simbolista: “El romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo” (Balakian: 1969, 30). Lo infinito en un grano de polvo, la eternidad en un instante. O, por ejemplo, unos versos de *La realidad invisible* (1999, 123) de un poema significativamente titulado “La Obra”:

¡Sí, para muy poco tiempo! / Mas, como cada minuto / puede ser mi eternidad, / ¡qué poco tiempo más único!

Partiendo de tal idea, “El fin total³¹⁸” no canta la convicción, al modo de *Animal de fondo*, sino la duda y la desesperanza, al modo de *Espacio*. En *Espacio*, no obstante, hay también otras presencias del dios panteísta:

Y todo debe ser o es echarse a dios y olvidarse de todo lo creado por dios, por sí, por lo que sea (I, 250-255)

En estas palabras, podría verse un dios panteísta en una cierta fusión con la naturaleza, pero sin carácter filosófico. No es el dios sustancia tal y como lo

³¹⁷ Browning (cit. en Cernuda: 2002, 130): “La muerte es vida, igual que nuestro cuerpo cotidiano, momentáneamente muerto (en el sueño), no está por eso menos vivo, y recluta así nuevas fuerzas para existir. Sin la muerte, que es la palabra enlutada y fúnebre con que designamos el cambio, gracias al cual crecemos, no habría prolongación de eso que llamamos vida... Por lo que a mí atañe, niego que la muerte sea el fin de todo”. También en Browning, el sentido del “amor cósmico” –v. op. cit., 125.

³¹⁸ Cfr. Juan Ramón Jiménez, “Ideología”, *CHA*, p. 52 (1954).

concebía Spinoza, sino un dios en el que “echarse” y “olvidarse” (recuérdese el “déjeme y olvídeme” de Juan de Yepes). Pero por otra parte, es el dios de todo lo creado y, al mismo tiempo, resulta casi indiferente al poeta el propio nombre de dios: “por sí, por lo que sea”. Vulgarmente, un “lo que sea”, es como decir, es lo mismo, indiferente el nombre que tenga ese “sí”.

El carácter creador se debe poner en relación más que con las religiones monistas tradicionales, con su dios creador, con la idea del dios-poeta, poeta como creador: “poiein”. Así lo cree también Ricardo Gullón, contrario a la calificación de panteísmo, cuando afirma:

Sería aventurado calificar de panteísmo esta tendencia a descubrir en la naturaleza un principio espiritual que la gobierna y comunica de algún modo con el hombre, en quien influye. Pues no hay en la lírica juanramoniana ningún equívoco, ninguna confusión entre esa plenitud de existencia con que revela la naturaleza y la creencia de que en ella aliente un dios. La idea de dios no viene mezclada en él a la de naturaleza, sino a la de poesía (Gullón: 1956, 26).

Veremos como, sin ser falsa esta relación de dios con la poesía no deja de ser parcial. Hay un entendimiento de dios a partir de su relación con la naturaleza en el pensamiento de Juan Ramón que no debe ser ocultado.

En el poema *Espacio*, establece una curiosa relación jerárquica entre el Destino y los dioses: “Él es más que los dioses de siempre, el dios otro, rejidos, como yo por el Destino, repartidor de la sustancia con la esencia” (III, 45-50). El Destino es el “repartidor de la sustancia con la esencia” y es “más que los dioses de siempre” (esto es, tradicionales, heredados). Poco después: “En el principio fue el Destino padre de la Acción y abuelo o bisabuelo o algo más allá, del Verbo” (III, 50-55). El Destino adquiere así todo su sentido: “Cualquier forma es la forma que el Destino, forma de muerte o vida, forma de toma y deja, deja, toma; y es inútil huirla ni buscarla” (III, 64- 70); “porque el Destino es natural, y artificial el ángel, la ánjela” (III, 90-95).

Hay un dios “animalizado” en *Espacio*, un dios del pájaro, “hermano eterno”: “Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. ‘Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú’”. La expresión del dios no es nunca unívoca, admite en sí las variantes recogidas por Xirau y otras muchas

formas. Aquí, su dios, se relaciona con esa “fusión con la naturaleza y la unidad de todas las cosas bajo la forma de lo que los filósofos llaman una sola sustancia”, o al menos, eso se desprende de su “hermandad” con el pájaro, el amor, la luz y la esperanza (obsérvese que cosas tan dispares se identifican en el tú del que dios es referente). Esta hermandad³¹⁹ es la misma que encontramos en el poema “Réquiem de vivos y muertos” (LA, 41-42):

Cuándo todos los siglos vuelven, / anocheciendo, a su belleza, / sube al ámbito universal / la unidad honda de la tierra. // Entonces nuestra vida alcanza / la alta razón de su existencia: / todos somos hijos iguales / en la tierra, madre completa. // La vemos la sien infinita, / le escuchamos la voz inmensa, / nos sentimos acumulados / por sus dos manos verdaderas. // Su mar total es nuestra sangre, / nuestra carne es toda su piedra, / respiramos con su aire uno, / su fuego único nos incendia. // Ella está con nosotros todos / y todos estamos con ella, / ella es bastante para darnos / a todos la sustancia eterna. // Y tocamos el cenit último / con la luz en nuestras cabezas, / y nos detenemos seguros // de estar en lo que no se deja.”

El poema habla de “sustancia eterna”. Posiblemente esta sustancia eterna sea la misma sustancia filosófica a la que se refiere Xirau. El concepto de sustancia en Juan Ramón según alguna crítica podría estar relacionado con Leibnitz. Así en *Tiempo* (18), en la edición preparada por Mercedes Juliá:

Entre los libros de Juan Ramón, conservados en el archivo de su casa de Moguer, se halla el libro de Leibnitz, *Opúsculos filosóficos*, regalo de su amigo Manuel Morente, donde se explica la cosmovisión del filósofo alemán. En dicha copia Juan Ramón había puesto una raya en el margen derecho, para marcar la siguiente cita de Leibnitz:

‘La substancia es un ser capaz de acción. Es simple o compuesta. La substancia simple es la que no tiene partes. La compuesta es el conjunto de las substancias simples o mónadas. Mónada es voz griega, que significa unidad o lo que es uno. Los compuestos o cuerpos son muchedumbres; y las substancias simples, vidas, almas, espíritus, son unidades. Y tiene que haber en todo substancias simples, porque sin simples no habría compuestas, y, por consiguiente, la naturaleza entera está llena de vida’.

(...) El espacio es, por consiguiente para Leibnitz y JR, receptáculo donde habita la sustancia del universo (compuesta por substancias simples y compuestas), mientras que el tiempo es medida inventada por las personas para unir los distintos momentos de su existencia temporal. Por eso hablar de tiempo en abstracto no tiene sentido ni para Leibnitz, ni para JRJ

³¹⁹ En *Leyenda* el párrafo último del Prólogo a *Espacio* es corregido por el poeta en el mismo sentido: “Sin duda, era en mis tiempos finales cuando debía llegar a mí esta respuesta, este eco del ámbito del hombre hermano” (Jiménez: 1978). Como apunta Albornoz en su edición de este poema (1982, 68, n. 17): “la adición [me] parece innecesaria, aunque significativa de una actitud del último Juan Ramón”.

Por mucho que, para la autora, esto pueda servir a la explicación de que en *Tiempo* no se hable del tiempo en sí, sino de las experiencias del autor, no creemos que se deba a que el tiempo sea, exclusivamente, “una medida inventada por las personas”. En el poema *Espacio*, el pensamiento del poeta parece dar la clave para entender esa sustancia sobre la que repetidamente afirma: “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!”. La relación con Einstein que deriva de esas ideas de la sustancia sobre Leibnitz es acertada: “espacio y tiempo y luz en todo yo” –y hay que entender aquí “yo” como un “yo” de múltiple calado, no sólo sujeto-.

La sustancia es esa identidad establecida por el poeta. Del texto de Leibnitz subrayado, el poeta extrae su clima: unidad, sustancia (“unidad de unidades es lo uno”). Pero no necesariamente sigue el concepto de sustancia tal y como lo entendió Leibnitz. Por mucho que esta palabra (y su uso) se relacione con el lenguaje filosófico y con lecturas filosóficas del autor, no debemos olvidar la capacidad del poeta para crear significados nuevos. Sería difícil establecer una análisis filosófico: decir si la sustancia juanramoniana es simple o compuesta, por ejemplo. En Leibnitz (1946, 162) encontramos una formulación quizás totalmente opuesta de lo que parece pensar Juan Ramón sobre la sustancia y el espacio:

No deben confundirse nociones de lugar, de espacio, o de pura extensión, con la noción de sustancia, la cual, además de la extensión, encierra la resistencia, es decir, la acción y la pasión.

En Juan Ramón, el espacio y la sustancia se confunden en esta suerte de panteísmo que estamos estudiando. Quizás en Leibnitz, no parece que se suela entender así no obstante, pudiera verse un arranque de panteísmo. Poco después:

aunque esté persuadido de que en la naturaleza corpórea todo se hace mecánicamente, no dejo de creer también que los principios mismos de la mecánica, es decir, las primeras leyes del movimiento tienen un origen sublime que las que pueden suministrar las simples matemáticas.

La importancia que Juan Ramón otorga al cuerpo puede estar relacionada también con las ideas del filósofo (no obstante, no conviene magnificar estas influencias y reparar en las intuiciones dualistas del primer Juan Ramón):

creo, con la mayor parte de los filósofos antiguos, que todos los genios, todas las almas y todas las sustancias simples están creadas unidas siempre a un cuerpo, y que nunca hay

almas completamente separadas (Leibnitz: 1983, 51).

Las concordancias existen. Podemos decir que Leibnitz está en el horizonte propio de la interpretación de Juan Ramón Jiménez, subsumido. Para Leibnitz (1946, 173) dios sería causa eficiente y final. La idea del dios final, que la crítica ha relacionado acertadamente con el krausismo, puede estar también en esta línea leibnitziana. Una causa final es un “fin con que o por qué se hace algo” (DRAE). El concepto del dios final no puede dejar de leerse en estas coordenadas. Martín Buezas en su “autobiografía” de Sanz del Río escribe:

para él, la ciencia no es el alto baluarte de actitud orgullosa contra Dios sino, al contrario, el único camino desde el que a Dios se llega. Por eso es necesario que Dios esté en el arranque del camino para que se le pueda abrazar al final. El objeto final es Dios. Si captación limitada, dentro de las posibilidades de la finitud humana, pero captación al fin, por los arduos caminos del rastreo y de la lucha (1978, 42-43).

Otra de las influencias recurrentes en la crítica del posible panteísmo juanramoniano es la figura de Spinoza. Baruch de Spinoza, tal y como ha llegado a nosotros, a través de Fichte, Hölderlin, Hegel y el idealismo alemán, es una figura siempre presente en la conformación del moderno panteísmo. Conviene citar un texto reproducido en *Crítica Paralela y Prosas críticas* que lleva por título “Complemento: poesía pura”, publicado en *La Torre* (nº 5, enero-marzo de 1954). El texto es largo pero aclara muchos aspectos del concepto de dios en Juan Ramón y de su panteísmo, claramente relacionado con el mito de Narciso y con el símbolo-concepto de la conciencia:

A nadie que se haya planteado seriamente el problema de dios, después de la adolescencia, se le ocurriría pensar que yo pueda haber situado en lugar alguno del universo exterior ni un hombre, un rey, un señor, un presidente, un superhombre, un poeta dios de carne y hueso y más o menos mitológico, que nos tiene aquí como en un internado; un creador que haya hecho el mundo con su cabeza y sus manos y que nos haya modelado a nosotros como un santero modela sus muñecos. Pero es claro que yo sé de mí, y supongo que los demás lo saben de ellos, que tengo una conciencia, la que ahora me está dictando lo que escribo; y que esta conciencia me habla claramente durante todo el día y con mi propia lengua, de la verdad y la belleza del existir. Y también es claro que yo puedo querer, amar, adorar, según mis momentos, a esta conciencia como a una mujer propia, una madre o un padre, una hermana o un hermano, un niño. Sí que yo puedo amarla exactamente como a un ser humano.

Pues esta conciencia de la belleza y la verdad no es para mí una representación sexualizada

sino idealizada; representación, en suma, de cualquier dios de cualquier religión, que nada tiene que ver con los géneros, porque el sexo está en nuestro cuerpo, como el estómago, en lugar apropiado y servicial para la urgencia de nuestra continuidad humana; y el amor está en nuestra cabeza y vibra en nuestro pecho permanente. (...)

Y tampoco este dios deseado y deseante que yo canté, canto y cantaré toda mi vida y que por mí ya están cantando muchos jóvenes, es un dios narcisista, según el sentido barato de la palabra, ya que narcisismo no sería sino entrega absoluta del hombre a la naturaleza de donde salió sin su dios; un suicida de su cuerpo, no un homicida de su alma. Lo cantaré mientras viva, por efusión, por esperanza, por amor en sí mismo, como si él fuera la misma palabra amor; y por este amor, que es universal, puedo yo marcharme naturalmente (no ensuciarse por alarde existencialista más o menos acojedor) no ya las manos, sino todo mi cuerpo; mancharme con una mancha inherente a mi humanidad que no pueda tal vez quitarse nunca con agua, pero que siempre pueda quitarse con alma, con conciencia, con dios, porque este dios conciente es el mejor quitamanchas (CP, 214-215).

En estas y otras palabras de Juan Ramón parece existir una identificación entre el alma, la conciencia y el dios. Estos tres conceptos producen el “dios conciente” del que habla el poeta. En este sentido, la sustancia de Spinoza puede ser una imagen sobre la que soporta la religión juanramoniana, panteísmo de amor y conciencia.

Es muy probable que el joven Juan Ramón leyera los artículos de Ortega de los años 1902-1916. Por ejemplo, no sería de extrañar que una de las primeras ocasiones en que nuestro poeta tuvo ocasión de leer sobre Spinoza sea en un artículo de Ortega sobre Maeterlink (del que el joven Juan Ramón habla numerosas veces):

“<Nuestra ilusión del libre albedrío –según Spinoza- no es más que nuestra ignorancia de las causas que nos hacen obrar>. Esto debió pensarlo Spinoza, ese hombre bueno y tranquilo, cierto día en que sintiendo como si los vidrios que estaba puliendo huyeran de sus manos, alzó los ojos involuntariamente y vio cruzar el patio de la casa a Clara María, aquella muchacha fea, angelical, amor de sus días” (Ortega: 1946a,32; este artículo apareció en *El Imparcial* el 14 de marzo de 1904).

Obsérvese el parecido de esta escena, con la representada por Juan Ramón en su “Complemento: poesía pura...” citado anteriormente en la que el poeta se refiere a Spinoza de modo análogo: “Yo nunca olvidé que la Ética cristalina de Spinoza brotó del amor con que él pulía los diamantes, ya que este era su maravilloso oficio vocativo, su gastarse las manos: pulidor de diamantes” (CP, id.). Juan Ramón sólo cambia lentes por diamantes, estilizando líricamente la realidad.

Como explica Schleiermacher (1990, LXVIII-LXIX): “La irrupción de la filosofía de Spinoza en la escena filosófica alemana iba a condicionar el sentido de la escatología con su insistencia en la presencia de la infinitud en la finitud desplazando la idea de futuro hacia el presente como momento que responde mejor a la experiencia del Uno y Todo.”. Esta idea es preludio de la idea de la infinitud y la eternidad de la poética simbolista.

Es en este horizonte donde los románticos van a dar expresión a su mística de la muerte como forma de fusión con el Todo. Para Novalis, es en la muerte donde se revela la vida eterna, y para Hölderlin se trata de “ser uno con todo lo que vive, de retornar en un autoolvido al Todo de la Naturaleza”. Esto debe ser puesto en relación con la creencia juanramoniana en la muerte como “complemento” y fin de la vida. Al fin y al cabo el Dios en el final de Juan Ramón se puede poner en parangón perfectamente con la actitud descrita por Arsenio Ginzó en la introducción a Schleiermacher: “Más que de una supervivencia personal [una forma de la inmortalidad], se trata, por tanto, de la fusión con la Totalidad envolvente, con el Uno y Todo que redime la finitud del individuo” [LXIX].

En el “Prólogo” a *Dios deseado y deseante* (SZJRJ-ddd.44), el poeta afirmaba que “la muerte será sólo entonces el descanso eterno y grato del día eterno que así será sueño eterno de hermoso ensueño”. A parte del barroquismo que incluso Juan Ramón se hubiera criticado, la frase cierra toda una explicación sobre su relación con la religión cristiana. En su heterodoxia discute a pleno efecto con lo más ortodoxo. En cierto sentido en esas palabras se puede rastrear el camino de laicización de la religión que se anuncia en los románticos: la moral, el individuo, la creación, el Cristo (y el mito del Cristo), la palabra poética (el Verbo), etc. Y en todo hay una postura propia que claramente se puede relacionar con vivencias religiosas seudocristianas como las de Novalis o Schleiermacher. Ciertamente, no tiene nada que ver la expresión ni el tiempo en que se escribe. Pero hay unas coordenadas de pensamiento y unas relaciones ciertas entre el idealismo juanramoniano y el idealismo de los románticos, sin olvidar la importancia que la poética simbolista tiene en la matización de ambos.

La sustancia del alma es la sustancia que unifica al hombre y el dios-los dioses: “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, sustancia que es esencia y es conciencia, como en repetidos poemas se encarga de identificar. Esta

sustancia es immanente a todos los seres (es la inmanencia misma):

Así el principio divino está representado como immanente en los más diversos objetos, en la vida y en la muerte, en las montañas, en el mar, etc. Es al propio tiempo lo excelente, lo superior en todas las cosas. Por otra parte, por lo mismo que la unidad es todo, que no es más esto que aquello, que se encuentra en todas las existencias, las individualidades y particularidades se destruyen o borran. Lo Uno es todas las individualidades reunidas que forman este conjunto visible. (Hegel: 1988, 131).

Esa igualdad del yo poético con dios (repárese que lo que nos hace iguales es nuestro yo, es decir, la subjetividad: pues el dios es sujeto) es la misma igualdad que existe entre todas las cosas. Es lo que en palabras de *Lírica de una Atlántida* el poeta define como la “armonía sin fin” (LA, 75). Aquí se inserta el diálogo que el poeta mantiene (durante todo el libro, que como dice Xirau es un solo poema, un monólogo del yo del poeta ante su dios) con los elementos naturales (agua, aire, tierra, fuego, amor³²⁰). El mar y el cielo son los referentes más constantes de este diálogo, aunque también los otros seres que pueblan sus órbitas.

6.4.2.1. El panenteísmo krausista. El krausismo y su idea de dios.

La religión “hacia todo objeto en Dios” (Martín Buezas: 1978, 155) , el todo en Dios krausista, es una presencia recurrente en la concepción del dios juanramoniano. Ya hemos visto como la idea de dios, el sentido que esconde en la utilización de ese nombre, no es única en nuestro poeta, sino que se mueve en diversas direcciones abarcando diversos sentidos del dios e, incluso, diversas formas de la religiosidad.

Las concordancias entre el pensamiento krausista y el de Juan Ramón Jiménez son notables, pero la relación no impide la “originalidad” juanramoniana respecto a sus fuentes. Las diferencias en muchos aspectos del dios y del sentido de la religiosidad juanramoniana con la doctrina krausista son importantes. La religiosidad juanramoniana tiende más a un panteísmo idealista que a un panenteísmo (‘todo en dios’) en el sentido de Krause. Según Sanz del Río, fundador del krausismo español:

³²⁰ V. los elementos en la religión hinduista que también son 5, aunque allí no es el amor, sino el centro.

Hegel fundaba el Panteísmo en Alemania, cuando Krause fundaba el Teísmo puro. El que confunde uno con otro no ha leído, acaso, no ha entendido ni uno ni el otro (Martín Buezas: 1978, 131).

Ciertamente, muchos símbolos e ideas de la religiosidad krausista aparecen en la concepción del “dios” del poeta: “la razón es la luz de Dios para llegar a Dios” (id. 186). Esta expresión, por ejemplo, refleja perfectamente el carácter del símbolo de la conciencia en *Dios deseado y deseante*.

Pero existen diferencias. Mientras el poeta afirma repetidamente en *Espacio*: “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo” y dice que nadie ignora o sabe más que él de sí mismo, Sanz del Río afirma que: “Dios me conoce mejor que yo mismo me conozco. Dios me ama mejor que yo mismo me amo” (Martín Buezas: 1978, 218). Esta afirmación no sería propia del último Juan Ramón. Tampoco para Juan Ramón puede ser dios “legislador” o “juez de jueces” como para Sanz del Río (id. 69, 286).

La poesía de Juan Ramón parte del sujeto, del yo. Es una poesía del conocimiento, a través del símbolo y la experiencia, de ese yo:

los krausistas se proponen hallar un fundamento que apoye el conocimiento humano. Para resolver semejante cuestión recurren al postulado de la identidad del sujeto y del objeto, del conocimiento y del ser, y recogiendo en el Yo más profundo, descubrirán en él una suprema intuición: Dios, en quien todo se funda y se conoce. (Azam: 1983, 216³²¹).

“Es igualmente krausista la idea de un dios final, no origen, que es producto del desarrollo de la propia vocación” (Blasco: 1983, 111).

Hay que tener en cuenta en este punto que el pensamiento de Juan Ramón sobre dios origen y final no llega a aclararse. En ocasiones parece privilegiar el sentido de dios como origen (v. I, 4099), mientras que las declaraciones sobre su dios final son también determinantes. Entendemos, por tanto, que puede (aquí la duda) existir una causa originaria (Dios), pero que es seguro que con el desarrollo vocativo podemos llegar a un “dios final³²²”.

³²¹ v. todo el capítulo “El premodernismo filosófico” en Azam (1983).

³²² Para Sanz del Río “la ciencia no es el altivo baluarte de actitud orgullosa contra dios, sino al contrario, el único camino desde el que a Dios se llega. Por eso es necesario que Dios esté en el arranque del camino para que se le pueda abrazar al final. El objeto final es Dios” (Martín Buezas: 1978, 42).

6.4.3. La idea de un poeta dios.

Se puede rastrear esta idea en toda su obra como ya hemos aludido en el estudio de la evolución del concepto de dios en Juan Ramón. Tal como apunta Xirau, esta concepción del poeta-dios es seguramente “la más tenaz de las visiones sacras del poeta”. Es, de nuevo, inevitable hablar de *Eternidades* como libro fundamental para entender esta idea del “poeta” “dios de sí mismo”. Con acierto establece Vilanova que

la motivación profunda de esta religiosidad poética o deísmo intelectual que ha conducido a Juan Ramón Jiménez a buscar un Dios posible por la poesía, procede de su íntima creencia acerca del poder taumático del poeta, minúsculo demiurgo en quien se encarna la conciencia universal y el don de eternizar el presente a través de la belleza (1951, 17).

La idea del poeta-dios a partir de estos libros va indisociablemente unida a la formulación de dios como creación humana, en el sentido de Unamuno, no como conciencia de la humanidad, sino como concepto producto de la conciencia humana³²³. Esta idea parte de la poética simbolista. El origen de la misma en Juan Ramón ha sido relacionado también con Fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*). Ante esta relación expresamos nuestra reserva a la espera de una más seria investigación. Por otro lado, hay que relacionar esta idea con la idea de Persona de las distintas religiones que fueron fruto de inspiración y diálogo para la obra del poeta. Creemos, sin embargo, que el origen más claro está en Unamuno³²⁴. Así en Poesías (Salmo I):

¿Dónde estás, mi Señor, acaso existes?
¿Eres tú creación de mi congoja,
o lo soy tuya? (Unamuno: 1987b, 108).

La divinización del hombre, por la capacidad de nombrar es una larga corriente en diversos misticismos (v. De Libera: 1999). El hombre divinizado por excelencia es el mesías, el cristo. Pero frente al Cristo Unamuniano (v. Unamuno: 1987a, 11-12), el Cristo juanramoniano nos recuerda más al de Renan en su *Vida de Jesús* (1985). La creación que el hecho de “nombrar” provoca se relaciona a su vez

³²³ “Sólo el que es hombre puede llegar a ser dios” (Unamuno: 2000, 26).

³²⁴ La relación entre *El Cristo de Velázquez* y *De los nombres de Cristo* es más que probable.

con la capacidad de la visión: “Y es que existe una vida que está bajo la conciencia” (Ortega: 1946, I, 29) y es dicha vida la que místicos y poetas “ven (y recuerdan)” y se encargan de “nombrar” o sugerir con sus palabras. La definición del poeta como dios tiene su origen en la capacidad del dios para crear. Dios, en esta idea, es el creador por excelencia: “Mi vocación es de dios (creador)” (I, 3364).

El “ahora puedo ya detener mi movimiento” rememora, como bien apunta Garfias (1958, 180) al Dios cristiano deteniendo su creación. Es evidente, en ese sentido, la identidad de la palabra dios con la de creador en Juan Ramón. Dios en Juan Ramón es siempre el creador, o un creador. Parece claro que “el ahora puedo yo detener mi movimiento” está haciendo alusión al descanso del creador, en una imagen que recuerda al Génesis: “Dios dio por terminada su obra el séptimo día y en este día cesó de toda obra que había hecho” (Génesis 1, 13). También es probable que en Juan Ramón exista el deseo de compararse con esta acción, pero la escritura posterior desmentiría ese “descanso” (también, quizás, la idea del “sin descanso ni tedio”). No obstante, es interesante también anotar que ese descanso se compara con “la llama que se detiene en ascua roja” con lo que se relaciona con su imperativo ético de “quemarnos del todo”. No sería tanto un descanso real como un descanso por haberse concluido a sí mismo, en cierto modo, por haber conseguido “quemarse del todo”³²⁵. Y al mismo tiempo compara este detenerse con “mi mar paralizado” con lo que le otorga ese sentido de “sin tedio ni descanso” -el mar, en calma, también se mueve por dentro- y lo asocia a toda la simbología del mar: mar como conciencia y como símbolo de la vida (unido al de la conciencia, inmanente a la propia realidad). En esta idea se puede comprobar cierta fusión del panteísmo de la conciencia con la idea del poeta-dios.

Sin embargo, a pesar de cierta voluntad juanramoniana por sintetizar los conceptos de las diversas religiones, su concepción del poeta –dios se basa en un idealismo de la conciencia. En *Espacio*, por ejemplo, esta presente esta forma del dios, asociada a la idea del destino y de la conciencia:

Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que la realiza (Espacio, III, 130-135).

³²⁵ La idea de “quemarnos del todo” pudiera ser una derivación (con la colaboración de los krausistas que también lo leían) de la *Imitación de Cristo*: “y esto debería ser nuestro negocio; vencer hombre a sí mismo y cada día hacerse más fuerte y aprovechar en mejorarse” (Kempis, 72).

Y partiendo de esta idea, de una realidad nada sin una conciencia que la realice³²⁶ (la nombre):

a un lado y otro del camino llano que daba sus pardores al fiel mar, los cánceres osaban craqueando erguidos (como en agrio rezo de eslabones) al sol de la radiante soledad de un dios ausente (III, 270-275)

Ese dios ausente es el poeta, que en este instante llega para llenar con su presencia esa ausencia, para nombrar las cosas y dotarlas de realidad. También es el dios ausente la formulación negativa del dios (como de la realidad, la Nada). Pero, no todo dios ausente es el poeta, “la ausencia majistral” como símbolo de la mística negativa y de la ausencia de dios es un símbolo utilizado por Juan Ramón en poemas de *Lírica de una Atlántida*: “Y una flor sola se mece / sobre la inmensa presencia / de la ausencia majistral” (LA, 143). En el poema “Por fuego” de *Lírica de una Atlántida* (220) se explica esa “inmensa presencia”: “La presencia una, en hombre / y mujer, rotas las cercas / del paraíso completo: / lo de dentro y lo de fuera”. No cabe duda: la “ausencia” de un Dios no impide la “presencia” de una totalidad que unifica dentro y fuera, “el todo eterno que es el todo interno”.

El “dios sin espada” que aparece al principio del poema *Espacio* puede explicarse como hace Font porque “no utiliza ningún instrumento en su arte como los emplean los hombres de ciencia” (Font: 1982, 72) con lo que se relacionaría con el dios poeta, pero otorgándole matices. No es creador (el científico no tiene por qué crear nada): dona realidad, con el nombre, como el científico “inventa” realidades al nombrarlas en sus descubrimientos. Crear no es crear: es nombrar, describir, hacer vivo para la vida de los hombres, dotarlo de realidad dentro de la conciencia humana (aquí conciencia sería un sinónimo de cultura y de ese dios sucesivo, cultural y humano). La espada también puede referirse a la justicia: ser un dios sin espada sería entonces un dios que no juzga.

La interpretación del dios creador de la realidad al nombrarla se ejemplifica a la perfección, como decimos y buena parte de la crítica ha repetido, desde la poética de *Eternidades* (y todo su ciclo):

... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas; / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan,

³²⁶ Compárese con el *Libro de horas* de Rainer María Rilke (1988): “Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still [Trad. del editor: “Nada estaba aún completo antes que lo mirara, / todo evolucionar estaba inmóvil”].

a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas... / ¡Intelijencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas! // (LP, 407, *Eternidades* III)

La cosa misma creada por mi alma nuevamente³²⁷. Esto es, la cosa ya ha sido creada, pero el poeta desea que su palabra sea la cosa, y así se consumiría una “nueva creación”. Apunta M. Alvar que “La identificación de la palabra con el acto mismo de la creación hace del poeta un trasunto fiel del Supremo Creador (1983, 19). El “¡Creemos los nombres!” (SAP, 195) se explica desde esta identificación del nombre con el acto creador:

Crear los nombres no es poner carteles epónimos, que nada dicen, sino un acto de identificación ontológica de la palabra con la cosa representada; no como el nombre que en la sinonimia científica acaba por no decir nada, ya que está en una lengua incomprensible, sino porque palabra y cosa se vinculan sin posibilidad de escisión (Alvar: 1983, 19).

Y por lo mismo, el “nombre esacto de las cosas³²⁸” o “el nombre conseguido de los nombres”:

no es el que tienen, sino el que se encuentra cuando la naturaleza se interpreta con una teoría que la vuelve a descubrir. La palabra es la cosa misma si el poeta la recrea, la hace ser desnudándola de las adherencias del vivir cotidiano (Alvar, op.cit, 22).

6.5. Lo uno, la unidad. La realidad visible y la invisible. La doble nostalgia y el anhelo de totalidad. Raíces y alas. Piedra y cielo. Dualismo y monismo en el pensamiento poetico juanramoniano.

Lo invisible (la dicotomía juanramoniana de lo visible y lo invisible³²⁹) reposa en el fondo sobre una intuición de la trascendencia; es decir, puede ser entendida como una experiencia religiosa, o propia del ámbito de lo religión:

Allí donde existe y actúa la religión, ella debe revelarse de forma que conmueva el ánimo de un modo peculiar, mezcle todas las actividades del alma humana o más bien la distancie, y disuelva toda actividad en una intuición asombrada de lo Infinito. (Schleiermacher: 1990, 19)

³²⁷ Estas teorías han sido acertadamente relacionadas con el pensamiento de Ortega y Gasset, v. Ortega (1946, v. I, 209).

³²⁸ Las cosas no son simples objetos pasivos a los que el poeta da vida con su nombradía exclusivamente. En *La realidad invisible* (1999, 177): “Las cosas dan a luz. Yo Dulce / las amo, y ellas, conmigo, / en arcoiris de gracia, / me dan hijos, me dan hijos.”

En buena parte de la obra de Juan Ramón existe esta tensión entre lo visible y lo invisible: siempre contrapuesta, a veces separada, casi siempre imbricándose. Lo finito (las cosas: *Platero*, *Melancolía*, el *Diario* fundamentalmente) y lo infinito (su idealismo primero, los *Sonetos*, la idea de Obra, *Dios deseado y deseante*). Se debe profundizar en esta idea: la posible relación de lo infinito (el asombro ante lo espiritual, lo invisible) con la religión, y de ahí la justificación primera de su experiencia “mística” y de que crea ver un cumplimiento. Pero es claro, un cumplimiento en su ámbito: en lo poético:

RUINA DE ESTROFAS

Esta noche, como tantas, hice en sueños un poema. Y, como tantas también, sólo me quedó al despertar una ruina de estrofas, de palabras.

De esta ruina, trozo en clave, estos versos como entrañas vivas, me persiguen:

‘¿Y, cómo, si eres la constelación final, te has duplicado?’ (I, 3886).

El hecho de entender lo poético como profundamente religioso puede llevar por distintos caminos a donde otros han llegado pensando en dios, al igual que su idealismo configura y determina la existencia de un dios final en su poesía. O un dios, o el más absoluto idealismo de la nada. Como un Mallarmé. En realidad, el idealismo que conlleva el pensamiento regido por una dialéctica del todo y la nada (nada es todo y es su colmo), la piedra y el cielo, lo visible y lo invisible, etc., provoca la creencia en el Bien, la Belleza, y de todo esto sólo puede ser el fin un Dios, el uno, el único. La intuición lo descubre, la reflexión puede llevar a negarlo, matizarlo, etc. Juan Ramón lo matiza desde su peculiar ética-estética.

Desde esta posibilidad se comprenden muchos devaneos, éxtasis, etc. Hay un dios de la voluntad como lo hay de la fe y del sentimiento. Hay un dios de la palabra y un dios que nace de una comprensión física y ético-estética precisa, anclada en unas coordenadas espacio-temporales que nacen de toda la poesía y el pensamiento contemporáneo. Otra actitud, totalmente ajena a la experiencia de Juan Ramón, llega por su propio camino a una situación similar:

Es también esta vivencia de la doble cara de la existencia, que reside en dos esferas diferentes, la que asegura a los surrealistas de la peculiaridad de los sueños y los induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos su propio ideal estético (...). El dualismo del ser no es por cierto una concepción nueva y la idea de la *coincidentia oppositorum* nos es

³²⁹ v. “Juan Ramón Jiménez y la percepción de una realidad invisible”, en PC (69-76).

completamente familiar desde la filosofía de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, pero el doble significado y la duplicidad de la existencia, la trampa y la seducción para la inteligencia humana que están ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad, nunca han sido experimentadas como hasta ahora. (Hauser: 1974, 286).

En no pocas ocasiones se ha destacado el ‘anhelo de totalidad’ que se aprecia en la Obra juanramoniana. De nuevo nos encontramos con una comunidad de intereses, problemas y planteamientos en buena parte de la literatura occidental de este momento. Esto contradice el pretendido fundamento de este ansia de totalidad en un egotismo del poeta (así en Paraíso: 1976) o en su ‘torremarfilismo’:

La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda, en resumen, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia, por cierto que de muy paradójico modo, en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad (Hauser: 1974, 286).

Sus lecturas no tienen por qué ser las que determinen su final concepción, como se ha querido ver en la lectura de fuentes. El “horizonte de expectativas” no es la expresión aquí: es un horizonte de significación, un panorama general europeo, occidental. Evidentemente, las coordenadas en que debe basarse un estudio de este momento, del libro concreto *Dios deseado y deseante*, son las particularidades referidas a ese tiempo: el exilio, la lengua, la muerte que se acerca, la enfermedad, la nostalgia, la felicidad entreabierto, la experiencia de los años, la poesía de una vida que se descubre y se recorre incesantemente a sí misma, dándose sentido:

La poesía debe tener apariencia comprensible, como los fenómenos naturales; pero, como en ellos, su hierro interior debe poder resistir, en una gradación interminable de relativas concesiones, al inquisidor más vocativo (cit. por Sánchez Romeralo en RI [1983] IX).

En este tipo de escrituras es donde una lectura del texto en niveles, del tejido en hilos, cobra significado. Juan Ramón siempre tuvo esta forma como la más elevada posible en poesía, lo que él denominaba “poesía “abierto”.

El idealismo de Juan Ramón en *Dios deseado y deseante* llega a rechazar esos vocablos que sugerían anteriormente la tensión existente en el poeta: piedra y cielo, por ejemplo. Lo significativo del caso es que es la parte material de la diada es

la que parece perderse en este libro. Su valoración es una forma de mirar del poeta. Es decir, la conversión del dualismo en monismo se realiza por lo espiritual. A excepción de en un gesto: la obra se hace tierra, “haciendo tierra mi mar”.

Dicha conversión no es total. Sin un papel muy determinado persiste el alma, persisten otros dualismos. El único absoluto conseguido es la obra en esa forma: “mis arenales, mis únicas eternidades”.

No son pocos los críticos juanramonianos que han destacado el influjo de Platón en sus letras. En su lectura de *Espacio*, M^a Teresa Font piensa que el poeta “Concibe platónicamente la vida en la tierra como un venir ‘a la sombra’; y siente ‘nostalgia’ por esta separación del sol matriz” (1972, 73). Hay que reseñar también aquí, en el estudio de la diada realidad visible / realidad invisible y la “doble nostalgia”, el principio platónico de estas ideas. También de la lectura del Kempis pudo tomar este dualismo del mundo visible y el mundo invisible, o al menos confirmarlo con su lectura temprana del mismo³³⁰.

No obstante estas influencias conocidas, cabe relacionar en último término los conceptos de realidad visible e invisible con la poética que inicia el idealismo alemán³³¹ y el romanticismo inglés:

Ambos poetas [Blake y Coleridge], como en general los otros poetas románticos ingleses, creían en un orden trascendente, que no es el orden de lo que vemos y sabemos; y descubrir ese orden era la meta de su poética, buscando cómo penetrar en otra realidad que no fuese la cotidiana, explorarla y, de ese modo, comprender lo que nuestra vida significa y lo que vale. La tarea del poeta, según ellos, era crear y, por medio de esa creación, iluminar la consciencia del hombre. (Cernuda: 2002, 23)

Esa realidad trascendente no es otra que la realidad invisible juanramoniana³³². El concepto de mirada en Blake (op. cit, 28) y de visión doble (id. 31), en relación con el fundamental concepto de la imaginación romántica, sirve de soporte a esta poética de la realidad trascendente. La capacidad de nombrar esa

³³⁰ En la *Imitación de Cristo* Juan Ramón pudo leer palabras como estas: “estudia de desviar tu corazón de lo visible y traspásalo a lo invisible, porque los que siguen su sensualidad ensucian su conciencia y pierden la gracia de Dios” (*Kempis*, 67) o “Aquel a quien todas las cosas le fueren uno, y todas le trujere uno, y todas las cosas viere en uno podría ser firme de corazón y permanecer pacífico en Dios” (71).

³³¹ “Así, esta unidad del principio invisible y de los objetos visibles, constituye solamente la primera forma del símbolo en el arte. Para llegar a la forma simbólica propiamente dicha, es preciso que la distinción y la separación de los dos términos aparezcan claramente representadas” (Hegel: 1988, 121).

³³² Comparese esta idea de la tarea del poeta con el artículo de Ortega y Gasset “El poeta del misterio” (Ortega: 1946, I, 28-32) publicado el 14 de marzo de 1904 en *El Imparcial*.

realidad se basa, a su vez, en la imaginación, como “visión divina” del hombre. La experiencia es base de esta poesía y de la propia posibilidad de trascenderla.

La sensación de cumplimiento en *Dios deseado y deseante* no sólo se relaciona con la posibilidad de nombrar (luego comprender) la realidad trascendente. No podemos olvidar, en palabras de Manolo Suárez (PyY [1981] 12) “la nostalgia de la felicidad total, sin sombras, de su primera juventud” como posible referente de su hallazgo, del milagro poético al que se refieren estas páginas. El milagro (en los poemas de *Dios deseado y deseante*) está evidentemente relacionado con la lengua poética, con su poesía, su expresión.

Como bien apunta Font (1972, 71): “la vida del hombre es esta búsqueda de la verdad, el hombre sabe tanto como ignora. Juan Ramón implica que su conocimiento siempre es a medias, y el hombre está angustiado por lo que no comprende, ese lado impenetrable de la realidad”. Ese lado impenetrable de la realidad es su realidad invisible.

La dicotomía realidad visible/realidad invisible tiene su origen, como hemos aludido, en la poética romántica (Blake, Swedenborg, Coleridge) y la teoría de las correspondencias de Baudelaire; y se relaciona, en gran medida, con la tradición cristiana (una tradición que se relee al albor de la modernidad): San Juan, Santa Teresa, Los Evangelios, San Agustín, Kempis, etc. Los neoplatónicos y la presencia de Platón en San Agustín hacen que esta línea sea coherente. Pero no debemos olvidar que los románticos critican esa línea platónica y la imposibilidad de conocer que en ella se postulaba. Para los románticos la experiencia es la base del conocimiento, la imaginación su capacidad y la poesía su posibilidad de realización.

La aparente ambigüedad existente en los conceptos de unidad y la dualidad propia de lo visible y lo invisible, las raíces y las alas, es una de las tensiones básicas de la obra del poeta moguerense. En *Dios deseado y deseante* la dicotomía realidad visible/realidad invisible ha desaparecido en parte. Paso a paso: ¿*La estación total* unifica ambas? o ¿es la propia evolución del poeta en la que lo material, tangible, sensible, acaba identificándose de una u otra forma, con lo ideal, lo espiritual e intangible la que provoca la desaparición de esta dicotomía?

La totalidad de las cosas que describe *Dios deseado y deseante* significa una unificación, mediante cierta materialización del espíritu, de lo visible y lo invisible. Si lo inefable es nombrable, lo espiritual es gustable. La valoración final de la

sensualidad “hermosa” es parte importante de este proceso de unificación.

La idealización ha sido relegada por una espiritualización del todo que se identifica con el espíritu mismo, esto es, con la conciencia. Pero también debemos recordar la evolución sufrida por Juan Ramón en la época del *Diario*. Un poema como aquel que se iniciaba “¡Qué bienestar material!” resulta muy elocuente al respecto. “Místico enamorado de la materia” lo llama Martínez Torrón. A parte de la palabra místico que nos parece fuera de tono y en espera de una profunda discusión (mejor, por ahora, poeta, poeta del misterio si se quiere), hay un acierto implícito en esa fórmula: “Enamorado de la materia” es una de las dos tensiones (raíces) que tensan la poética juanramoniana. La otra, la que se ha definido como “anhelo de eternidad”, sería la que le lleva hacia lo inmaterial, lo invisible. Ya en los primeros años veinte se encuentra esta tendencia implícita en algunos poemas de Juan Ramón: “Mar Ideal // ¡Punta de tierra, / blanco brazo tendido, fin por donde sale, / en cita, inmaterial, el alma de la vida / al alma material del infinito!” (RI [1999], 193).

Vemos como la contemplación del paisaje le transporta a esa cita en la que el alma de la (su) vida se entra en “el alma material del infinito”. Esta dialéctica se resuelve, mediante esa asimilación parcial, intuitiva y poética de la ciencia y el pensamiento modernos, que realiza Juan Ramón.

Según Platón (*Fedro, Fedón...*) el mundo visible no tiene realidad por sí mismo, y la realidad que en él hay procede de un mundo invisible, el de las ideas. En Juan Ramón, la realidad invisible se puede poner en relación con estas ideas, pero con la matización que la poética romántica realiza sobre las teorías de Platón. En ocasiones, esa realidad invisible parece más que la verdadera realidad, de la que la visible es sólo un reflejo, un complemento. Es decir, existen una realidad material (visible) y una espiritual y misteriosa (invisible).

La idea del dualismo y de la tensión ente lo alto y lo hondo está presente en algunos de los autores más importantes para la formación del pensamiento moderno. No es difícil apuntar la posible influencia de “Del árbol de la montaña” de Nietzsche en la conformación del símbolo del árbol y de la tensión que en él se encierra. Esta imagen es cercana a la del chopo del luz en *Espacio* o a la del aforismo “raíces y alas”:

Al hombre le ocurre lo mismo que al árbol.

Cuanto más quiere elevarse hacia la altura y hacia la luz, tanto más fuertemente tieden sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro, lo profundo, - hacia el mal. (Nietzsche:

1972, 72).

No se puede afirmar, como hace Font (1972, 75), que “El mar y los cielos fundidos ‘en doble y sola realidad’ es una paradoja”. Evidentemente se explica esa doble y sola realidad a la luz de los conceptos de realidad visible e invisible y de esta tensión entre lo alto y lo profundo. El hecho de que sea “doble” y “sola” está motivado por su forma idealista de mirar. Es una realidad material tangible -de la que el poeta siente “nostalgia” para cuando muera, por cuanto su cuerpo mismo es parte de esta realidad, aunque en ocasiones aparezca sublimado-; y otra espiritual, intangible -de la que siente “nostalgia” por no saber, en vida, lo que es, por no poderlas comprender, en cuerpo y alma.

La doble nostalgia debe relacionarse con lo que la crítica ha llamado su “anhelo de eternidad” : nostalgia de aquí y nostalgia de allí, con la sola eternidad al fondo. Del mismo modo, no hay que olvidar la “Angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella” (Gullón: 1956, 18) que el propio Juan Ramón apunta como el “más verdadero” motivo de la tristeza presente en su obra. Melancolía primera, tristeza “andaluza” y nostalgia posterior, angustia del poeta en el mundo moderno, sin posición, sin sitio, encuentran en su poesía, en su creación poética la “solución de la hermosura”. Como al niño del poema “Y toma al niño consigo”, la tranquilidad le llega en su dios, su imperfección más perfecta. El idealismo y eso que en algún momento llama “voluntad nueva” fueron un escudo contra los hechos históricos:

Una hay que no mira y no mira / con sus ojos de imán, la aislada. // Hasta abajo se meten unidas, / hacia arriba se va solitaria. // Con mis hombros me subo a su pecho, / cojeré con mi boca su ala. (LA, 84).

La angustia no sólo se manifestó en el poeta de modo “literario”. La angustia y la enfermedad nerviosa fueron realidades constantes en su vida. Gullón, que convivió con el poeta en los años finales de Puerto Rico, da fiel testimonio de ellas:

Viví cerca de Juan Ramón durante uno de esos períodos depresivos, mientras padecía la obsesión de una muerte inminente, y pude comprobar la realidad del sentimiento; la enfermedad es real, por serlo la obsesión y angustia que lleva consigo (...). Sin esa preocupación por la muerte que más de una vez detuvo sus trabajos, frustrando proyectos en camino de realizarse pronto, la obra del poeta hubiera sido ordenada por él de acuerdo con alguno de entre tantos planes como esbozó (Gullón: 1956, 20).

Esta angustia última fue la que imposibilitó la labor culminadora del poeta, y la que nos legó a la posteridad el papel de reconstructores de su obra definitiva. Pero, al mismo tiempo, es quizás la esencia del drama que el poeta despliega en su obra, sin el cual, ciertos momentos realmente altos de la lírica española no hubieran existido. Y está toda esa poesía melancólica que a muchos les encanta, y ese momento trágico del exilio sin el que su poesía no sería la que es.

6.6. El problema místico.

En una carta de Juan Ramón a Unamuno citada por Garfias (1958, 53), el poeta señala uno de los posibles enlaces de su obra con la mística: “Idealista como soy, la vida no tiene otra importancia para mí que la que le doy con mis éxtasis y con mis ensueños”. Podría existir un “afán místico” en los estados que describen estas palabras (éxtasis, ensueños). Más aún si tenemos en cuenta como continua esta carta: “no son los míos ‘dolores literarios’, como alguien dijo; mis anhelos, mis dolores, mis sonrisas son ecos que yerran por mis versos”.

Hay, en estas palabras, un sentido de la experiencia poética y de la angustia del poeta moderno: “de soledad y de meditación, entre el pueblo y el campo, con *el rosal de la experiencia en flor*, la indiferencia más absoluta por la vida y el único alimento de la belleza para el corazón” (Garfias: 1958, 54). El propio Garfias afirma que:

lo tremendo de su conciencia poética lo lleva al terreno místico. Hay una afinidad innegable entre lo que siente Juan Ramón y lo que anhelaban los poetas del dieciséis español, salvando, naturalmente, la raíz divina. Juan Ramón crea su obra como una oración. Lo que San Juan de la Cruz llevaba al terreno del conocimiento de Dios, Juan Ramón lo acerca al mundo de la Poesía. Anhelos místico es acercarse a la divinidad; anhelo poético es llegar al centro mismo del fantasma lírico. “La única lírica escrita posible –nos dirá- la iniciaron, con el sentir del pueblo, los escasos y extraños místicos, cuyo paisaje era la peña adusta y el cielo maravilloso. Lo intentaron, como era natural, volando. Por eso la mejor lírica española es y ha sido fatalmente mística”. (1958, 168)

Todas sus afirmaciones van en esta dirección: “El hallazgo, aunque fuera de

la órbita puramente ortodoxa, tiene mucho de fenómeno místico”. Hemos definido la búsqueda -para que haya hallazgo tiene que haber búsqueda o, al menos, espera - como ese intento de unificación de la realidad visible en la invisible a través de la posibilidad de conocimiento del poeta a través del nombre y la imaginación. ¿Cómo podemos hablar de hallazgo en semejante búsqueda de lo infinito, inasible e inefable, invisible?:

¡QUIÉN te cojiera, vida, ese pequeño / jesto sutil, ese lijero / secreto, ese misterio / fugaz que –igual que en esta niña / la sonrisa, el tic lindo de la vista-, / fuera, en toda tú, cielo, / tu único tesoro indivisible y fresco, / tu exacto sentimiento, / tu inestinguible eco, / tu infinito recuerdo, / la forma de tu vuelo, / tu nombrecillo, vida inmensa mía, eterno! (RI [1999] 185).

El nombre conseguido de los nombres no es otra cosa que “tu nombrecillo eterno”. En ese mismo libro, nos acercamos al lugar de la búsqueda, al misterio,

¿QUÉ ser de la creación sabe el misterio? / ¿el pájaro, la flor, el viento, el agua? / Todos quieren decirme lo inefable, / que, al menos, es verdad en la alegría / del alma con su carne, tan gozosas / de esperar, sin cansancio y sonriendo, / esta promesa múltiple de amor, / alba eterna de un día / ... que no se abrirá nunca.” (RI [1999], 164)

Es importante recalcar la continua posibilidad de hacer fable lo inefable (“Todos quieren decirme lo inefable”). No está lejos esta poesía de la que describe Ortega y Gasset en su artículo “El poeta del misterio” antes citado. En el poema de *La realidad invisible* encontramos esos “seres” iguales a su dios, al que también llama ser, con lo que lo rebaja en la escala de los seres: no es el Ser, sino un ser. También en este poema el sentimiento final “no se abrirá nunca”. Este cerrado es lo que parece abrirse en *Dios deseado y deseante*, y cerrarse nuevamente en algunos de los poemas “Mar arriba” (“con las alas cerradas después de todo”), y que le abrirá, hueco ya, otra nada más honda, en el canto tercero de *Espacio*.

La idea de la mística ha flotado sucesivas veces sobre la interpretación realizada en torno a *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. El verdadero problema reside en la falta de precisión de este término en la mayor parte de las ocasiones en las que se ha venido utilizando en relación con Juan Ramón Jiménez. Y, por otro lado, en la falta de una relación directa y clara de esa posible mística poética juanramoniana con la poética simbolista.

Por eso, pensamos que previamente debería realizarse una definición del

sentido que se otorga a la palabra mística y en qué dirección se aplica a Juan Ramón Jiménez, si es que fuera pertinente. Pero la definición es previa y no a la inversa. Las afirmaciones del carácter místico del libro parecen basarse más que en el tipo de experiencia relatado (poetizado, hecho poesía) en la subjetividad propia del lector y en su canon de valor. El lenguaje utilizado por Juan Ramón se acerca en ocasiones tanto al misterio, a lo místico, y tiene, en sí, tantos gérmenes y puntos de contacto con el lenguaje de los mejores místicos españoles, que la asimilación con la experiencia mística se ha venido realizando por necesidades del guión. Sin una previa definición y sin la rigurosidad necesaria.

No en vano, en no pocos aforismos, define Juan Ramón la poesía como expresión de lo inefable, del misterio y del encanto: “Y el poeta, la conciencia entera, no puede ser abstracto ni circunstancial. Sólo misterioso y encantador. Claridad absoluta de la oscuridad relativa” (I. 3942). Es en dicha concepción de lo poético en la que reside lo “místico” juanramoniano, su poesía de lo inefable.

El fenómeno místico es un fenómeno de gran complejidad en el que ni siquiera los especialistas se mueven con firmeza³³³. El hecho místico (la comunión del yo con “el misterio”, la totalidad otra) está esencialmente viciado en su interpretación por la paternidad absoluta que determinadas religiones se arrogan sobre él. En la escritura (el hecho de la escritura) de un poema se puede producir idéntica revelación / iluminación que en los procesos místicos, con el mismo y distinto objeto. Y la contemplación siempre es dentro y fuera.

Como bien dice Juan Martín Velasco (1999: 17) “Cualquier intento de comprensión del fenómeno místico debe comenzar por aclarar el significado de la palabra con que se lo designa”. En muchas ocasiones el término mística define un fenómeno muy amplio. En no pocas, es la propia constitución de la palabra poética la que se emparenta, por su oscuridad, por su forma, con la mística, sin que exista una clara delimitación de lo que sería realmente una poesía mística³³⁴.

³³³ v. Martín Velasco (1999), Valente y Lara Garrido (1995), Cilveti (1974), Hatfeld (1976), Heidegger (1997), Martín Labajos (2002), Baruzi (1991) o James (1986).

³³⁴ Remitimos para una discusión en profundidad sobre el tema de la relación entre poesía, nada y mística al número 24 / 25 de *Er. Revista de filosofía* en el que se recogen, bajo el título “Nada, mística y poesía”, las conferencias realizadas en un congreso organizado en Barcelona sobre el particular.

Es esta definición una tarea a la que, un comentarista de la obra de Juan Ramón Jiménez, no puede renunciar por la sencilla razón de que ya se le ha aplicado este término en demasiadas ocasiones sin definición. Por mucho que Juan Ramón afirmara que *Bonanza* es un “libro de dulzuras místicas” no es un libro realmente místico. Esta ambivalencia del término es lo que hace incuestionable la necesidad de una definición. Martín Velasco en un interesante estudio comparativo sobre el fenómeno místico en diversas tradiciones entiende que:

con la palabra mística nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fugitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión –cualquiera que sea la forma en que se la viva- del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. (1999: 23)

En este sentido amplio, es aceptable la aplicación del concepto de mística al libro *Dios deseado y deseante* que estamos estudiando. Como hemos visto, algunos de los rasgos que en él se perfilan más claramente son muy cercanos a esa definición de Martín Velasco. Más aún, la definición de B. Mc Ginn que el propio Velasco recoge: “conciencia directa de la presencia de Dios” es una clara definición de la experiencia poética de *Dios deseado y deseante*. Esto, claro está, teniendo en cuenta la particular comprensión de la palabra “dios” de que hace uso Juan Ramón Jiménez y del sentido de esa “presencia”, relacionado con su actitud y entendimiento de lo poético.

En todo caso, su dios (al menos en su forma panteísta) es una forma de expresar el Absoluto, el Espíritu, aunque ambas realidades hayan sido sustituidas en muchos sentidos por el concepto de conciencia. Pero también, y esto se sale ya del sentido místico, hay un componente racional muy claro en todo esto. El dios es perfeccionamiento por cultivo del hombre mejor, es ética y estética (verdad y belleza).

El poeta identifica al dios con el amor, como elemento natural del todo, el para siempre. Esta idea se basa en una utilización simbólica del amor muy frecuente en poesía. El amor es elemento (elemento que, como la conciencia, funde) base de la posible comunión de seres y elementos. Su concepción del amor como un estado superior al misticismo religioso presente en varios aforismos de *Ideología* aporta un matiz a ese sentido. Para la comunión con la totalidad es más el amor que la mística.

Resulta muy significativa la idea de dios como "espejo de mí mismo". El dios es, como hemos visto, la totalidad de las cosas, su esencia, su forma, su conciencia... pero también, y en tanto que creación del hombre Juan Ramón, es su espejo: más aún, el deseado espejo del deseante dios. Y no a la inversa: no es dios quien hace al hombre a su imagen y semejanza, sino el hombre (con su conciencia en dios) el que hace a su imagen y semejanza al dios. Estamos ante una experiencia compleja en la que se unen razón e intuición, conciencia e iluminación. ¿Sería esto mística? No sólo.

Hay que comprender *Dios deseado y deseante* en su contexto histórico-crítico de creación. Juan Ramón, como Tagore en su contexto, colabora con su poesía a la creación de esa nueva edad en la que las religiones colectivas queden superadas por una nueva religiosidad humana. Podría considerarse el libro como una obra "mística" pero, hoy por hoy, debe ser comparado e interpretado desde la renovación de la religiosidad tradicional propia de la modernidad poética, y desde el advenimiento de una "religión poética" que se manifiesta en gran número de escritores y poetas del pasado siglo. Tampoco, en este sentido, el comparativismo de religiones está lejos de la idea del poeta.

Howard T. Young habla de "an artist like Jiménez with strong mystic tendencies":

Jiménez forever sought such experiences, he very much wanted to keep one foot on earth; accordingly, he was not tempted to make that classical mystic denunciation of mundane matters. Instead, he tried to enrich the here and now of existence, to bring to his point in space and time an aroused and loving awareness. Only then, in accordance with his last definition of poetry, could he raise the personal to the universal (cit. en Font: 1972, 18).

En esa dirección, la posible mística de Juan Ramón sería una particular experiencia de lo poético, de su propia definición de la poesía a partir de la poética romántica y su matización simbolista. El fenómeno místico es perfectamente subsumible en la propia evolución poética juanramoniana. Los versos finales de "El nuevo mar", escrito al menos 10 años antes que *Dios deseado y deseante*, expresan el sentido del deseo (implícito en esa experiencia mística que se quiere ver) en este libro:

El hombre / debiera poder ser lo que desea, / debiera poder ser en la medida / de su ilusión y su deseo. / Entonces yo sería tú, que eres tú mismo, / que eres lo deseado, del total deseo. (PUE, 195)

La transparencia y otros usos del lenguaje le asemejan a la poesía mística tradicional y bien pueden haber sido tomados de ella³³⁵. En este sentido, símbolos como el del espejo (idea de “a imagen y semejanza”), el carbón (posiblemente tomado del símbolo del alma como leño ardiendo en San Juan de la Cruz), y otros símbolos son propios del lenguaje de los místicos españoles del siglo XVI. Pero hay que recordar que estos usos no son exclusivos de los místicos y que en la poesía este tipo de trascendencias son frecuentes.

6.6.1. El deseo y el erotismo sublimado

La sensualidad religiosa y la sensualidad profana mantienen constantemente un diálogo en la poesía de Juan Ramón, ya desde los primeros tiempos³³⁶. Para Morales Llamas el “malva y el violeta” son “un fenotexto que aparece desde su etapa de los jesuitas, y al que asocia el poeta un valor genotextual de muerte” (op. cit).

La problemática de la sensualidad morbosa y el pecado en los primeros versos del poeta es un hecho. Son estos los “crímenes naturales” que apuntaba Wilcox. En *Dios deseado y deseante* y toda la poesía posterior a *Eternidades* este tipo de sensualidad morbosa no tiene cabida (aunque es probable que haya algunos textos en los que aún aparezca implícita). El sentido que, por ejemplo, aporta “el sol morado y grana” en *Dios deseado y deseante* es totalmente distinto a lo apuntado por Morales Llamas para su primera época.

Es fácil asociar este “erotismo sublimado” a las tres presencias desnudas (mujer, obra, muerte) a las que el poeta ronda como un enamorado (con unas entrega, con otras rechazo). Son sus musas y como él mismo apuntaba, siguiendo en esto a Bécquer, la poesía es mujer (para el poeta):

¿Sólo? ¿Pues no están mi mujer, mi expresión, mi muerte con mi cuerpo y con mi alma? ¿No están las tres musas conmigo, no estoy yo con ellas? (YPRPQ, 155)

³³⁵ Bécquer en su *Libro de los gorriones* (1971, 28) utiliza este término sin relación ninguna con la mística: “Como se acusa por la transparencia la luz que arde dentro de un vaso de alabastro”.

³³⁶ En relación con el despertar de la sexualidad en Juan Ramón puede verse “El despertar de la carne en la prosa de Juan Ramón” de José Miguel Morales Llamas (2000, 393-410).

Es probable que este erotismo se derive de su exacerbada sensibilidad. Como el mismo Morales Llamas (op. cit. 400) aprecia “tras su salida de los jesuitas, toma plena conciencia del lado pecaminoso de su sentimiento erótico, que antes simplemente era sentido como un juego más entre sus juegos inofensivos”.

El sentimiento del dios, la forma de sentirlo, es un hecho fundamental en la concepción juanramoniana de la religiosidad. Esta idea está presente ya en *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno³³⁷. En “La transparencia, dios, la transparencia”, el sentir al dios justifica las negaciones de la segunda y la tercera estrofa. El dios queda definido aquí en tanto dios del venir, igual y uno, distinto y todo, esencia, conciencia suya y de todos, forma suprema concebible, etc. El poema “La transparencia, dios, la transparencia” es una larga descripción de la experiencia personal de la religión en Juan Ramón Jiménez aliada al concepto de la transparencia: “forma suma de conciencia”.

Amigo Fernández (1984: 37) apunta que “El deseo expresado en estos dos últimos versos (...) se cumpliría, si bien temporalmente, en *Dios deseado y deseante*, cuando en el mar divinizado, el deseado dios iba a hacerse visible, audible, sensible en ‘rumor y en color de mar’ y el yo del poeta, ‘río divino’, se sentiría unido e identificado con su ‘dios mar’”. Añádase conciencia y quizás tengamos un neologismo de corte juanramoniano que nos acerque a la interpretación: diosmarconciencia.

Los términos “deseado”, “el deseado”, “los deseados” se repiten en su obra. En *Espacio* (I, 195-200): “Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven sólo como él los deseados”. Es muy interesante el sentido de “dar de sí la copa doble”. Piensa M^a Teresa Font (1972, 101) que “esta ‘copa doble llena’ parece ser la representación de toda la naturaleza y la realidad de su poesía”. Creemos sin embargo que esta copa no es otra cosa que una imagen de la conciencia, igual que el vaso puede ser imagen del poema.

La conciencia plena se identifica con el dios deseante (en tanto que, como ya hemos visto, es fruto de su dios deseado) y le lleva por el mundo. Esta idea tiene

³³⁷ “El amor personaliza cuanto ama. Sólo cabe enamorarse de una idea personalizándola. Y cuando el amor es tan grande y tan vivo, y tan fuerte y desbordante que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo, es persona también que tiene una Conciencia, conciencia a su vez sufre, compadece y ama, es decir, es conciencia. Y a esta Conciencia del

varios sentidos posibles: el dios omnipresente en todo es el que le lleva por el mundo (pues es todo); el dios deseante es el que le lleva pues es su deseo lo que dirige y ha dirigido sus pasos. En todas las interpretaciones posibles, el deseo es un hecho central.

Vemos por tanto como en su “deseo” se imbrican inevitablemente las tres formas: el mar (como ejemplo del yo, de la obra, del desnudo, de inmanencia, de eternidad en el cambio, etc.), dios y la conciencia. Resulta hartamente difícil separar estos símbolos. El crítico puede pecar de loco inventor si separa los anhelos (deseos) de lo conseguido (nombre, obra, yo). Se funde todo ello en eso mismo: deseo de nombre y obra (poesía-mujer-diosa, al fin y al cabo), su yo (poeta dios: totalmente inmerso en su obra). La tendencia a la identidad semántica y conceptual, a la unidad significativa, simbólica, ético-estética, es fatal para el crítico. La capacidad simbólica juanramoniana es fundamentalmente sintética.

La realidad deseada por el poeta cuando niño –su mitad allí- en su Moguer de plata (la ultratierra, el ultramar, el ultracielo) han sido comprendidos por su ‘plata aquí’. Estamos ante una nueva formulación de la unidad de lo visible y lo invisible y ante una conciencia clara de que ese más allá posible (“que llamamos en nuestro desconsuelo Edén, Paraíso, oasis, Cielo”, *Espacio*: 122) está aquí, que son una y la misma la tierra y la ultratierra. Por eso, por esa unidad intrínseca de todo lo que es (visible o invisible³³⁸), tanto llena el dios deseante a su dios, con su deseo, como el dios deseado, por el deseo y la conciencia, al dios deseante.

El dios deseado, en la circumbra (la cumbre que le envuelve), domina todo y es deseado / visto por todo. El cambio adjetival inicial, deseado, por el final, deseante, refuerza la idea de la experiencia refleja a la que nos venimos refiriendo: el dios deseado es deseante al mismo tiempo porque como el dios deseante, desea, es decir, ama con ansia. Por ese amor es deseante, por ese amor tiene conciencia y es dios, y no a la inversa. El amor es, por tanto, la esencia de la unidad de las cosas:

unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Lo bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo ya no es más, pequeño. Unidad de unidades es lo uno (*Espacio*: 125)

Universo que el amor descubre personalizando cuanto ama, es a lo que llamamos Dios” (Unamuno: 1986, 155).

³³⁸ “La Unidad, que es el concepto superior que viene a regir el conjunto de su doctrina, permanentemente asentada en una eficiente perspectiva de la organicidad del Todo” (Krause: 1995, 16).

Por eso, para Juan Ramón, es más el amor que la mística: es su camino hacia la unidad, hacia el sentido trascendente de la totalidad. Y es en este punto donde sus concordancias con la experiencia mística resultan más notables, porque como bien expresa Helmut Hatfeld “el motivo de toda poesía mística es el amor abrasador del alma por Dios” (1976: 375).

6.6.2. El problema místico, el verbo y el lenguaje poético juanramoniano. La desnudez poética y su relación posible con la mística. Léxico “místico” y formas de la mística en los poemas de *Dios deseado y deseante*.

Al leer este libro, cualquier oído hispano recuerda “la llama de amor viva” de Juan de Yepes. Esa belleza inmensa “que tú has tocado” parece, inevitablemente, S. Juan de la Cruz. Todo el lenguaje de este poemario está jalonado de reminiscencias de la poesía mística. “La mañana oscura” del poema “Que se ve ser”, como una nueva formulación de “la noche oscura del alma”, resulta un símbolo muy juanino y demuestra una formulación, principalmente literaria, de la impresión que el poeta plasma. Es mañana, porque despierta, pero es oscura, por relación con la poesía que el poeta quiere nombrar. Es de notar que el adjetivo oscura aparece en otro poema unido a la belleza, “oscura o clara”:

la belleza presente, oscura o clara; / belleza sucesiva clara u oscura, que es lo mismo / para la compenetración de nuestra gracia. (“En dinamismo de expresión gloriosa”).

El sentido de esta mañana oscura, aunque tenga relación directa y clara con la noche oscura sanjuanina, está lejos de ella. Dice Hatfeld (1976, 76) al respecto: “La noche oscura descrita aquí [en el Cántico] por el santo después de haber gozado la alborada de la *unio mystica*, constituyó para él, al pasarla, la experiencia más terrible del estado de sequedad pasiva”. En este sentido, se podría analizar la mañana oscura como una formulación de ambos extremos unidos en un sólo estado: el de la unión con la divinidad y el de la sequedad pasiva para poder “comprender-contemplar-sentir”.

Es imposible no apreciar el sentido de la “fuente total que invade lo

completo”, del poema “Que se ve ser”, en relación con el estudio del símbolo de la fuente en la mística tradicional española (v. Hatfeld: 1976, 56 y sig.). Las concordancias son posibles con el sentido de la fuente tal y como se deriva de las dos tradiciones que unifica San Juan de la Cruz: la fuente como espejo donde el amante se refleja en el amado (“amada en el amado transformado” mediante la purificación del alma que se ejemplifica con el “pulir el espejo” heredado de la tradición árabe a través de Lull) y la fuente que mana en el interior humano que es la fuente del mismo Dios (derivada a su vez de la mística renana). Pero por otro lado, al estudiar el símbolo de la fuente no podemos olvidar otras fuentes de nuestra literatura como la de Machado, fuente modernista donde las haya, más motivo, imagen, que símbolo; como lo es esta fuente total juanramoniana.

La aparición de “ladera” (“la menuda flor de la ladera” del poema “La menuda floración”) trae ante nosotros nuevas resonancias místicas nacidas de San Juan de la Cruz y nos alumbrará una senda hacia el estudio de San Juan de Dámaso Alonso en *Poesía Española*.

Lo diamantino podría relacionarse también con lo cristalino en San Juan de la Cruz (“oh cristalina fuente”). El sentido de la fuente adquiere otro sentido, a través de la mística de San Juan de la Cruz, en relación con la transparencia:

el único deseo del alma es el de que la fuente de la fe (...) se torne transparente y muestre a los ojos que en ella se miran los ojos de Cristo, es decir, los rayos de su divina esencia. (Hatfeld: op. cit.)

Quizás el mar sea fuente y en él también se vean ojos. Lo que está claro también es que a pesar de la más que posible influencia, el sentido juanramoniano es diverso y otro. El sentido de la contemplación se puede entrever en la reincidencia de la visión, lo visto, los ojos y todo su campo³³⁹. También la contemplación puede estar relacionada con la idea de lo contemplativo, la vida retirada y otros campos semánticos similares, pero no parece, en ningún caso, que se pueda entender la contemplación como la ciencia de amor que describe Hatfeld.

Aún así, es más significativa la ausencia de elementos relacionados con este campo semántico en el poemario que su presencia. La quietud, la calma y otros símbolos y motivos relacionados con la preparación de la *unio mística* están

³³⁹ Sin embargo, en ningún momento se debe olvidar la estética krausista: “Lo bello se relaciona con el espíritu como facultad de ver y conocer” (...) “Lo bello se relaciona igualmente con el ánimo, facultad de sentir y desear” (Krause: 1995, 40).

ausentes del poemario. Frente a esto, en Juan Ramón se potencia el sentido activo de la experiencia, el “estásis obrante universal”.

Estas ausencias son tanto más significativas si las comparamos con las múltiples reminiscencias de los poetas místicos en el libro de Juan Ramón Jiménez. Las ausencias demuestran la inexistencia de una experiencia mística tradicional en el sentido clásico que representan los propios místicos españoles y, al mismo tiempo, la existencia de un lenguaje místico importante en su obra por “voluntad”. Es Juan Ramón el que anuda en sus palabras los sentidos tradicionales de ciertas palabras místicas con hallazgos verbales y simbólicos que se pueden rastrear a lo largo y ancho de toda su obra. Así, la madre (regazo, etc.) adquiere en este libro nuevos sentidos al verse iluminada por toda la tradición poética y mística precedente. El término madre reaparece en ‘Esa órbita abierta’ “como inmanencia madreada”, y en ‘Respiración total de nuestra entera gloria’ en un símil que relaciona madre y niño de forma significativa:

Sí, tus entrañas soy
y en ellas me remuevo
como en aire, y nunca soy tu ahogado;
nunca me ahogaré en tu nido
como nunca se ahoga un niño en la matriz
de su madre, su dulce nebulosa;
porque tú eres esta sangre mía
y eres su circular,
mi inspiración completa
y mi completa espiración;
respiración total de nuestra entera gloria.

El panteísmo de estos versos hace de la posible unión mística una cuestión claramente relacionada con el mito de Narciso tal y como lo concebía Juan Ramón. El yo del poema es “entraña” de esa madre completa que es la totalidad. El posible sentido místico ha sido superado por una concepción del mundo orgánica y espiritual. Lo mismo sucede con el imán, la noche, la oscuridad o un símbolo tan propiamente juanramoniano como la desnudez. La caza, el símbolo del cazador, tampoco está presente en *Dios deseado y deseante*. El sentido de anudar, nudo, etc. que se desarrolla por extenso en San Juan y Santa Teresa y que está relacionado con la mística oriental tal y como nos lo describe Hatfeld no está presente tampoco en

ninguno de los poemas del libro. La ausencia de todos estos símbolos y las matizaciones de otros demuestran la particular experiencia que Juan Ramón hizo poesía en su *Dios deseado y deseante*. Si existe unión está se produce como comprensión de la realidad.

En los procesos místicos es característica recurrente la muerte metafísica de la personalidad (que en San Juan se simboliza en varia forma mediante la noche oscura del alma o el madero verde quemado por el fuego). No parece estar en ningún caso Juan Ramón cerca de esa muerte de la personalidad, más bien se asemeja a un Unamuno que se aferra a su yo de carne y hueso. Aunque en la contemplación del espino "Del fondo de la vida" (UCM, 33-34), se ha querido ver este proceso de aniquilación de la personalidad (v. Palau de Nemes: 1967), nos parece más apropiado comprender dicha experiencia en el sentido totalizante del yo romántico.

Por el contrario, demuestra una clara intencionalidad religiosa y una "voluntad mística" notable el hecho de que Juan Ramón en el libro utilice reiteradamente palabras con clara resonancia y sentido religioso: gracia, gloria, cruz, dios,... y la notable recreación del simbolismo sanjuanino que podemos rastrear (a duras penas) entre los esfuerzos del poeta por crear su propia unidad.

El "Aquí estás en ejemplo y espejo / de la imaginación, de mi imaginación en movimiento," del poema 3 y el "eres espejo de mí mismo" de este poema (la palabra espejo aparece en cinco ocasiones en este libro, poemas 3, 4, 9, 17 y 28) podría relacionarse con el símbolo místico del espejo, presente en Santa Teresa, San Juan, etc. Dice Hatfeld (1976, 62): "debemos recordar que se trata del espejo metálico árabe (a' ina), que tomaron los sufíes por símbolo del alma; de donde su expresión 'pulir el espejo' vale tanto como purificar el alma":

Este mar que yo he creado
a mi imagen y semejanza tuyas

Para Krause "es la belleza de todo objeto finito (ser o esencia) semejanza a Dios, siendo bello en virtud de aquello mismo en que es -a su modo y en su límite-divino, o imagen y semejanza de Dios" (1995, 52). Evidentemente, la formulación de la semejanza deriva de la Biblia en ambos autores (Krause y Juan Ramón) y el camino de esta expresión hasta llegar a nuestro autor bien puede ser independiente de los krausistas. Lo que sí denota este tipo de expresiones es el valor que Juan Ramón otorga a toda esa simbología y léxico cristiano que él asume en su

“religiosidad” propia. De este modo, estaría también en el horizonte krausista, en la medida en que entiende que la religión cristiana primitiva posee la intuición fundamental del hecho religioso y ha de ser asumida para conseguir su superación. En cierto sentido es la semejanza (o la tensión hacia ella) con Cristo lo que moldea la ética y la moral krausista:

Y esta semejanza la muestran los seres finitos en su propio género y grado, desde el cristal y la planta hasta la humanidad, que debe ser en su esfera perfecta y bella imagen de la Divinidad, y expresar en su vida, aunque limitadamente, las propiedades morales de Dios en sabiduría, amor, pura bondad, justicia (Krause: 1995, 52)

El "mundo mayor por ti que me ha tocado" se explica suficientemente en relación con el sentido de destino, "que me ha tocado", que me estaba destinado. Pero al igual que en el poema "Si la belleza inmensa me responde o no" en el que aparece el verso "que tú has tocado, que eres tú", podría establecerse una relación extrínseca con el sentido de toque tal y como aparece en San Juan de la Cruz (Hatfeld: 1976, 97 y sig.).

El sintagma “la gracia libre” es el único caso de todo el libro en el que se hace referencia al concepto de “libertad”, un Atributo siempre presente en la definición, tanto teológica como filosófica o misteriosa, de dios. Al mismo tiempo destaca la numerosa presencia del término gracia (en siete poemas del libro) cuyo sentido y connotaciones bien pudo aprender Juan Ramón del *Compendio de Estética* de Krause traducido por Francisco Giner:

Esta propiedad de la sustantividad interior de lo bello es la gracia, el encanto, que no debe confundirse con el atractivo de lo meramente agradable (Krause: 1995, 47).

Es interesante anotar que las apariciones de este término (de claras connotaciones religiosas) son más numerosas en los poemas finales que en los publicados en *Animal de fondo* (1 y 2). La utilización de este término asocia la poesía juanramoniana al sentido religioso defendido por Krause: "Toda belleza sustantiva es y subsiste en sí como subordinada a lo divino y a Dios mismo; la gracia religiosa es, pues, la primera y suprema y en la que el arte moderno supera ciertamente al antiguo" (op.cit., 48). Esta idea de superación del arte antiguo, que en Juan Ramón está asumida y muchas veces presente, proviene de todo el romanticismo alemán y encuentra su puerta en España a través de los krausistas y de

la poesía lírica intimista influida por Heine y otros románticos.

"Que no bastaba el puro pensamiento / para pensar al niño", frente a una posible relación con una sensibilidad mística nos parece una clara alusión a la "razón pura" (Kant y los idealistas posteriores) en la que se deja traslucir un pensamiento ontológico -teológico y metafísico al mismo tiempo- de gran complejidad. Unas palabras de Gadamer nos ayudan a entender las palabras de Juan Ramón: "La expresión 'pensar puro' apunta manifiestamente a un origen pitagórico-platónico. Implica la purificación, la catarsis, por la que se libera el pensar de toda turbación de los sentidos" (Gadamer: 1981, 81). En este sentido, hay cierta conexión con la purificación de la mística.

Él gira en torno a motivos ya presentados en otros poemas anteriores del libro, es una nueva "descripción" del dios y de la relación entre ambos. La idea del "espejo" es muy significativa en relación con lo dicho en anteriormente: ambos son reflejos del otro (deseantes deseados que se necesitan para existir), y ese reflejo es "ascua de fundida plenitud". Por eso, esto, como sentimiento del dios, es la suma en canto (esencia de lo poético) de los del paraíso. El paraíso no es un lugar ni el peregrinaje verdadero es un viaje en el espacio. El paraíso es una órbita de conciencia (abierta) y el peregrinaje, una ampliación de esa conciencia.

Frente a la generalidad de las experiencias místicas conocidas, Juan Ramón, unamuniano en esto, apuesta por una conciencia sucesiva que eterniza su conciencia histórica (y legendaria). En contraposición al importante número de analogías simbólicas que Juan Ramón parece establecer con San Juan de la Cruz, nada más lejos del anonadamiento místico que el deseo total del hombre Juan Ramón.

6.6.3. El hueco / la nada / la transparencia. ¿Mística negativa en Juan Ramón Jiménez?

"La transparencia, dios, la transparencia."

Algunos de los textos sobre el no-ser publicados por Sánchez Romeralo en su edición de *Ideología* resultan de gran interés para esclarecer la posibilidad de una mística negativa en Juan Ramón y de su relación con la mística oriental. Estos

aforismos fueron escritos antes de su viaje definitivo a América:

Al nacer, la vida, la naturaleza, dios, la muerte, todo es menos. Sólo es más el no ser. (I, 1970, v. también los aforismos 1971 y 1972)-

Como se puede ver en este texto y en los citados, el no ser (es decir el no) es más que el propio ser en la mentalidad juanramoniana.

El sentido que adquiere la transparencia en el primer poema del libro y las negaciones que en este poema se establecen, pueden llevarnos a una consideración del aspecto negativo de la poesía de Juan Ramón en relación con su poética del desnudo de gran interés para dilucidar este libro.

Se hace necesario, por ello, explicar el sentido de “la transparencia” en su evolución en la obra del poeta. En ‘Orillas del sueño’ se refiere a la transparencia capaz de aclarar el carmín humoso y seco de Nueva York, “la brillante transparencia de un corazón puro, libre y fuerte”. En otro poema de este libro (‘Domingo de ramos’), Juan Ramón aborrece de ese domingo, de religiosidad exterior que nada parece tener que ver con su religiosidad poética, y escribe: “¡Rosa de fuego / sin calor, de colores sin luz ni transparencia / contra un cielo vacío, en la mañana / sin paraíso!”. De nuevo en el *Diario* (‘Garcilaso en New York’) nos encontramos con este mismo concepto (“una transparencia más igual a la de esta primavera”). Como en el caso del concepto de la “conciencia”, es el *Diario* el libro en el que por primera vez Juan Ramón va a utilizarlo en repetidas ocasiones en relación significativa con el simbolismo propio del libro.

Posteriormente, en *Belleza*, vuelve a utilizar este término, con un sentido vago: “sobre el ocaso de honda transparencia”. Es importante el adjetivo “honda” ya que reaparece en el poema ‘Hoy azul’ unido al concepto de transparencia:

Conciencia de hondo azul del día, hoy
concentración de transparencia azul.

En *La realidad invisible* (1999, 81) el primer poema recoge una breve alusión a este concepto: “¿De dónde es una hoja / transparente de sol?”. Quizás, en un sentido “de realidad”, la transparencia se refiera al “aire” (transparencia real), y, en un sentido figurado, a la cualidad “transparente” que tienen las cosas intangibles para los sentidos del poeta en busca de lo invisible, de lo que está detrás de la transparencia azul del aire. Una honda transparencia, por lo que detrás de su aparente

sencillez se oculta un plano conceptual, simbólico y metafísico.

En un aforismo de *Ideolojía* escribe: “secreto y transparencia”, lo que confirmaría una interpretación de la transparencia como concepto aplicado a la Obra.

Seguramente, el libro juanramoniano más importante para la definición precisa de su transparencia sea *Españoles de tres mundos*. En este libro, en la caricatura de José Martí, afirma el poeta:

Hombre sin fondo suyo o nuestro, pero con él o en él, no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente (ETM [1987] 56).

Una de las series en que se dividía *Españoles de tres mundos* en su publicación primera, y que han seguido las posteriores, llevaba por título “Muertos transparentes”, según palabras del propio Juan Ramón en el “Prólogo” de este libro: “Las fechas puestas debajo de los nombres indican: en los modelos que no he conocido en persona, los muertos transparentes, la de su muerte o aparición, porque entonces ha sido el comienzo de la transparencia...” (Jiménez: 1987, 39).

Desde el retrato de Martí, su dios, contemplado como “transparencia”, se identifica con un ser sin fondo o del que el fondo nos es desconocido por completo. Desde el prólogo, la transparencia se relaciona con la clarificación que se produce al “completarnos” en la muerte. Un dios al que el poeta llena en amoroso llenar, pero cuyo fondo no conoce sería, en el sentido apuntado en el retrato de Martí, la transparencia.

La transparencia es uno de los conceptos que podría ser relacionado más de cerca con las lecturas místicas y la influencia de estas en la poesía juanramoniana. Es interesante al respecto el artículo de Alegre sobre “el fondo de aire” en el que lo interpreta de esta manera, pero con el sentido del misticismo negativo oriental. Dice Hatfeld comentando el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz: “el único deseo del alma es el de que la fuente de la fe, cuyas oscuras profundidades contienen a Cristo (¡juego de palabras con cristalino!) y sus misterios, se torne transparente y muestre a los ojos que en ella se miran los ojos de Cristo, es decir, los rayos de su divina esencia”. Quizás estos ojos de Cristo deban ser relacionados con los ojos de la Cruz del Sur. San Juan de la Cruz en sus comentarios en prosa a la estrofa referida escribe: “Llama cristalina a la fe por dos cosas: la primera, porque es de Cristo su

Esposo; y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte y clara” (San Juan de la Cruz: 1997, 206-207). Es decir, las posibilidades de que este concepto provenga de la mística oriental u occidental son las mismas. Pero por lo mismo puede ser una creación específicamente juanramoniana.

Al estudiar el concepto de la transparencia no podemos olvidar la sustantividad del símbolo, que lo distancia sobre manera de anteriores apariciones de términos relacionados con su mismo campo semántico. “Trasparente”, como adjetivo, aparece en numerosísimas ocasiones en los poemas de Juan Ramón de todas sus épocas. La diferencia radical es que aquí no es adjetivo sino nombre: otro nombre conseguido.

Sánchez Barbudo afirma que el “dios del venir, del verso 1, indica el carácter activo, vivo aún, de su experiencia. Dios *está viniendo*, y por eso él lo siente”. Pensamos que el carácter activo de la experiencia es real (por su sentido de “obrante”), pero más aún lo es, el carácter activo del “dios del venir” al que se refiere el poema. Ese carácter activo, ese venir (frente al volver) indicaría, a nuestro juicio, el carácter intrínsecamente temporal de su dios, de su concepto de dios posible: un devenir natural sin término (origen ni fin). A su vez, el concepto activo de la existencia lo aleja de la mística oriental y lo sitúa en la coordenadas propias del pensamiento occidental.

La aniquilación del yo: una nueva vida en Dios (“lo que resta”, “mi resto”, “quemarnos del todo”) puede asociarse también con cierta mística negativa. El pensamiento expresado en “Dijo el suicida” (CA, 224) confirma el conocimiento de estas teorías por parte del poeta. Juan Ramón sabe más de lo que dice y, siendo idealista en todos los sentidos, idealiza más bien poco:

Yo no creo en Dios, ni en la poesía, ni en el amor, pero los practico, como si tuviera fe en ellos y ella, porque los necesito, a ella sobre todos.

Así, mi tragedia es que me digo que tengo fe en ellos y ella todos los días porque son mis tres ideales inconseguibles. (I, 3384).

En Carta a Luis Cernuda (de julio de 1943) el poeta expresa una idea fundamental para entender ese posible resto del poeta: “Creo que en la escritura poética, como en la pintura o en la música, el asunto es la retórica, 'lo que queda', la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser cada vez poeta de 'lo que queda', hasta llegar

un día a no escribir. Escribir no es sino preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta” (CL, 59).

Es más que aceptable la interpretación de ese no escribir en su sentido literal. La muerte le da su forma: la forma que le queda es la poesía, ya no el poeta que se ha integrado totalmente en su obra con su muerte. Lo que busca en los conceptos de dios deseado y deseante es, junto a esa integración ya producida, la integración de los conceptos fundamentales que han presidido sus impulsos poéticos. La culminación de su obra a su antojo: dejar ya no sólo la forma que le queda (la que es), la que le quedaba entonces (lo que fue en su tiempo), sino la que el veía (deseaba) ser.

Las categorías negativas que parecen en su poesía se relacionan con las características fundamentales del arte moderno (v. Friedrich: 1959). El poeta parece jugar con los sentidos de su poesía y, como sujeto moderno, sabe creer y descreer de su propio idealismo. Lo que no parece, en ningún caso, es que el conocimiento de ciertas religiones orientales le llevase a una nueva creencia. Su evolución, desde su primera madurez, le llevó a forjarse su propio modelo: esa es la medida del deseo que el poeta siente haber cumplido en su *Dios deseado y deseante*.

6.6.4. La disyuntiva del vacío en relación con la poesía última de Juan Ramón y sus rasgos “místicos”. Sobre una posible conversión juanramoniana: fe, duda, vaivenes del pensamiento.

Espacio es el último poema-libro importante publicado en vida por el poeta en su versión definitiva, siendo *Dios deseado y deseante* su último libro “inacabado”, pero escribiéndose ambos coetáneamente. Es necesario referir fechas exactas de sus textos publicados en esos años, Washington y Puerto Rico, para establecer la evolución real de su pensamiento. El poeta en su afán por crear su “leyenda” realiza una especial transmisión e interpretación de su poesía.

Espacio pudo escribirse íntegramente en La Florida en un primer momento, pero de ahí a lo que el poema es, hay diez años que contextualizan al libro que estudiamos. Hay que referirse a la evolución conceptual que puede existir, diferencia

del dios creado y recreado sin esfuerzo, con el héroe hueco que cierra el poema *Espacio*. En este sentido se afirma una evolución del poeta que no es lineal. La contradicción predice muchos de sus tanteos y logros poéticos. Una contradicción que desemboca en una unidad conceptual importante, no se olvide³⁴⁰. Garfias anota sus fechas en el mismo sentido (1958, 152-153) al hablar de “penúltima voz de su tercera época” cuando se refiere a *Animal de fondo* y del “último poema grande suyo” al hablar de *Espacio*. Amigo Fernández, apunta que el poema está fechado en 1941, 1942 y 1954, haciendo referencia seguramente a las fechas de publicación del poema. M^a Teresa Font, en su estudio sobre este “fragmento tercero” afirma:

El último fragmento de ‘Espacio’, fechado en 1941-1942-1954, comprende una época que incluye la última etapa creativa de Juan Ramón Jiménez en la isla de Puerto Rico, donde vivió el ocaso de su vida. Ya está escrito *Dios deseado y deseante*, cuya primera parte es ‘Animal de fondo’ y *Ríos que se van*, poemas dedicados a su mujer, Zenobia, fechados entre los años 1951-1953. (Font: 19762, 129)

Sin ser falsa esta afirmación, contiene ciertos elementos equívocos: *Dios deseado y deseante* no “está escrito”, sino “escribiéndose” (o están escritos sus poemas, pero no el libro). Esto se demuestra en la forma inacabada de este libro en los papeles conservados. Es importante destacar ese “comprende una época que incluye su última etapa creativa”. Ciertamente, *Dios deseado y deseante* aparece como el centro de esta última etapa creativa (la que va de *Espacio* a *De ríos que se van*). Las fechas del tercer fragmento que Juan Ramón proporciona no aclaran cuando fue escrito este fragmento tercero, y si las referencias espacio-temporales son presentes o pasadas.

Graciela Palau de Nemes, por el contrario, piensa que este fragmento tercero (el más problemático para su fechación relativa) estaba escrito ya en 1943: “El ‘Fragmento’ Tercero de la *Tercera Antología* es el ‘interminable párrafo en prosa que Juan Ramón llama en esta carta un segundo libro titulado *Tiempo*” (La carta a la que se refiere es la importante carta a Enrique Díaz-Canedo). Este segundo libro, sin embargo, no parece ser otro que el *Tiempo* que ahora conocemos.

³⁴⁰ Acertadamente apunta Gullón (1956, 18): “Para Juan Ramón, el poeta es el héroe; en permanente combate por una causa perdida –y sabiéndola pérdida–: la creación artística perfecta. Conoce la grandeza del vencimiento, y que, a la larga, el vencido cotidiano es el único vencedor posible”. La idea del héroe vencido está presente junto a la del héroe hueco. (cfr. Carlyle, *Los héroes*; Lessing, *El laoconte*).

Una carta citada por María Teresa Font (1972, 13)³⁴¹, parece la primera referencia fidedigna del poeta de que su poema *Espacio* estaba realmente acabado tal y como hoy lo conocemos.

Si las dos primeras estrofas se escribieron en verso libre (tal como lo presenta esa carta, de lo que se conservan suficientes pruebas) no está tan claro que el Tercer fragmento de *Espacio* se escribiera entonces en ese mismo verso libre. Quizás sí fragmentariamente o en parte, quizá todo él y luego fue revivido y corregido en sucesivas ocasiones. Son significativas, para esta cronología creativa del poeta (y por tanto, de su evolución), las propias palabras de ese Tercer Fragmento de Espacio:

“Y para recordar por qué he venido”, estoy diciendo yo. “Y para recordar por qué he nacido”, conté yo un poco antes, ya por La Florida.

Es posible desprender de ese “antes” un después presente desde el que se está escribiendo. El “ya”, no obstante, no deja vislumbrar si el hecho es pasado o aún – el adverbio que faltaba- presente. Si seguimos esta lectura del poema:

y sin embargo, están, están, están, están llamándonos a comer, gong, gong, gong, gong., en este barco de este mar, y hay que vestirse.

Véase ese “están” y esos “este barco” y “este mar”. Pudiera desprenderse de esto que el poema se está escribiendo en un barco. El viaje en barco nos recuerda su viaje a la Argentina, viaje gozoso por muchos descrito. Quizás exista en estas palabras una superposición de espacios en los que se refleje también el viaje que nos interesa:

y hay que vestirse en este mar, en esta eternidad de Adán y Eva, Adán de Smoking, Eva... Eva se desnuda para comer como para bañarse; es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis. ¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo (TyE, 135).

Estos adverbios deícticos de lugar deben ser puestos en relación con una lectura del aquí como espacio del exilio y del allí como espacio de la memoria (Moguer, España). El mar verde inevitable nos recuerda a la limpia estela

³⁴¹ José García Nieto, “Juan Ramón Jiménez por correspondencia”, en *Clavileño*, VII, 42 (1956), pp. 35-39.

verdespuma de un mar conocido. El mar tercero es el mar de su *Dios deseado y deseante*. Pero enseguida esa pista de su mar tercero se nos pierde. Para Aurora de Albornoz es este “un viaje por mar [que] se presentiza” (1982, 88). La lengua del poema expresa tierra:

Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona.

Lo claro de los décticos y demostrativos juanramonianos no deja dudas de que estas palabras están escritas en las fechas que apunta Palau de Nemes. Pero queda una cierta posibilidad de una reescritura que funde experiencias posteriores. Evidentemente, es probable que su mar tercero sea un concepto labrado desde los días de su vida en Puerto Rico y Cuba, recién llegado de España y que ese barco sea uno de tantos en los que seguramente embarcaran por esas fechas. Sigamos, no obstante, persiguiendo en *Espacio* el espacio del poeta:

Levo mi ancla, por lo tanto, izo mi vela para que sople Él [aquí el Destino, aunque se quiera ver “otro” dios] más fácil con su viento por los mares serenos o terribles, atlánticos, mediterráneos, pacíficos o los que sean, verdes, blancos, azules, morados, amarillos, de un color o de todos los colores.

Al leer este pasaje, cualquier lector de Juan Ramón recuerda una estrofa de *Dios deseado y deseante*: “En mi tercero mar estabas tú, / de ese color de todos los colores”. *Espacio* cambia su movimiento, deja de hablar del poeta. Tenemos serios problemas para definir este yo-poeta-creatura: la experiencia del yo mezcla lo leído, lo vivido, lo soñado, lo pensado. Habla ahora de otros. Poco después, vuelve ese “yo”:

No era aquel auto disparado que rozó mi sien en el camino de Miami, pórtico herreriano de baratura horrible, igual que un sólido huracán; ni aquella hélice de avión que sorbió mi ser completo y me dejó ciego, sordo, mudo en Barajas, Madrid, aquella madrugada sin Paquita Pechère; ni el doctor Amory con su inyección en Coral Gables, Alhambra Circle, y luego con colapso al hospital; ni el papelito sucio...

Sigue recordando ese yo, lo que indica que ninguno de esos elementos (en todos se repite “aquel”, “aquellos”, no el este, el aquí) es el presente de la escritura³⁴². Sigue:

Pero, de pronto, ¿qué inminencia alegre, mala, indiferente, absurda? Ya pasó lo anterior y ya está, en este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, ya ya estamos nosotros, igual que en una pesadilla naufraga o un sueño dulce, claro, embriagador, con ello.

Se puede (y se debe) seguir en esta lectura. Hay muchas concordancias de sentido, palabras de los poemas de esa época, las fórmulas repetidas de una época (juanramoniana): “Como pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo”, cada palabra, rota la fusión del poeta en la interpretación del crítico, se desparrama en un sinfín de relaciones. “Río mío de mi huir”: el ritmo del poema, mono(dia)lógico que está escribiendo, ese faisán que aparece como por encanto. Un segundo yo que le atormenta, al que el poeta increpa:

¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito! Es como el viento ese con la ola; el viento que se hunde con la ola inmensa; ola que sube inmensa con el viento.

El mar siempre presente, ¿recuerdo, contemplación, vivencia íntima del mar? ¿presencia? La presencia más clara resulta ser “ése el que hablaba, qué mareo, ése era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa”.

Son muchos elementos comunes los que se encuentran en estas palabras de los que brotan de los poemas de *Dios deseado y deseante*. Demasiados:

Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están.

³⁴² Allí y aquí suelen referirse a espacios concretos (conllevan tiempos concretos), pero en otras ocasiones estos deícticos también forman parte de la razón metafísica de su poesía. Por ejemplo, en el primer fragmento (I, 30-35): “Allí estará temblando el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche.” Vemos, no obstante, como hay una total confusión: isla, iris, canto, son lugares de la palabra, no del espacio. Un poco después: (I, 75-80): “Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, *más allá*; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño.” Quizás el caso más paradigmático del carácter físico de los deícticos, de la voluntad manifiesta del poeta de expresar una localización espacial (y temporal) en el primer Fragmento de *Espacio* sea este (I, 220-225): “No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí.” Para M^a Teresa Font (1972, 105) “Es interesante el uso que hace Juan Ramón del espacio [en este fragmento], para darle al perro un sentido de ‘eternidad’, cuando generalmente ésta se indica a través de la intemporalidad. (...) con la repetición de los adverbios de lugar refuerza su presencia intemporal.”

Hasta dónde ese aquí sea expresión simbólica de un espacio real del poeta puede colegirse de su forma de entender el tiempo y el espacio. Quizás la lectura de los adverbios, deícticos y demostrativos pueda sugerir nuevas interpretaciones en distintos sentidos. Habíamos dejado al poeta en ese “estoy aquí con los cinco sentidos”. Poco después, aparece “en la ciudad del sur ya, persisten estos claros de campo rojiseco”. En este punto deja de aparecer lo cercano y se aleja su deixis (recuerdo o presentización):

Allí el papel tirado, inútil crítica, cuento estéril, absurda poesía

y una descripción de ese allí que recuerda a negros que pueden ser de Puerto Rico, poblada de elementos deícticos:

El negro lo prefiere así también, y allí se iguala el blanco con el sol en su negrura él (...) Allí los naturales tesoros valen más (...) Allí el goce y el deleite, y la risa, y la sonrisa, y el llanto y el sonlloro (...) y la negra más joven, esta Ofelia (...) Allí la vida está más cerca de la muerte (...) allí el canto del mirlo libre (...) Allí se escoje bien entre lo mismo ¿mismo?

Se acaba la descripción: “Todos somos actores aquí” y este aquí es “el hoy todavía, y es el mañana aún, pasar de casa en casa del teatro de los siglos, a lo largo de la humanidad toda”. Ese “pasar de casa en casa” no está lejos de la realidad biográfica del poeta. Pero ¿desde qué presente escribe entonces?:

Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja; y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados.

Aparece otra casa, “la casa agradable blanca y vieja”. Font apunta “Juan Ramón parece referirse a su casa de Coral Gables, muy ‘agradable, blanca y vieja’, posiblemente la casa que compró en 1941 en Sevilla Avenue, número 616” (1972, 167). Hay unas palabras curiosas poco después, realistas, como cojidas al oído:

Bueno, sí, dice el otro, como si fuera a mí, al salir del museo después de haber tocado el segundo David de Miguel Ángel. Ya el otoño.

Mercedes Juliá relaciona este otro con T. S. Eliot y su poema “The love song of J. Alfred Prufrock” especialmente los versos: “And would it have been worth it, after all, / (...) If one, settling a pilloz by her head, / should say: ‘That is not what I Meant at all; / That is not it, at all’. / In the room the women come and go / talking of Michelangelo” (Juliá: 2000, 320, n. 11). Pero los versos no tienen el orden

que ella describe (v. Eliot: 1990, 3). Nos parece, por tanto, un influjo excesivamente “cogido con pinzas”. Especificamos: nos referimos al influjo concreto en esta cita, no al general de T. S. Eliot que debe ser analizado con mayor detenimiento partiendo de una forma de diálogo entre poetas de la modernidad.

Las palabras de *Espacio* podrían remitir a un museo, seguramente en EE. UU. Los estudios sobre el poema tienden a olvidar los años de Maryland. Las posibilidades de este tipo de lectura son muchas. Es bastante probable que el poema se iniciara en las fechas conocidas en Coral Gables y que allí se escribiera la mayor parte de él; pero también se extrae de las fechas y las aportaciones de la crítica que la escritura de *Espacio* no termina en el canto II, ni en La Florida. Dice Juan Ramón en carta a Guillermo de Torre de 20 de enero de 1953 (CL, 231) refiriéndose a la “Leyenda de un héroe hueco”:

Forman parte del poema más largo *Espacio*, cuyos fragmentos he venido publicado hace años en diversas revistas. Cuenta un suceso real ocurrido en las marismas de Miami y no hay en sus versos alusión ninguna a nadie.

El poeta define la escena como “suceso real”. Acertadamente, Arturo del Villar señala: “de modo que, según confesión del poeta, retazos de *Espacio* iban apareciendo en revistas y diarios como poemas independientes breves, o esos poemas creados sueltos le parecían idóneos para añadirlos a *Espacio*” (TyE, 159). La posibilidad de que el poema *Espacio* fuera escrito con fragmentos más o menos largos de distintos tiempos es sugestiva. En este sentido se insertarían los fragmentos contemplados por Villar (TyE, 160-161). Volviendo a Washington, el fragmento rescatado por Villar “Al grito de tus cimas” presenta la anotación manuscrita del poeta: “W. 1944?, lo que significa que creía haberlo escrito en Washington.” Lo que nos sugería la lectura de los indicadores y marcadores espacio-temporales en el poema parece ser corroborado por esta anotación. Se afirma así la escritura fragmentaria del poema en diversos tiempos. Font (1972, 61) confirma “la fecha final de revisión del poema, que es 1954”.

Las revisiones del poema seguramente fueron numerosas. En sus conversaciones (CcJr, 149), el 4 de marzo de 1954, el poeta habla con Gullón de Miami: “Es un arrecife de coral que se presenta como una línea horizontal, recta. Pues bien: esa línea y ese paisaje me hicieron concebir según es el poema “Espacio”, en cuya revisión estoy trabajando”. Sánchez Barbudo corrobora esa construcción del

poema:

No sé de cuando será el primer borrador de este fragmento último. A veces, por lo que dice, parece estar escribiendo en Florida, y otras sólo recordando Florida. Probablemente este fragmento tercero fue empezado en Florida y corregido y terminado más tarde en Puerto Rico. (1962, 216)

Esa confusión, ese no saber si está escribiendo en Florida o recordando Florida puede concretarse con unas palabras de Guillermo de Torre: “combinando retrospectión e introspección”; como hemos podido comprobar en el análisis de los deícticos del Fragmento Tercero del poema. Dicha confusión espacio-temporal puede bien relacionarse con lo que Germán Gullón (2000, 242) apunta sobre la más que probable influencia de la visión cinematográfica en la poesía y la prosa de Juan Ramón³⁴³. Él mismo lo describe en su poema *Tiempo* del siguiente modo:

Mis sueños de la noche, lijerezas, profundidades o solamente pesadillas, suelen ser como mi ideal cine interior abstracto: planos, colores, luces, posiciones de tiempo y espacio que, a mi despertar, no me parecían sucesos, hechos, asuntos, pero que lo fueron plenamente en el sueño, tanto o más que las ocurrencias de la vigilia. Sucesos sin sucesión, cada uno de los cuales tiene categoría completa, vida y muerte de universo.

En “Cantada” (Fragmento II) las referencias espaciales denuncian la presencia de Nueva York al fondo del poeta: “Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de *esta* Nueva York)” (II, 1-5); “*esta* Nueva York es igual que Moguer” (II, 5-10), “En el jardín de St. John the Divine” (II, 25-30: se refiere a la Catedral de St. John the Divine, en la Avenida Amsterdam con la calle 112; por eso): “Salí por Amsterdam, estaba allí la luna (*Morningside*)”. Estos vaivenes espaciales van unidos, inevitablemente, a distintos tiempos. Pero la construcción no es lineal, es retrospectiva e introspectiva. Así, en el fragmento III, aparece “Deering”, posiblemente el Deering Hospital de Miami (hay también un pueblo en New Hampshire que se llama Deering). El poema funde, vaivenes del monólogo interior, distintas realidades temporales y espaciales, vivencias y recuerdos, sin una clara línea divisoria. El hecho de su dilatada escritura colabora en esta conocida técnica. Cuando el poeta exclama:

³⁴³ Gullón: “no descartaría yo una fuerte influencia del cine en su obra” (op. cit.). Vid. comentarios a los textos de *Melancolía* “En tren” y algunos poemas del Diario en la edición de las *Obras de Juan Ramón Jiménez* que prepara la editorial Espasa-Calpe.

¡Al sur, al sur! Todos deprisa. La mudanza y después la vuelta; aquel huir, aquel llegar en tres días que nunca olvidaré que no me olvidarán (III, 240-245)

¿A qué tres días se está refiriendo? ¿Qué sur es este? El poeta lo relaciona inmediatamente con una llegada a “nuestra casa blanca de Alhambra Circle en Coral Gables”. ¿Es esta misma casa blanca la que aparecía anteriormente, la casa agradable blanca y vieja? La insistencia en la localización espacio-temporal se hace más apremiante al final. En el facsímil de *Espacio* que recoge la última versión conocida, la última de sus páginas resulta más que expresiva en esa necesidad de afianzarse en la vida: unas líneas que salen del texto en las que parece querer añadir algo, apenas unos trazos que no se leen abajo escritos y entre todas esas líneas un “y porqué”, como perdido en medio. Podría haberse recogido en el texto antes de “y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios”, pero significativamente ninguno de los editores lo ha recogido. Las líneas otras veces trazadas por Juan Ramón, tan nítidas, aquí no saben dónde integrar su pregunta.

Lo que viene a demostrar este análisis es que la interpretación de la poesía juanramoniana no puede olvidar el marco autobiográfico en el que se inserta esta. No estamos defendiendo que la biografía sea la clave para la interpretación de su obra. Creemos, por el contrario, que todos los datos que se entrelazan en el texto juanramoniano son, en buena medida, fruto del texto inmenso que es el propio poeta. Y pensamos también que no debe leerse *Espacio* simplemente en “dos espacios”: un presente, aquí, Coral Gables, y un pasado, allí, Moguer-Madrid-España. Por el contrario, el texto apunta, por su escritura revivida sucesiva, a una maduración lenta en la que se superponen todos los tiempos y espacios del poeta en su desarrollo final americano y en su recuerdo y nostalgia del “allí”:

La Florida es para Juan Ramón Jiménez, con sus ‘marismas’ y llanura, la perfecta conjunción de tiempo y espacio. Su tiempo, el presente, que contiene todos los pasados y futuros; y su espacio, pues recrea y revive en su ser la memoria de todos los lugares conocidos (Font: 1972, 171-172).

Faltaría añadir que la forma de escribir del poeta y su predilección por *Espacio* le llevaron a trabajar en él desde los años de La Florida hasta los de Puerto Rico (al menos, 1954); con lo que el texto seguiría creciendo en espacio y en tiempo juanramoniano. Por ejemplo, siguiendo su lectura, en el comienzo del II fragmento,

se lee:

“Y para recordar por qué he vivido”, vengo a ti río Hudson de mi mar. (II, 1-2)

M^a Teresa Font (1972) y Amigo Fernández (1984, 31) piensan que “los recuerdos del poeta le sitúan frente al río Hudson”, pero bien podría ser que el río Hudson le situara frente a sus recuerdos. Varias veces más en su vida volvería a Nueva York o Washington. Si no muchas, suficientes para dejar nueva y honda impresión. La dialéctica realidad-ficción es muy compleja en el poeta. Vivencia, sueño, recuerdo, todo se entrelaza en sus textos sin fácil distinción.

El héroe hueco, ese “por qué” sin respuesta, simbolizado en el cangrejo, debe ser puesto en relación con la prosa *El Zaratán* (AJP, 364) y con poemas suyos en los que se refiere a su corteza, su tronco (RI [1999] 125). Schleiermacher habla del problema de la llamada “trascendencia vacía”: “una mística sin misterio, fundada sobre la doble transparencia del hombre para sí mismo y de Dios para el hombre” (1990, XXIV). En este sentido, podrían existir ciertas concordancias con la mística negativa oriental, posiblemente dependientes de las concordancias de la religiosidad romántica con el hinduismo.

Los problemas de fechación y cronología dentro de la obra última del poeta han sido bien vistos por Almudena del Olmo (2000, 300):

De manera que tal vez se pueda afirmar que quizás Juan Ramón incluyó *Espacio* en este conjunto de *En el otro costado* imponiendo a la génesis del texto unos criterios de ordenación de la obra a los que posteriormente, en su evolución, el texto escapa. Se difumina la barrera temporal de 1942, pues la composición del poema se dilata hasta 1954. Se expande sobre el criterio de localización espacial, porque si *Espacio* comienza a componerlo Jiménez en Florida lo concluye en Puerto Rico.

Esta misma autora, refiriéndose al problema que aquí comentamos, afirma que “en la última escritura de Juan Ramón Jiménez la composición y la publicación de las diversas creaciones poéticas se superponen de manera continua evidenciando la complejidad de su trayectoria final. Y en esta trayectoria *Espacio* se instala de manera peculiar como una realidad fluyente que recorre todo el eje cronológico señalado” (2000, 302). El punto probablemente de mayor importancia en esta realidad fluyente es el viaje a la Argentina y su fruto en la forma de los poemas de *Dios deseado y deseante*. Podemos afirmar que la escritura de este poemario le lleva

a repasar su escritura última para acomodarla a su nuevo “sentido”. Pero lo que ocurre es lo contrario. *Espacio*, con su trascendencia vacía asedia a la inmanencia divina de *Dios deseado y deseante* hasta vencer. La obra no fue capaz de integrar, en su unidad, todos sus fragmentos.

El poeta llegó a un sentido del dios posible de lo humano que se sitúa en la línea de lo que venimos comentando al respecto. No obstante, parece que siempre le quedó una duda sobre Dios. Y esta duda se presenta en *Espacio* en esa imposible permanencia final (no así en *Dios deseado y deseante*, donde parecía superada). Lo curioso del caso es que Juan Ramón, manteniendo su forma de “metamorfoseador constante” no termina en la integración, sino en una suerte de desintegración que le lleva al hueco, al frío de la nada.

¿Cómo se explica el cambio en “Tanto como a la tuya” de dios por ser en las coordenadas de *Dios deseado y deseante*, siendo dios el nombre conseguido de los nombres? ¿Qué tipo de ‘derrota’ de este sujeto absoluto en que se convierte el poeta ejemplifican las gracias que el poeta da a su dios y su grito “ Yo no te descargué con mano impura”?.

Cole establece en su estudio del instinto religioso juanramoniano esta distinción entre dios y Dios (1967, 80-83) y la relación que ambos términos mantienen con el fundamental símbolo de la conciencia. Analizando el texto “Las dos eternidades de cada hombre” afirma Cole:

There is first the ‘eternidad figurada’ which is realised in personal consciousness through the idea of God, and then there is the ‘eternidad real’, realised when the individual consciousness merges into the Universal Consciousness. Only through the first can we arrive at the second: only through ‘conciencia’ can we pass from ‘dios’ to ‘Dios’ (1967, 82)

Es esa eternidad “real” la que parece haber quedado desfigurada en *Espacio*. Y ese Dios el que no parece responder ya a ninguna realidad concebible por la conciencia: “¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? (...) ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?” (TyE, 145-146). Pero sólo es un “como de Dios” pues ese Dios es el que, frente al dios que todos podemos ser, parece haber quedado relegado, como trascendencia vacía. Sin embargo, la idea de Dios, creador, no abandona al poeta hasta sus últimos días, como imagen, en la conciencia sucesiva de los hombres, del primer creador, del creador original: “Si yo no soy inmortal,

Dios no existe” (I. 3761). Pero, frente a ese Dios, teológico, todos “tenemos nuestro dios, es decir, nuestro amor conciente dentro. La diferencia es clara³⁴⁴.

Lo mismo que la eternidad, ese Dios, no deja ser, al final, más que una proyección de la conciencia. Y el poeta lo sabe.

³⁴⁴ “Yo escribo dios con minúscula, como pongo padre y madre y hermano y gloria y mar, y tierra y cielo, etc. Y mujer. / No es irreverencia, pero tampoco es reverencia; no es temor, es, con minúscula, “amor” (I. 4080).

7. Complejo simbólico y significativo de la obra última en *Dios deseado y deseante*.

7.1. La conciencia.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia / y la de otro, la de todos,
con forma suma de conciencia; / que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible, / y tu esencia está en mí como mi forma.
("La transparencia, dios, la transparencia").

La crítica ha destacado en numerosas ocasiones la importancia del concepto de conciencia en la poesía última juanramoniana. M^a Teresa Font, en su estudio sobre *Espacio*, sugería una clara oposición en el sentido que la conciencia adquiere en el poeta:

Las ideas de Juan Ramón Jiménez sobre la *conciencia* se apartan de los cánones teológicos judeo-cristianos, en los que se la considera rectora y guía moral del hombre o conciencia-negativa, la voz interior del 'no debes' o 'no debiste'. Para Juan Ramón *conciencia* es la capacidad de desarrollar el propio discernimiento, la sensibilidad ética y la estética, conjugando la tradición y la experiencia; es, por tanto, la suya una conciencia creadora y unificadora con los poderes de valorizar y crear, dándole sustancia al ser. (1972, 181)

"Capacidad de desarrollar el propio discernimiento" es sólo una de las posibles significaciones del término en su obra. Qué ocurre, por ejemplo, cuando, en el "Prólogo" escrito para *Dios deseado y deseante*, leemos:

a mí, por Jesús el de la palabra, me lleva la belleza de la hermosura a ser verdadero, independientemente de mi conciencia, es decir, a ser verdadero por naturaleza.

En cierto modo, se puede entrever un acercamiento a ese Cristo que le lleva a ser verdadero "independientemente" de su conciencia, oponiendo la conciencia a la verdad natural. ¿Qué tipo de valorización, de marcado carácter religioso, de la verdad, entendida como belleza natural, está sucediendo aquí? Apunta Javier Blasco en su edición de *Alerta*:

Hasta 1943 ha utilizado este término [conciencia] en relación dialéctica con otro: instinto. Pero a partir de este momento lo usará de manera radicalmente nueva (A, 43).

En los poemas de *Dios deseado y deseante* la 'razón' y el 'pensamiento' no

aparecen. Esta ausencia se puede leer en dos sentidos. La religión juanramoniana está fundada en la intuición y el sentimiento³⁴⁵; o la razón ha sido suplantada por otras palabras, renombrada como pensamiento y, sobre todo, como conciencia.

Las teorías de Freud, insertan en el panorama intelectual de la época una reflexión que acusa una preponderancia terminológica de este término: la conciencia no es el “alma”, ni la “mente” o la “razón”; es sólo una parte de la mente humana tal y como la concebimos. Lo racional es tan sólo una parte de los procesos mentales. El sentido de conciencia denota la existencia de esa razón, de una reflexividad del pensamiento (conciencia de sí y de lo otro). Al asociar dios y conciencia está desvelando la existencia racional de su dios, su esencia y su sustancia racional. Existencia-sustancia-esencia son la forma misma de la conciencia en tanto que esa conciencia es dios. ¿Panteísmo? ¿Teísmo? Religión poética racional e instintiva.

En el estudio de la conciencia es muy interesante constatar ciertos ejemplos en los que aparecía en las primeras versiones de los manuscritos originales y cómo es sustituida por otras palabras que nos pueden ayudar a entender su sentido. Por ejemplo, en el poema “la fruta de mi flor” la conciencia, al final del original (SZJRJ-ddd.145), aparece tachada siendo sustituida por la palabra “envoltura”. Esta corrección nos indica la forma de entender la conciencia del poeta tanto como la posible conciencia universal: es envoltura de su centro y de su dentro.

Se deben establecer, al menos, dos vías de acercamiento al concepto de conciencia en Juan Ramón Jiménez. Una, la primera temporalmente, la del poeta consciente: la conciencia como algo aplicado a la labor creativa (v. Blasco: 1982, O’Hara: 1987). En relación con las polémicas literarias de los años veinte, la postura de Juan Ramón parece determinante en este sentido: “Es, por tanto, deber del poeta vigilar continuamente el alcance y sentido de su creación. Al poeta no le basta con “hacer las cosas a conciencia”; debe también “dejar constancia de por qué se hacen”. (De un aforismo inédito de Juan Ramón citado en Blasco: 1982, 17).

El mismo crítico afirma (1982: 19): “Juan Ramón “nos da [...] el tipo más perfecto de poeta consciente, que se puede señalar en la literatura española”. Y esa misma parece ser la vocación que rige su escritura hasta el libro que estamos comentando. En este punto es necesario releer los conceptos de conciencia (cultivo) e inocencia (instinto) en el sentido de las teorías estéticas de la época. La intuición

³⁴⁵ No puede olvidarse, en esta interpretación, que el sentimiento y el pensamiento van unidos, véase el “Credo poético” de Miguel de Unamuno (1987, 53).

estaría en el quicio que separa ambas habitaciones de la mente humana. La pureza se relaciona con la inocencia pero también con la conciencia (lo de-pura-do). La *Estética* de Croce es un buen ejemplo de esta estética de la intuición artística (v.Croce: 1985, 23, 29, 32). La ética-estética de Juan Ramón reúne, en ciertos momentos, esta estética de la intuición con una estética “moral” (en la terminología propia de Croce) pero como el crítico italiano dice al respecto de esta “teoría moral de la estética”:

Tiene su lado verdadero esta teoría porque si el arte no está del lado de allá de la moral, tampoco está del lado de acá, pero a su imperio está sometido siempre el artista en cuanto hombre que como tal hombre no puede sustraerse a sus deberes, y el arte mismo –que no es ni será nunca la moral- debe considerarse como una misión y ejercitarse como un sacerdocio (Croce: 1985, 23).

La “conciencia vigilante” del poeta es uno de los hechos fundamentales en la conformación (sobre todo en los años 20) del sentido primero de la palabra conciencia en Juan Ramón. Esta imagen del sacerdocio ha sido ya suficientemente reseñada en el estudio de la poética simbolista. Merece la pena, no obstante, volver a revisar esta idea en la dirección antes señalada del poeta-dios. Si la traemos aquí a colación es porque se relaciona con la imagen del poeta en cuanto sujeto, yo-hombre. De esa imagen surge el símbolo de la conciencia. De esa y de su interpretación ético-estética de la realidad³⁴⁶. Es una imagen de intuición similar a esas que Croce llamaba “intuiciones puras”.

La segunda vía de acercamiento al sentido de la “conciencia”, la que más nos importa aquí en tanto que contenido nuclear de *Dios deseado y deseante*, el de la conciencia como el “nombre” que va a ocupar progresivamente las significaciones más complejas hasta llegar a ser algo por encima del dios mismo como expresión de la totalidad:

Hay, sin duda³⁴⁷, un Principio. Si algunos poetas le han encontrado nombres provisionales, que no nos bastan: el Verbo, el Dios, la Acción (nombres diferentes en cada idioma), un poeta, un nombrador del Universo, le encontrará, un día, el nombre verdadero y único, un nombre que defina toda la verdad física y moral y que suponga toda la belleza moral y física. Mientras, no sabremos lo que es.

Para mí, por el momento, y mientras no se me dé nombre mejor, el principio de todo es la Conciencia, porque lo que sabemos lo sabemos por la Conciencia. Porque la Conciencia es

³⁴⁶ V. “Coordenadas generales de la estética juanramoniana” en Blasco (1982: 203-248).

³⁴⁷ Este “sin duda” refleja una fe considerable.

superior al Verbo y la Acción. Por la Conciencia sabemos también lo que son el Verbo y la Acción y sabemos que dios, palabra, no significa nada superior a Acción, Verbo o Conciencia. (I, 3758).

Numerosos aforismos de *Ideología*, de su época exiliada, remiten a una expresión fija que recoge una ecuación con diversos complementos y siempre los mismos predicados: “Mi dios es la conciencia sucesiva del mundo; la suma de conciencia que los hombres clarividentes han ido acumulando para el futuro de cada día”. Aún rechazando tantos hechos del cristianismo (en sus distintas Iglesias), el poeta escoge como ejemplo de “poeta”, es decir, como su ejemplo, al Cristo.

Un inédito publicado por Aurora de Albornoz resulta significativo en esta dirección:

¿Por qué no ser yo sólo la conciencia, todo conciencia, entrega de lo inútil, de lo superfluo de lo fenomenal (¿) a ti? Conciencia yo... lo copiado en otra cuartilla, lo que acaso es ser dios. Por qué no son un día dioses los hombres todos, diosas todas las mujeres. (cit. en AF [1981] 49)

Es esta dirección, que Javier Blasco define como “la necesidad de conciencia interior y ambiente”, la que rige esta obra y buena parte de la obra última del mogueño. La necesidad de “ser ya sólo conciencia” es el logro de *Animal de fondo*. El poeta y el poema se unifican por conciencia. Es importante el sentido del dios como “conciencia mía de lo hermoso”, pero no es él único desde el que se debe establecer el acercamiento al concepto final de la conciencia.

La conciencia se convierte en el concepto central del libro, tanto estructural como simbólicamente. Es el nombre que “funde” el dentro y el fuera del poeta, el yo y el mundo, el dios deseado y el dios deseante, en una totalidad conseguida. El hallazgo, que tal sentido de conciencia supone, sirve como eje de la construcción de todo el poemario y, saltando sus fronteras, se convierte en el centro de la reflexión poética final de nuestro poeta. Del hallazgo, en *Animal de fondo*, el poeta llega, a través de los vaivenes que pueblan su obra, al sentido de pérdida, de dispersión de la conciencia en la totalidad que se encuentra en el Tercer fragmento de *Espacio*:

Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos. Conciencia... yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?) Cuando tú quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en u otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo?; ese amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un

convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? ¿y no podremos ser por siempre, lo que es un astro hecho de dos? (*Espacio*, 145).

Mientras que en *Dios deseado y deseante* la conciencia aparece como la totalidad conseguida, unidad del dentro y del fuera, en ese centro (“todo interno que es el todo eterno) que ella misma representa en la metáfora del diamante en su mina; en *Espacio* se presenta la conciencia dudosa (el “dudón de la leyenda” que regresa) y, siguiendo en la misma línea de identificación de exterioridad e interioridad, se establece un sentido que no se presentaba, más que anunciado en los poemas de *Dios deseado y deseante*: el de la conciencia que se funde en la totalidad; con lo que esto supone hasta sus últimas consecuencias: la muerte del yo consciente.

Su hallazgo, la conciencia “plenitente”, le funde en la totalidad dejándole hueco de sí mismo. La necesidad retorna en esas palabras del poeta tantas veces citadas: “¿no te apena dejarme? ¿Y por qué *te has de ir* de mí, conciencia? (*Espacio*, 145)”. La idea de la conciencia colectiva no es la única que se encuentra tras estas palabras y los poemas de *Dios deseado y deseante*. La conciencia “universal” “Suma de todas las conciencias individuales” que se manifiesta en *Espacio* y *Españoles de tres mundos* (v. Blasco y Trueba: 1991, 161-162) es sólo una de las posibilidades significativas de este término en su poesía última. La Conciencia, como símbolo de cierta comprensión de la totalidad, no es sólo suma de conciencias sino una calidad de conciencia de la totalidad que se ejemplifica en los versos de *Dios deseado y deseante*:

Aquí te formas tú con movimiento
permanente de luces y colores,
visible imagen de este movimiento
de tu devenir propio y nuestro devenir.
Aquí te formas
hecho inquietud abstracta, fondo
de esa conciencia toda que eres tú. (‘De nuestros movimientos naturales’).

El ‘aquí’ no es otra cosa que la imaginación del poeta (imaginación que es conciencia de lo real, imagen de la posible verdad única).

El análisis de la conciencia en Juan Ramón Jiménez debe ser puesto también en relación con su concepción de la inocencia y del cultivo, en la medida en que el

concepto de “conciencia sucesiva” de los hombres procede de ambas (del cultivo y del instinto):

Sí, creo en Dios en el fin, o como fin, Dios en conciencia final; no en el superhombre, sino al contrario, en hombre más sencillo cada vez. El poder de la cultura, y más aún el del cultivo, debe consistir, me parece a mí, en cambiar sencillez por sencillez, hasta llegar al hombre más completo: inocencia primitiva por conciencia última (PPo, 490-491).

El niño diós representaría esa inocencia primitiva en su intuición del hecho religioso. El dios deseado y deseante sería esa conciencia última del poeta.

La conciencia es el gran tema de la poesía última de Juan Ramón Jiménez. No es posible aquí más que dar estas pocas vías de acercamiento, unas breves luces que iluminen momentáneamente la complejidad de este concepto (y símbolo, a veces). Desde los presupuestos juanramonianos de “ampliación” y “necesidad de conciencia” debe partir un estudio en profundidad del significado que la conciencia adquiere en su poesía, estudio que se hace, día a día, cada vez más necesario.

7.1.1. Recorrido por las apariciones de “conciencia” en su poesía.

Un estudio evolutivo del concepto de conciencia en la poesía de Juan Ramón Jiménez está aún por hacer. No es este su espacio propio, pero es necesario realizar un somero análisis de esta evolución para enfrentarnos a la verdadera realidad de este concepto en su poesía.

Quizás, una de las primeras apariciones significativas del término conciencia se produzca en *Las Hojas verdes*, ‘Olvidanzas’. El poeta, intuye la identidad con la divinidad en el alma “plena de su conciencia”: “No, no os amo! Entre toda vecinería, / mi alma se corresponde, plena de su conciencia, / con la divinidad”.

Es la vivencia del dentro (muy marcada en ese libro) la que determina la dirección del poeta. Su dentro (lo inmanente) está aquí identificado con el alma. Pero la conciencia aparece ya como un elemento importante de ella y de la posible identificación con la divinidad-totalidad. La plenitud de conciencia (más tarde, dirá “amadora”) nos identifica con la divinidad, es decir, nos hace trascender nuestra propia limitación de hombres.

Rubén Darío, en las “Dilucidaciones” que introducen *El Canto errante*,

anticipa el logro de Juan Ramón de forma muy clara: “Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia”³⁴⁸,” (Darío: 1999, 24). Siguiendo a Gilbert Azam, “de ahí partirá Juan Ramón, puesto que precisamente en dicho punto se irán articulando los planos literario y teológico del Modernismo”, en la idea de que todo está dentro de nosotros o, como Darío lo expresa, en “nuestra conciencia”; un Rubén Darío “a quien capta mejor a través de sus últimas obras que relacionándose con él en los pasados años” (Azam: 1983, 196,197).

A las primeras apariciones a que nos estamos refiriendo, suceden otras en las que el sentido de la conciencia se va perfilando en las tensiones significativas que adquieren el alma, la esencia, el ideal, el cuerpo, lo material. A partir de los *Sonetos espirituales* y del *Diario de un poeta recién casado* el término conciencia adquiere, poco a poco, el sentido que tendrá en la obra última. No es, por tanto, en su etapa americana cuando aparece el término “conciencia” en la obra del moguerense. Sí es en esa época cuando la conciencia va a adquirir un papel central en su simbolismo y el sentido que presentará en *Dios deseado y deseante*.

Podríamos afirmar que es este un término que va despertando a la “conciencia” del poeta, a su escritura, con el tiempo, con la madurez poética a la que la mayoría de sus críticos se refieren, que coincide con el *Diario* y sus dos libros anteriores (*Estío* y *Sonetos espirituales*). En los *Sonetos espirituales* el término conciencia no adquiere significación simbólica sino que reproduce el sentido usual de este término en nuestra lengua. Es aún un concepto simple, de uso cotidiano y tradicional³⁴⁹. Está, por tanto, lejos de lo que la conciencia representa en *La estación total* o *Animal de fondo*. La valoración del sueño (es decir, de lo inconsciente) está por encima de la de la propia realidad. Frente a lo que ocurrirá a partir del *Diario*, en los *Sonetos espirituales* el poeta no “acepta” lo real; uno de los pasos necesarios en la nueva valoración de la conciencia:

“¡Dura, seca, fatídica mañana, / que me despiertas con tu vehemencia / agria de aquel concierto de inocencia, / gala del fondo de mi soberana / noche; revuelta haz de pena humana, / de deslumbrada y sórdida conciencia, / que tarda en tomar sitio en la paciencia / de esta grotesca farsa cotidiana!” (*Sonetos* 22)

³⁴⁸ La influencia de este prólogo en las ideas del poeta de Moguer debe ser subrayada: “Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad...” (Darío: 1999, 20). Todo este prólogo es de una importancia excepcional para la poética modernista que Juan Ramón lleva hasta sus últimas consecuencias.

³⁴⁹ V. *Sonetos Espirituales* 14 (‘Hastío’) y 22 (‘Mañanas’).

El sentido que, trascendiendo la experiencia inmediata, adquiere el amor en estos versos del *Diario*, representa un importante avance en la evolución del término conciencia en Juan Ramón:

Toda mi alma, amor, por ti, es conciencia, / y todo corazón, por ti, mi cuerpo (...) // Amor, y tú no estás allí, ni fuera; / mi flor te mira igual que mira el cielo; / y eres la misma flor, y eres la esencia, / como el cielo del árbol, de mi pecho. (*Diario* 9)

En qué sentido toda su alma sea conciencia es algo que se debe dilucidar. El factor de aceptación de lo material (mi cuerpo) y de la inmanencia de la esencia (en este caso, el amor) son dos factores imprescindibles en la evolución de este concepto³⁵⁰. El poema “Ciego” presenta la diversidad de sentidos que determinan la evolución de este concepto en el poeta:

De pronto, esta conciencia triste / de que el mar no nos ve; de que no era / esta correspondencia mantenida / días y noches por mi alma / y la que yo le daba al mar sin alma, / sino en un amor platónico. (*Diario* 189).

El conocido origen de la idea de las correspondencias (Swedenborg, Baudelaire) apoya el origen romántico y simbolista del sentido religioso en Juan Ramón Jiménez³⁵¹.

La crítica suele plantear la lectura del *Diario* en clave narrativa, entendiendo cierto tipo de proceso en la escritura del mismo, que determina la evolución de su autor en los años posteriores. Pero esto resulta quizás un tanto superficial si tenemos en cuenta que en la poesía de Juan Ramón asistimos a constantes vaivenes, creencias y descreencias. Es esta una característica permanente de su poesía. La “correspondencia” con la materialidad marina ha sido sólo “en un amor platónico”. Y es justamente la “conciencia triste” la que le hace ver la ilusión en que basaba esa correspondencia mantenida.

En *Piedra y cielo* o *Belleza* la conciencia mantiene su sitio en el pensamiento juanramoniano, aunque, poco a poco, parece ir ocupando otro tipo de significaciones (y, sobre todo, de potencialidades). La conciencia que el poeta adquiere del poder demiúrgico de su arte y de la realidad del ideal se hace palpable en la posibilidad

³⁵⁰ V. también *Diario* 76, *Diario* 89.

³⁵¹ “Desde el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado del terreno de lo místico como una especie de sucedáneo de la religión” (Balakian: 1969, 29).

misma de una conciencia “toda en todo” en estos versos de *Piedra y cielo*. Es muy interesante comprobar cómo la conciencia aparece como algo fuera de su propio yo, una disociación que será muy rentable en el tercer fragmento de *Espacio*:

Vida segunda, ésta, / tan serena, tan llena, / con la conciencia toda / en todo – y yo de pie, / al lado mío-, para siempre, / sobre la fuente pura / de la eternidad. // ¡Vida / segunda, verdadera vida / de aquí, reino completo; / madurez de la frente / -oh juventud del corazón- y agosto / del alma, fruto de la carne!. (PyC, 109).

Evidentemente, el sentido que adquieren estos versos a la luz de *Dios deseado y deseante*, permite concebir el sentido de lo conseguido en este libro. Esta vida segunda, ideal (y por eso “verdadera”, en tanto que es realización del ideal) es su reino completo (su “estación total”). Dicha vida segunda se identifica con su creación poética. El sentido que adquiere la Obra como núcleo simbólico central en los años veinte está reflejado perfectamente en ella:

¡Obra, ola leve e infinita,
conciencia dividida –y una-
de todos los momentos de mi ser” (*Belleza*, 65)

Su obra es su “conciencia dividida” - en poemas, prosas, fragmentos- “y una”, en su evolución, como reflejo de “todos los momentos” de su ser. La importancia de esta filiación del término conciencia respecto al de obra es fundamental para toda la evolución posterior.

No deja de ser significativo que su idea de la “conciencia sucesiva de los hombres” sea una forma de eternización por la obra. Su conciencia difundida en la totalidad no es otra cosa que la Obra. Este sentido se intensifica y profundiza en los poemas de *La estación total*:

Tu forma se deshizo. Deshiciste tu forma. / Mas tu conciencia queda difundida, igual,
mayor, / inmensa / en la totalidad (ET 4)³⁵²

En la evolución posterior del poeta, los poemas de *La estación total* marcan un punto de inflexión importante. El poema 23 de este libro “¡Y alerta!” representa el lugar al que había llegado el poeta en los años treinta y qué tipo de evolución sufrirá hasta llegar a *Dios deseado y deseante*:

³⁵² V. también “El vencedor oculto”: “Mi sangre está fundiendo conciencia” (ET 15).

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 el hondo diamante!’ / Pero el secreto aquí siempre / y ¡alerta! sin revelarse. (ET 23).

Este breve repaso por la evolución del sentido y las apariciones de la conciencia en la poesía de Juan Ramón, nos permite trazar algunas de sus características fundamentales. Aún siendo conscientes del carácter problemático de la evolución del poeta se produce en esta un desarrollo hacia el cumplimiento en *Dios deseado* y *deseante* tal y como se ha venido afirmando. Sin embargo, este avance, lineal y progresivo en lo que a las relaciones e interrelaciones de palabras y símbolos en su obra se refiere, debe plantear la posibilidad de una evolución no lineal, en la que reaparecen fracasos, derrotas, constantemente. Incluso después del sentido de logro y cumplimiento que se produce en *Dios deseado* y *deseante* (así, por ejemplo, si se acepta como buena la periodización de sus últimos escritos que proponemos).

La conciencia mantiene un diálogo creciente con dos términos fundamentales para entender la poesía de Juan Ramón Jiménez: el mar y la obra. Su mar, su obra y su conciencia son realidades simbólicas en movimiento, movimiento de ola, onda, vaivén que pretende (y quizás logra) hacerse tierra (“la tierra detenida que fue inquieta, inquieta, inquieta”). La conciencia del poeta queda, difundida, en nuestra conciencia humana. Su logro en este sentido es claro. Pero ¿qué ocurre entonces en *Espacio*? La conciencia en *Dios deseado* y *deseante* ha adquirido un sentido simbólico en relación con dios y sus manifestaciones, que provoca una sustancialización de la misma. La conciencia, como sustancia, es una simbolización de la luz, de la esencia de la totalidad.

7.1.2. La conciencia como problema en su tiempo. Hegel y Ortega. La conciencia como espíritu.

La psicologización de la novela comienza ya con Proust, quien, por ser el mayor maestro en el análisis de sentimientos y pensamientos, marca la cumbre de la novela psicológica, pero también representa el incipiente desplazamiento del alma como realidad especial. Porque una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del medium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieran Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoi o Dostoievski (Hauser: 1974, 287).

La importante evolución sufrida por la religión y sus conceptos en los dos pasados siglos ha desintegrado ciertas creencias mantenidas durante largos años. La fundamental, seguramente, la creencia en un alma divina. La conciencia sobrevive al hombre cuando el hombre ya no tiene alma que le anude a la divinidad. No podemos estudiar la poesía de Juan Ramón sin apreciar estos cambios.

Richard Cardwell, en un artículo sobre el proyecto de libro “Piedras, flores y bestias de Moguer”, apunta una interesante relación del uso de la palabra conciencia en Juan Ramón con los idealistas alemanes:

Schelling, muy estudiado en el momento finisecular a través del krausismo, también explicó que la conciencia (un sentido del ser unitario) resulta de lo que llama ‘el efectuar de la existencia’ o ‘el momento de serse’ de los objetos de la conciencia, por un acto de producción poética. La Naturaleza actúa inconscientemente, el artista conscientemente. La naturaleza produce un mundo real de objetos, la mente artística un mundo ideal y eterno. Así el Arte representa el microcosmos perfecto de toda la creación, la poesía (arte) lleva la poesía (espíritu latente) dentro del marco de la existencia, la hace real (Blasco y Trueba: 2000, 80).

Es, sin duda, la reflexión realizada por los idealistas alemanes sobre el ser del arte el punto de inflexión para toda teoría artística posterior. En lo que al concepto de conciencia se refiere no cabe duda de que el texto más importante para su conformación posterior es la *Fenomenología del espíritu* de Hegel en la que

identifica al Espíritu (dios panteísta con otro nombre) con la conciencia de sí³⁵³. Sin embargo, es probable que este pensamiento haya llegado a España por diversos caminos no siempre rectos. A través del krausismo decimonónico se acercan ciertas intuiciones del idealismo alemán³⁵⁴. Serán Unamuno y Ortega los dos pensadores que asuman de un modo más claro estas teorías, pasándolas por su particular percepción y entendimiento. Tanto uno como otro deben ser considerados como la raíz del pensamiento juanramoniano sobre la conciencia.

Los artículos y escritos sobre Hegel publicados por Ortega y Gasset en la *Revista de Occidente* (v. Ortega: 1982) son uno de los puntos claros de contacto con dichas teorías para Juan Ramón. Otro contacto posible con dicha teoría se pudo producir a través de la edición de la *Estética* de Hegel publicada en 1908 con traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. No queremos en este punto más que situar el posible origen de la reflexión juanramoniana sobre la conciencia y la situación desde la que dicha reflexión se produce. En este sentido, resulta de especial importancia la lectura de los artículos de Unamuno en los periódicos de la época³⁵⁵ así como *Del sentimiento trágico de la vida*, libro en el que las alusiones a la conciencia son constantes³⁵⁶.

Por otro lado, no hay que olvidar otro tipo de reflexión sobre la conciencia que deriva de la psicología del siglo XIX³⁵⁷ y desemboca en el psicoanálisis freudiano. Sin embargo, aunque esta reflexión sea fundamental para entender la importancia que el concepto de conciencia adquiere en el siglo XX, no creemos que Juan Ramón parta de dichas teorías en su reflexión. La conciencia juanramoniana se

³⁵³ “El espíritu es conciencia de sí” (Hegel: 1989, 264). “El ser allí inmediato del espíritu, la conciencia, encierra los dos momentos, el del saber y el de la objetividad negativa con respecto al saber. Cuando el espíritu se desarrolla en este elemento y despliega en él sus momentos, a ellos corresponde esta oposición y aparecen todos como figuras de la conciencia. La ciencia de este camino es la ciencia de la experiencia que hace la conciencia; la sustancia con su movimiento es considerada como objeto de la conciencia” (Hegel: 1992, 25-26).

³⁵⁴ V. sobre todo, los Ensayos de Francisco Giner (1969) y la obra de Sanz del Río, introductor de la filosofía moderna alemana en nuestro país.

³⁵⁵ “¿Es acaso la conciencia de un hombre algo extraño a él, que de arriba le baja y que se le sobrepone? ¿Es una gracia que a su naturaleza se añade? ¿No es más bien la culminación de su ser todo, la forma suprema de sus impulsos y tendencias subconscientes, el verbo de su carne y de su sangre, de sus músculos y de su médula? He aquí la cuestión vieja y siempre nueva; la perdurable cuestión del valor de la conciencia.” (Unamuno: 1966, I, 139-140).

³⁵⁶ “El hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad” (Unamuno: 1986, 37). “Y si un día ha de acabarse toda conciencia personal sobre la tierra, si un día ha de volver a la nada, es decir, a la absoluta inconciencia de que brotara el espíritu humano, y no ha de haber espíritu que se aproveche de toda nuestra ciencia acumulada, ¿para qué esta?” (id. 50).

³⁵⁷ v. por ejemplo, un libro posiblemente leído por el poeta: Wilhem Wundt, *Elementos de psicología de los pueblos* (v. Wundt: 1990).

nutre del idealismo alemán aprendido en la lectura de Ortega, Unamuno y los krausistas³⁵⁸.

7.1.3. Monismo y dualismo. Alma y conciencia.

El pensamiento poético juanramoniano se muestra en su obra como preferentemente dualista, esto es, distingue entre una realidad material (visible) y otra espiritual (invisible). Esta problemática determina, como hemos visto en los términos de “realidad visible” y “realidad invisible”, unas preocupaciones líricas y unas formas determinadas de reflejar dicha preocupación. En este plano hay que insertar (como un material lleno de alma) el sentido de la perdurabilidad de la Obra.

Carmen Alfonso Segura (Blasco y Trueba: 2000, 230) afirma que “el idioma es un ser vivo, con un ciclo de vida natural, aunque la muerte no signifique su fin, sino que, transformado, vuelve a nacer, revive de otro modo, en paralelo con la concepción juanramoniana de la permanencia del hombre en el mundo por la disolución de su conciencia universal”.

Quizás sea pertinente recordar que Juan Ramón en cierto momento quiso reunir su obra con el título de “Revivir (Destino)” en lo que sería una disolución de su conciencia explícita y realizada y una demostración de la vida que se mantiene en la obra, tal y como la concibe el poeta. “Revivir” tras la muerte de su yo material. No estamos lejos aquí de la idea medieval de la Fama tal y como la explica Lida de Malkiel (1952). Dicho título no vuelve a aparecer en sus proyectos (al menos en los que hemos podido consultar) dando, por lo que parece, mayor énfasis a la idea del destino cumplido de una vida (destino que es vida y obra), frente a la idea del revivir tras la muerte del yo material.

Según Leo R. Cole, en *La frente pensativa*, “the soul es described as a lake, ‘con orillas de oro’” (1967, 28). No es esta una metáfora novedosa, la de igualar el alma a un lago, pero cobra especial interés a la luz del simbolismo del mar en la obra del poeta de Moguer.

³⁵⁸ Cada uno de estos tres puntos tiene concomitancias y diferencias con la filosofía idealista alemana, lo que no cabe duda es de su interés por ella y de la discusión que establecen con los presupuestos de dicha filosofía.

‘Alma’ aparece 14 veces en *Dios deseado y deseante*³⁵⁹, lo que indica que Juan Ramón sigue manteniendo una teoría espiritualista en la que alma y cuerpo se hayan divididos y se oponen significativamente. En otro orden de cosas, la utilización de alma (cuando ha definido la realidad de su dios mediante un término tan cerebral como “conciencia”) puede deberse al uso tradicional del lenguaje de su tiempo y al hecho de que en los textos se siga manteniendo en su mayor parte esta palabra³⁶⁰. De todos modos, no debemos olvidar el origen idealista del pensamiento juanramoniano, así como su importante contacto primigenio con el cristianismo que determinan la importancia que el alma (frente a cuerpo, carne) adquiere en su poesía. Es, sin embargo, una palabra en desuso en esta época, sobre todo, si lo comparamos con su utilización en épocas anteriores.

El misticismo greco-oriental supone que el alma se siente atraída por la materia por un oscuro impulso, la que se entrega. La doctrina samkhya da una explicación diferente. En su opinión, de alguna manera que no puede aclararse ni comprenderse mejor, las almas están destinadas a entrar en contacto con la materia a fin de que adquieran conciencia, mediante esta experiencia, de la independencia absoluta en que están respecto de ella. Del mismo modo, en Hegel, el espíritu necesita al mundo material para llegar dentro de él a la más completa conciencia de sí. Pero mientras que en Hegel, alcanza así el conocimiento completo de su propio ser, en la doctrina Samkhya sólo llega a estar seguro de su independencia de la materia (Schweitzer: 1977, 68).

Juan Ramón no tiene por qué conocer todas estas doctrinas para reflexionar en su poesía sobre esta problemática. Es interesante en el caso juanramoniano el hecho de que la conciencia aparezca desgajada del yo que habla, identificado con lo material, un material que deja su resto en la escritura (“¿Y te has de ir de mí?”; TyE, 146)

A lo que asistimos en los poemas de *Dios deseado y deseante* es a un intento de fusión total de cuerpo y alma en una más alta realidad (integrada y no escindida). En este sentido, desde los primeros poemas, las apariciones de alma y cuerpo –que demuestran un dualismo nunca abandonado- crean la sensación de una mutua necesidad entre ambas realidades:

³⁵⁹ Así en los poemas: “En mi tercero mar”, “La fruta de mi flor”, “Al centro rayeante”, “Conciencia hoy azul”, “Sin tedio ni descanso”, “El todo interno”, “De compañía y de hora”, “Y en oro siempre la cabeza alerta”, “Choque de pecho con espalda”, “Con un sello que no cierra”, “El alma ahora de la luz”, “La luz que alumbra por debajo el sueño”, “De mi ausencia en presencia” y “La tierra de los terrenales”.

³⁶⁰ P. ej. en las traducciones de Spinoza de la época, se traduce “mens” por “alma”, v. Spinoza: 1988, 231.

El amor más completo, amor, tú eres, / con la sustancia toda / (y con toda la esencia) / en los sentidos todos de mi cuerpo (y en todos los sentidos de mi alma) / que son los mismos en el gran saber / de quien, como yo ahora, todo, en luz, lo sabe. ('En mi tercero mar').

Hay una identificación parcial de alma y cuerpo a través de sus sentidos "que son los mismos". Esta identificación se alía con la problemática unamuniana *Del sentimiento trágico de la vida* para hacer desear al poeta "llevarme en cuerpo y alma / al ámbito de todos los confines" ('Al centro rayeante'³⁶¹). El poeta busca su eternidad, su estación total, "en cuerpo y alma". De aquí partirá el dudoso tercer fragmento de *Espacio* y las interrogaciones últimas al Dios sobre la imposibilidad de que la conciencia se mantenga unida al Yo³⁶².

El propósito de fusión de lo material y lo espiritual (cuerpo y alma) llega a su máximo ejemplo en este libro en el poema "Choque de pecho con espalda":

Y yo sé, y yo sé que un día / alijeraré yo mi eterno discurrir; / que seré el andarín sin campanilla, (dominador de todo a gusto y dominado, / hasta encontrarme ya conmigo mismo, / choque de pecho con espalda, / choque también de cuerpo y alma / de realidad e imagen).

Sin llegar a una total identificación se da en el poeta de Moguer un deseo de la misma (que él sólo concibió en vida mediante la muerte) y una cierta intuición de su posible identidad real. Esta intuición se materializa en la variedad de sentidos que adquiere la conciencia en este libro (realidad que es, a un tiempo, dualista y monista). Lo que se quema en esa visión ética y práctica de la vida del hombre que procede de su idea del "quemarnos del todo" es el cuerpo, pero también el alma.

Al lado de estos sentidos, más novedosos –o más interesantes para la evolución del poeta-, encontramos poemas en los que el uso de la palabra alma se corresponde, sin ambages, con la visión dualista de la existencia, siendo el alma de las cosas su parte espiritual e ideal, su realidad invisible:

³⁶¹ V. 'La fruta de mi flor': "toda cuerpo, alma míos"; 'Sin tedio ni descanso': "¡Tanto motor de pensamiento y sentimiento / (negro, blanco, amarillo, rojo, verde / de cuerpo) con el alma..."; 'De compañía y de hora': "mi alma con cuerpo desvelado".

³⁶² En la lectura de *Espacio* es muy interesante comprobar cómo ya no importa lo que haga el alma o no, sino que la conciencia queda difundida sin posibilidad de salvar su cuerpo en ella. Es decir, la conciencia, junto a los sentidos de la obra, el mar, etc., asume la significación propia de la palabra alma.

El alma de la luz eres si eres
la luz del alma, dios de la belleza.

En todos estas formulaciones del alma domina la sensación del dentro del poeta, la interioridad, la inmanencia. Es un lugar común en sus versos identificar “lo interno” con lo espiritual. Y de ahí, el alma es dentro: dentro hondo, diamante de la mina. Toda esta realidad espiritual gira en torno a estas formas del centro (y del centro del centro, en una gradación que podría ser infinita), del interior humano.

7.1.4. El cuerpo.

En este tipo de poesías (de ideologías) el cuerpo queda muchas veces asignado a una posición inferior, degradada. Por el contrario, desde una posición inicial degradada, que se manifiesta en toda una serie de adjetivos y símiles en torno a la idea del cuerpo o de lo material, Juan Ramón realiza, de nuevo, una valoración del cuerpo, no sólo en su deseo de conservación, sino en su calidad misma. El poeta asume, en este libro, su materialidad (por eso es aquí ‘animal’ de fondo).

El cuerpo es “centro visible de mí mismo” (‘La fruta de mi flor’) y el poeta es “cuerpo maduro de este halo”. Su cuerpo y su alma no son separables; como tampoco lo son, en último extremo y aunque en ocasiones el poeta se disocie en ellos, su yo ni su conciencia. Él es todo en todo, porque sin ese todo no es, ni el todo es sin él. Sin todas esas cosas que él es, alma, cuerpo, yo, conciencia, no podría escuchar (ni contar ni cantar) a su dios:

Tu voz de fuego blanco
en la totalidad del agua, el barco, el cielo,
lineando las rutas con delicia,
grabándome con fúljido mi órbita segura
de cuerpo negro
con el diamante lúcido en su dentro.

El cuerpo negro es una imagen análoga a la del carbón o el “tizo negro”³⁶³. Es, como en el símbolo del leño verde que se quema en San Juan de la Cruz, una

³⁶³ v. “Esta inmensa ceniza que también huele a gloria” (LA, 211) y, sobre todo, el poema de *De ríos que se van* ‘Sólo guardo un tizo negro’: “¡No le cojí el oro a dios! / ¡Qué lástima! El viento seco / 487

imagen peyorativa del cuerpo. Sin embargo, esta materialidad negativa en vez de ser negada, resulta imprescindible: su órbita es órbita de cuerpo. No es órbita de diamante, sino de cuerpo con diamante. En el 'Prólogo' a *Dios deseado y deseante* el poeta identifica el cuerpo con el vaso, la mano en que se recoge la fuente. La valoración del cuerpo que encontramos, o entendemos, en este poemario viene determinada por este sentido de "continente" sin el que el poeta no podría recoger el agua de esa fuente y por el sentido positivo de la sensualidad hermosa antes referido.

DEL CORAZÓN DE TODO EL CUERPO

Yo fui y vine contigo, entre aquel pleamar unánime de manos, el olear unánime de brazos; brazos, manos, las ramas del tronco con raíz de venas del corazón, el corazón de todo el cuerpo que tú recojes en tu tierra; y todo en llama, en sombra, en luz, también en frío, en verde y pardo, en oro, en blanco y negro; en oler, en mirar, en saber, en tocar y en oír de tantas razas confundidas.

En gozar de cien razas confundidas, yo fui y vine contigo³⁶⁴.

Algún crítico achacará esta valoración positiva del cuerpo (aún siendo totalmente consciente de su materialidad y su finitud) a la relación con Zenobia. No es una opinión errada pero no es el texto:

Por el beso fundimos nuestros cuerpos / con sustancia de alma.

Esa sustancia del alma es amor (amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer), "el amor que es la forma / total y única / del elemento natural". Es interesante constatar la forma en que el poeta de Moguer entiende la antigua formulación del "dios es amor": la lleva, en muchos casos, hasta sus últimas consecuencias:

- la belleza que él dijo a todos que era el amor ('Prólogo')
- el Padre es el amor orijinal (id.)
- en ese amor por fe Jesús y yo nos hallaremos en Dios un día (id.)

zumbó por mi corazón / buscándome el pensamiento. // ¡Un oro que se perdió, / pudiendo ser gloria! Pero / de toda la bendición / sólo guardo un tizo negro. // Con él le escribo a mi dios / este sufrido dicitario / '¡Si me cantas la canción, / no me cuentes más el cuento'. (LA, 383).

³⁶⁴ En Tagore: "la libertad del egoísmo individual desenfrenado es licencia, no verdadera libertad. Porque su verdad está en lo que es univeral en él. Cada una de las razas humanas alcanza también la verdadera libertad cuando posee la revelación perfecta de la humanidad, no la de su egoísmo étnico agresivo" (1990, 153). Este pensamiento es común a ambos. La idea de 'lo universal' en los primeros textos de Jiménez lo sitúa en esta senda. Si se quieren extraer posibles analogías ha de repararse en el término 'gozo' (v. *ananda* en el pensamiento de la India).

El sentimiento del dios, en el primer poema, se concierta “en lucha hermosa de amor” . Y en la descripción de su dios deseado y deseante este aparece, entre otras cosas, como “el fondo del amor” (ya reseñamos la importancia de la idea de fondo). Curiosamente, ese beso que antes servía para fundir ‘nuestras almas’, es, en otro poema, “la conciencia del amor”. El cuerpo, por amor, es tanto como su propia conciencia. De hecho, la conciencia final juanramoniana se ha materializado, se ha hecho real.

7.1.5. Conciencia / Instinto / Cultivo. Las formas de significar la conciencia en Juan Ramón.

Al estudiar la conciencia³⁶⁵ debemos ponerla en relación con su “opuesto”: el “instinto”, y esto a su vez debe estar fundamentado en la dialéctica y el pensamiento de opuestos que personaliza a Juan Ramón.

En la *Nueva Antología*, Aurora de Albornoz relaciona el instinto con el instinto tal y como la analiza Bergson (NA, 12), pero no se especifica en qué sentido entiende dicha influencia. Curiosamente, en ninguno de los poemas de *Dios deseado y deseante* aparece la palabra instinto, instintivo, intuición, intuido,... Sólo una vez aparece la palabra “inspiración” que podría relacionarse con las anteriores (es algo que se realiza por instinto, que surge intuitivamente). Pero el uso de la palabra inspiración difiere enormemente de los significados esperables en un poeta “romántico”. (v. poema XXXV de *Dios deseado y deseante*) y se puede relacionar, al menos aparentemente, con técnicas de respiración de posible influjo oriental³⁶⁶ y, sobre todo, con una comprensión del movimiento del universo: circulación total, “respiración completa”.

³⁶⁵ V. Blasco: 1982, “Instinto y conciencia” y “Coordenadas generales de la estética juanramoniana” y su edición de *Alerta* (43, 44). Para un estudio sucinto sobre la ‘conciencia’, v. “Introducción” a SPL (57-61). Un estudio más detallado en “Introducción” a *Antología poética*, ed de Blasco (80-82, 84-85, 88-91, 95-96) y Blasco y Trueba (1991, 164-166).

³⁶⁶ “Cuando uno inspira, ése es el *prana*; cuando uno espira, ése es *apana*. *Vyana* es la unión de *prana* y *apana*. La palabra es *vyana*. Por eso se pronuncian las palabras sin inspirar ni espirar. La palabra es el *rc*; por eso se pronuncia el *rc* sin inspirar ni espirar”. (v. *Upanisads*, 34). Sentimos no haber podido recoger los especiales signos diacríticos del sánscrito en nuestra cita.

Aurora de Albornoz, en su introducción a *Espacio*, acierta en la relación que establece entre inteligencia e instinto, ambas en plano de igualdad en la labor poética:

Dentro del pensar poético de Juan Ramón Jiménez la poesía es siempre instinto interpretado por la inteligencia. Recordemos también que el instinto –‘que manda’, o que es ‘todo ojos’- no llegará por sí solo a plasmarse en creación artística: la inteligencia –que ‘no sirve para guiar el instinto, sino para comprenderlo’- es imprescindible para que la poesía –y la creación artística en general- llegue a serlo.

Espacio es –entre otras tantas cosas- un triunfo del ‘pensar poético’ de su creador: este interrumpido monólogo de la conciencia es un fluir del instinto interpretado –comprendido- por la inteligencia. (Albornoz: 1982, 70).

La concepción final de “la conciencia” como “un fluir del instinto interpretado –comprendido- por la inteligencia” desenfoca el lugar que la conciencia ocupa en este poema. La conciencia es, en realidad, la propia inteligencia y el propio instinto “integrados” en una unidad mayor. Pero al mismo tiempo, la conciencia puede ser analizada como la denominación de la parte racional (inteligente) del hombre en el último Juan Ramón. En *Dios deseado y deseante*, inteligencia e instinto han desaparecido del poemario. No hay ni una sola expresión de estos dos ‘opuestos’. La conciencia ha unificado toda oposición y ocupa ahora el lugar central de la creación poética. Y esta “fusión de opuestos” que caracteriza a la conciencia tiene su inicio, precisamente, en la forma y el fondo (el fondo de la forma) que caracteriza al poema *Espacio*.

Acertadamente sitúa Aurora de Albornoz la relación existente entre “el dios” y la conciencia:

En sus últimos años –y tras muchas reflexiones- Juan Ramón llegó a pensar que el hombre – todo hombre- por medio del ‘cultivo’ de sí mismo; por medio de su trabajo ‘vocativo’, ‘gustoso’, puede cumplirse como tal: hacerse ‘hombre último’, ‘dios’. O, lo que es igual: crear una conciencia: su conciencia. (Albornoz: 1982, 74).

Por el contrario, no estamos de acuerdo con su posterior definición de la conciencia como “desarrollo al máximo de las posibilidades del ‘yo’ vivo, actuante, sintiente, pensante,... y –por supuesto- creador” (op. cit). Esto es sólo un aspecto de la realidad de la conciencia en la poesía y los escritos del poeta. La conciencia se crea, se cultiva, se amplía, frente al instinto que surge espontáneo. Pero de ahí, a

pensar que el simple desarrollo de las potencialidades y capacidades del yo sea lo que la defina, hay mucho camino aún por recorrer. La conciencia en Juan Ramón tiene, ciertamente ese componente de voluntad, y se asocia, en repetidas ocasiones, con la idea de un progresivo perfeccionamiento del yo de los hombres: su “dios posible”. Pero no sólo. Al igual que ocurre con su concepción de dios, la conciencia presenta diversas formulaciones que se relacionan con diversas intenciones significativas e intelectivas

La idea de fondo establece una importante relación con la conciencia. El fondo del hombre, no obstante, no es sólo su conciencia como cultivo, sino como instinto que se hace consciente de su existencia. El fondo del poeta es su totalidad interior: espiritual y material, instintiva y consciente. Y de nuevo la conciencia parece comportarse como el elemento simbólico de *fusión* y superación de ambos extremos. Esta característica de la conciencia es esencial para comprender su sentido en *Dios deseado y deseante*. Tal y como decía Oreste Macrí, la conciencia “tenta y osa no sólo la esencia sino la presencia y la sustancia de la divinidad” (op. cit). Se identifica con ambas en su relación con el resto de la cosmovisión simbólica del poeta.

7.1.6. Conciencia en dios. Dios en conciencia. Importancia de la construcción “... en dios”.

La importancia que adquiere la conciencia se desarrolla en diversas direcciones. Una de las más interesantes, pero no la única, es la que desarrolla una solución al monismo y al subjetivismo kantiano en este término: lo visible y lo invisible, lo uno y lo otro, son yo, conciencia.

El poema ‘En amoroso llenar’ viene a incidir en la realidad del dios: conciencia mecedora, en la que nos mecemos, conciencia inmanente y movimiento perpetuo. La órbita a la que el poeta ha llegado se identifica con la realidad total (fusión de la visible y la invisible) como conciencia abierta que es a un tiempo “regazo y madre y gloria”, en tanto que el poeta se mece en ella. Aquí se ejemplifica la imagen de la conciencia como envoltura. No por eso está cerrada. El dios no es padre sino madre: es el “va y ven”, el movimiento mismo interminable en que se

mece el poeta, pájaro del aire y del agua.

La nota al margen "Dios posee a uno en la inspiración, a dos en el amor" (SZJRJ-ddd. 203) debe ser puesta en relación con las ideas de Blake (y otros románticos) sobre la inspiración; además de ser base necesaria para la lectura de este poema.

Cada persona, cada ser humano, se dedica a su trabajo gustoso y así, el poeta, encuentra su lugar en la realidad como dios deseante que dedica su vida a llenar a dios en tanto que conciencia sucesiva de los hombres. Resulta significativo también el lugar que otorga a la mujer, como "trabajadora" que cuida, suspira y palpita, parte inexcusable del trueque amoroso con la totalidad. Así, comprendemos la forma del dios: inspirado por lo bello natural o por el amor.

Detrás de este poema, podemos entrever una recreación de su dios-humanidad, del trabajo gustoso de formar a su dios³⁶⁷. Este sentido del dios, como formado por el trabajo vocativo de los hombres, debe comprenderse en su relación con la "conciencia sucesiva" en que va el hombre.

El motivo de la transformación del poeta en dios se repite en el poema "Para que yo te oiga", en el que la naturaleza no parece tener sentido en sí, sino que es al ser oída y reconocida por el hombre a través del canto poético. Véase la tercera estrofa:

Para que yo te oiga, mi conciencia
en dios me abre tu ser todo para mí,

La "conciencia en dios" que permite al sujeto poético escuchar y entender al mar, es la conciencia poética nacida de la imaginación (imaginación romántica por excelencia). Sólo a través de la poesía es posible interiorizar la naturaleza y así apropiársela:

y la cuento,
(para que no se pierda) en la canción
sucesiva del mundo en que va el hombre
llevándote, con él, a su dios solo!

³⁶⁷ Repárese en la semejanza de este pensamiento con el poema del *Libro de horas* de R. M. Rilke que comienza "Werkleute sind wir..." ("Como obreros: mineros, aprendices, maestros, / construyéndote estamos, oh alta nave central" (Rilke: 1989, 46-47).

Para llegar a este punto, sin embargo, ha sido necesario crear un mundo poético producto de la conciencia creadora, denominadora, ilocucionaria. Esto se expresa en el segundo poema del mismo libro, “El nombre conseguido de los nombres”:

En este poema se prefigura la idea del dios nacido de la conciencia poética, puesto que los elementos naturales aparecen apropiados por el yo lírico realizando el acto ilocucionario del habla poética (...) la creación del poema es la creación de un mundo verbal a través de la imaginación del poeta (Jensen: 1997, 101-103)

La conciencia “en dios” es una especial formulación de la conciencia, con mayor clarividencia y mayor “sentido” de la realidad circundante. Es decir, la expresión “en dios” provoca una valoración positiva de los sustantivos e ideas que la acompañan, de tal modo que los hace de una calidad especial. Y a la inversa, “dios en conciencia” significaría que su conciencia está fija en esa idea de dios como hombre mejor.

7.2. El yo: una problemática moderna.

“Para Krause, en efecto, el yo es el primer eslabón de la cadena de verdades que conduce al Ser Absoluto”

(Azam: 1989, 30).

En relación con esa poética última en la que las circunstancias reaparecen, en el lenguaje del poeta, circunstancias, situaciones, recuerdos, que no anécdota simple y ajena –como, en parte, sucede en sus primeros libros-, se plasma toda una problemática sobre el yo que entronca directamente con la temática de la modernidad poética. Dicha problemática está en íntima relación con el sentido que Juan Ramón otorga en estos años a la propia creación poética. Entre la modernidad y la posmodernidad³⁶⁸, a medio camino, con una gran duda como hueco, que se muestra en su mejor expresión en el Fragmento tercero de *Espacio*, entre esos dos extremos que H. R. Jauss denomina “el cambio desde la proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia” (1995, 17), se mueve toda

³⁶⁸ v. “La problematicidad del sujeto” en Aullón de Haro (1991, 61-77).

una problemática sobre el yo que determina la forma y el sentido mismo de los poemas de *Dios deseado y deseante*.

El yo forma, en todos estos poemas, un conjunto abierto de sugerencias y símbolos con el resto de conceptos fundamentales del libro: conciencia y dios (el mar como su imagen). Todos ellos simbolizan una subjetividad que se expresa en variada forma, deseante y deseada. Es el hilo que une subrepticamente todos estos poemas –y en buena medida, la gran preocupación que está detrás de toda la escritura juanramoniana-. Son interesantes, en esta dirección, las aproximaciones críticas de Edgar O’Hara al poema *Espacio* (1987, 162). En buena medida, como sucede en *Espacio*, en *Dios deseado y deseante*:

El tú interpelado es –quién lo dudaría- esa “conciencia plena” o dios juanramoniano que, de manera más pragmática, podemos identificar como el lenguaje³⁶⁹. El Yo que puede expresar cualquier cosa menos la ingenuidad. El Yo formado por el lenguaje, ducho en el arte de lidiar con las palabras, exasperado por un sometimiento cumplido a la cabalidad. A través de él habla otro: el escéptico y fugitivo nombre de la inexactitud.

Este segundo yo, que en el Tercer fragmento de *Espacio* se muestra bajo el nombre del cangrejo, está aquí en germen, anunciado por la duda –que no hace, como allí, naufragar la plenitud conseguida, “un cielo hecho polvo”-. Un buen ejemplo es el poema titulado “En un nido de entraña” que también ayuda a entender esa relación con lo anecdótico y experiencial. Creemos que el poema debería leerse desde una transposición del yo a todo lo que en él se cuenta. Así, el espejismo nos recuerda a la obra. El mar es dorado o gris. Todos los elementos naturales –hasta los más dañinos- “regazan y alivian” los pedazos de su fantasía. Pero son pedazos y es un espejismo. No obstante, el poeta consigue integrar en sí mismo, en su nido de entraña, la propia negatividad que recorre su voz poética:

Nido de primavera sola, una conciencia
anidada por dios en lugar justo,
lugar para vivida complaciente y complacida,
lugar del suceder de lo vivido,
para pasar de lo vivido,
con entraña de nido.

³⁶⁹ Quizás no sea tan extraño a Juan Ramón relacionar esta poética del yo, como lenguaje, con la idea del Verbo poético, de indudable raíz evangélica.

Significativas, por la relación que establecen entre el yo y el pensamiento religioso, son las palabras de Juan Ramón que G. Bleiberg recoge en su edición de *Política Poética* (1982, 18): “Yo soy cristiano, y confucionista, y platónico, y budista, y lucreciano, y espinosista, y tolstoiano y gandhista. Y soy yoísta”.

La conformación de este pensamiento sobre el yo, de toda la problemática que lo rodea, debe buscarse en la propia reflexión juanramoniana sobre las cosas. La mayor parte de los conceptos de Juan Ramón se relacionan entre sí, de tal manera que cuesta trabajo discernir donde empiezan unos y acaban otros. Su pensamiento se demuestra complejo, analítico, e intuitivo.

Junto al análisis, inmanente, de toda esta problemática en la obra de Juan Ramón, de creación y crítica, es interesante acudir a algunos de los textos que sirven de base a esta reflexión en los primeros años. Entre ellos cabe destacar, como principio, un artículo de Ortega y Gasset que lleva por título “El proyecto que es el yo”:

Una vida humana no es nunca una sarta de acontecimientos, de cosas que pasan, sino que tiene una trayectoria con dinámica tensión, como la que tiene un drama. Toda vida incluye un argumento. Y este argumento consiste en que algo en nosotros pugna por realizarse y choca con el contorno a fin de que éste le deje ser. Las vicisitudes que esto trae consigo constituyen una vida humana. Aquel algo es lo que cada cual nombra cuando dice a toda hora: Yo. (Ortega: 1946, VII, 548).

Otros textos importantes para la conformación de su “yoísmo” particular, ya reseñados al hilo de sus lecturas religiosas, son *la Imitación de Cristo*, *La vida de Jesús* de Renan, los artículos de Unamuno en los periódicos de la época, etc. Posteriormente, en el exilio, su reflexión se torna mucho mas profunda, dejando a un lado todas estas lecturas para apoyarse en una concepción propia y personal de toda esta problemática.

Naharro-Calderón (1992, 119) apunta en su lectura de *En el otro costado* una evolución en la lírica del mogueño de gran interés que se asocia a la problemática del exilio y, sobre todo, a la dinámica del yo en la poesía contemporánea: “el abandono del sujeto moderno de la lírica de los años 30 y la aparición de un sujeto posmoderno y fragmentado”. Este sujeto fragmentado parece reintegrarse en los poemas de *Dios deseado y deseante*, aunque como ya hemos afirmado, hay que tener en cuenta siempre la dinámica de vaivenes que soporta el pensamiento poético

juanramoniano. El momento de la integración queda perfectamente recogido en el siguiente poema del libro:

Mañana de verdad en fondo de aire
(cielo del agua fondo
de otro vivir aún en inmanencia)
explosión suficiente (nube, ola, espuma
de ola y nube)
para llevarme en cuerpo y alma
al ámbito de todos los confines,
a ser el yo que anhelo
y a ser el tú que anhelas en mi anhelo. ('Hoy azul').

Como ha comprendido Cole (1967, 113) “todas las palabras y epítetos que caen sobre el yo y parecen dar ciertas características por las que nosotros le reconocemos frente a las otras cosas son aquellas palabras y epítetos que caracterizan al ‘tú’³⁷⁰”. En este sentido, la integración del yo fragmentado se produce por la integración del tú, identificado con “dios”.

7.2.1. El sentido de la órbita y el ámbito en relación con el tiempo y el espacio de la conciencia y el yo del poeta: el astro.

*Vivo mi hora en círculos crecientes, / que encima de las cosas se dibujan.
El último quizá no lo complete / pero quiero intentarlo.
Libro de horas, R. M. Rilke.*

En un poema de *La realidad invisible* “la órbita del alma” es “el universo” (RI [1999] 102). Esto conlleva que la órbita es sentida por Juan Ramón como el movimiento del alma, del yo, del sujeto.

Las ideas de ‘órbita’ y ‘ámbito’ han de ser puestas en relación con la imagen del astro que sustenta el imaginario de la Obra: “Como el astro, sin precipitación y sin descanso”; o ‘sin descanso ni tedio’, en otra forma más juanramoniana). Esta

³⁷⁰ La traducción es nuestra. v. el capítulo titulado “I and Thou” del libro de Cole (1967, 11 y sig.) para esta problemática, con grandes hallazgos e intuiciones.

idea del astro escenifica, en cada ser humano, la metáfora del círculo como imagen del progreso humano³⁷¹:

De modo que en lugar de girar sobre sí mismo, siempre igual, la idea del círculo no es otra cosa que la verdadera idea filosófica del progreso, del acrecentamiento de la realidad y del espíritu en sí mismo, donde nada se repite, salvo la idea del acrecentamiento. (Croce: 1985, 70)

A su vez, hay que entender esta imagen en el desarrollo poético juanramoniano, unida a la idea del volver y la 'conciencia' vigilante sobre la obra:

Así en su obra, cuando pasados los quince primeros años hallamos una interrupción, y de sentimental que era se convierte en intelectual, mucha de esa labor primera sería hoy de difícil lectura si el poeta, en un compromiso con su conciencia de artista, no hubiera creído necesario volver sobre ella, escogiendo, rechazando o adaptando a su visión diferente los 'borradores silvestres', como él mismo los llama, de la obra pasada. De ahí la unidad íntima que esta ofrece bajo la diversidad aparente. (Cernuda: 1994, 162)

Esta imagen (astro, órbita - obra, círculo) reposa sobre la física. Elipse, que no círculo, es lo que describe el astro, volver y volver siempre sobre un mismo eje, siempre sobre sí mismo. Pero en ese volver se puede producir una expansión de la órbita, por el perfeccionamiento del yo.

Pienso que el hombre, indio, mestizo, español, lo que sea, debe salvarse del caos de que viene y en que viene cuando nace, despegarse y tirar al infinito la placenta por la que estuvo pegado a la matriz nebulosa, cuya sustancia ya tiene digerida y asimilada y obra libremente, por cuenta propia, no como víctima de esa nebulosa. Esta libertad es la gloria del hombre de cualquier raza y país de este planeta. Estar el hombre dentro de lo caótico, vivir en el fondo del mar del aire atmosférico, preso por sus propios pulmones y su propio corazón, no quiere decir que no pueda escaparse por su pensamiento aislado frente a un dios posible, inmanente o conciente, dios de tiempo, aunque el hombre esté atado al espacio de su fatal órbita. (CL, 48).

³⁷¹ Font (1972, 168) piensa que "Juan Ramón siempre ha sido un cantor del 'unanimismo'. La idea de que las almas de los hombres es una sola y serían como un 'astro' en 'órbita de paz y armonía', aparece también en un poema de la última época, 'El todo interno', de *Dios deseado y deseante*. (...) La 'conciencia desvelada', o el anhelo del hombre por Dios, es lo que hace del hombre un 'astro' o ser divino, por reflejar el sol de la divinidad".

Este progreso del hombre, esta superación de su tiempo y espacio, se produce en la conciencia³⁷². El astro, sobre el que reposan las ideas de órbita y ámbito, es imagen de la obra pero también del poeta (vida y obra, vida es obra):

Toda vida tiene una órbita normal preestablecida, en cuya línea pone el azar, sin desvirtuarla esencialmente, sus sinuosidades (Ortega: 1956, 16).

La “vivencia del centro” (Xirau: 1982, 433) halla su sitio en la dinámica de la identidad (el uno y todo) frente a los seres, que la hallan en la otredad³⁷³. En relación con la identidad cabe destacar el uso sobre manera abundante de determinadas palabras o conjuntos de palabras: la igualación (“igual”, “igualándonos”), la fusión (“fundido”, “fundida”, “fusionemos”), la equivalencia pronominal (tú-él-yo, con diversos referentes, los más frecuentes: dios, mar, poeta-yo. La conciencia es la capacidad del poeta para este propósito de fusión:

Todo quiere fundirse en este fuego / en el que yo presente me fundí / desde el grito primero de la aurora. //

Un ascua hemos de ser en plenitud / los dos, dios deseado y deseante, / de vida deslumbrada y deslumbrante, / un ascua de conciencia y de labor; / y, como con la noche nos perdimos / en la nada más alta de tu todo, / con el día nos hemos de encontrar / en el todo más hondo de mi nada. (‘Un ascua de conciencia y de valor’).

7.2.2. El mar, el yo y la conciencia.

A partir de la imagen del mar, el poeta describe la forma del dios: movimiento permanente, imagen de su devenir y nuestro devenir, inquietud abstracta, fondo de su propia conciencia (conciencia que es, al fin, el dios mismo). Así, el dios no sólo está en los hombres (en tanto que creación humana subjetiva reflejada en el nombre) sino también en las cosas: como ejemplo de la imaginación

³⁷² En una conferencia de Ortega y Gasset en Aspen, en julio de 1949, después de preguntar a los asistentes “¿por qué están ustedes aquí?”, el filósofo responde: “No están aquí como el astro está ahora en un preciso punto de su órbita, merced a una necesidad mecánica de que él no es responsable” (Ortega: 1983, 57).

³⁷³ La idea de centro se repite en multitud de versos y poemas juanramonianos (v. por ejemplo, *La realidad invisible* (1999, 105): YO, centro de mi mundo inmenso. / Tú, de tu inmenso mundo, / centro. / ¡Qué inmenso penetrarse / de tantas cosas dobles y distintas, / hasta encontrarse ambos, como uno, en medio de los dos! / O en la ed. de Martínez Torrón de *Unidad* (43): / “¡Concentrarme, concentrarme, / hasta oírme el centro último, / el centro que va a mi yo / más lejano, / el que me sume en el todo!”. *La estación total* es, posiblemente, el libro en el que el poeta encuentra una experiencia más “concentrada”.

en movimiento (movimiento incesante) y como parte de ellas. Dios es, al tiempo que conciencia de las cosas, las cosas mismas, los elementos naturales tanto como sus y nuestros movimientos.

Esta “imaginación (en movimiento)” debe ser puesta en relación con Coleridge y las teorías románticas sobre la imaginación (Cernuda: 2002; Abrams: 1962). La imagen de esa “imaginación en movimiento” reposa sobre la imagen del movimiento del mar. En este sentido, es posible leer *Dios deseado y deseante* como expresión de esa “imaginación en movimiento”. El poeta, el mar, la conciencia, dialogan a través de ella, y por ella puede llegar a realizar su verdad.

La idea fundamental sobre la que se vertebra el sentido del mar es una idea recurrente en Juan Ramón: la del mar despierto como imagen de la conciencia, conciencia plena de un todo pleno (pleamar, pleacielo, pleadiós). Ese "siempre despierto" hace que todas las realidades aparentemente opuestas se unan en el dios. El desvelo es la forma plena de la conciencia, desvelo que es "éstasis obrante universal", no "éstasis dentenido" sino obrante, activo. El dios es, como conciencia siempre despierta, como el poeta quiere ser (desea), el todo eternamente activo en sí mismo.

La expresión “estás aquí también en este mar” , como bien ha sabido ver Juan José Lanz en su “Introducción” a *Romances de Coral Gables*, relaciona la escritura del poemario con su situación exiliada:

Aquí indica el presente existencial del exilio, mientras que allí se une a la esencialidad perdida en el Moguer revivido o en la patria evocada. Consecuentemente la evocación espacial conlleva la evocación temporal y si tenemos en cuenta que el espacio del exilio y, sobre todo, el de Coral Gables posee una dimensión doble en su poder evocador, el tiempo adquirirá también esa duplicidad del espacio, condicionando el decurso vital expresado en una escritura escindida entre <presencia> y <ansia>, materialización y evocación, presente y nostalgia (op. cit).

Añádase a esto la “doble nostalgia” y el sentido unitario entre dualista y monista de su obra que caracteriza a nuestro poeta. El poema “Con mi mitad allí” manifiesta en perfecta sintonía con estas líneas de interpretación, la fusión conseguida, unión por amor y por conciencia, que suponen los poemas de *Dios deseado y deseante*:

Y estoy alegre de alegría llena,
con mi mitad allí, mi allí, complementándome

Juan Ramón se siente escindido durante buena parte del exilio (deslenguado). Es *Dios deseado y deseante* el canto a su escisión como complemento, unificación de sus dos mitades. El mar, en este libro, es el mejor reflejo de su conciencia escindida unificándose. Como el mar, tiene dos orillas, como el mar, el yo vive en dos espacios y en dos tiempos:

Es de notar que a menudo un epígrafe del propio poeta, seguido de un nostálgico 'antes', quiere marcar la presencia de un hombre distinto (Gicovate: 1971, 225).

Sánchez Romeralo (1983, 73) afirma que estas “referencias a la obra anterior o a recuerdos de la vida anterior son numerosas y suelen ser un procedimiento para subrayar el nuevo estado de posesión y conquista”. Esto viene a incidir en lo que Romeralo ha definido como el tema del “cumplimiento”:

en la obra última, el gran tema es el tema del cumplimiento: cumplimiento de todos los anhelos, de todas las premisas que habían determinado el desarrollo de la obra. Y, al final de ella, hay un libro, *Dios deseado y deseante* (1948-1949) que es el libro del cumplimiento último (1983, 70).

Diferimos de la fechación del libro, no de la idea básica de estas palabras. Moguer es el marco de la nostalgia del poeta joven. Pero sobre todo, subraya una contextualización, espacio y tiempo, que demuestra la experiencialidad de lo cantado. Resulta significativo en esta aparición primera de Moguer en el poemario que sea un añadido posterior (así en los manuscritos, v. Apéndice II), por lo que, entendemos, no está en la esencia de la experiencia cantada, sino en sus alrededores: la órbita desde la que se canta y cantó.

El símbolo del mar es complejo en la obra del poeta de Moguer. Mantiene una íntima relación con el yo, la conciencia y la obra. Es difícil privilegiar ninguna de estas relaciones, de tal modo que, en unos casos, será el mar símbolo de la pluralidad de la obra, en otro del vaivén de la conciencia, y en otros de los tiempos y espacios del yo. Pero en todos ellos el mar posee ciertos caracteres esenciales, asociados con su “imagen” y con la idea de los distintos mares que conforman los tiempos del poeta.

7.2.3. “Animal de fondo”: la autodefinition del yo.

‘Animal de fondo’ es la formulación del propio yo del poeta en tanto que ser humano. Es esta formulación propia de los años finales de Washington, aunque pudieran existir rastros de ella en fechas anteriores.

Aparentemente, en esta expresión existe una diferenciación del animal y el hombre; al mismo tiempo que una identidad entre ambos: el ser humano y el animal se asemejan en “lo animal” y se diferencian en el fondo. En Sanz del Río encontramos una formulación bastante cercana al pensamiento que se esconde tras el “animal de fondo”:

En casa de Leonhardi hablamos de que el carácter fundamental sintético del animal y el Hombre es que éste es enteramente interior a sí mismo y por consiguiente se halla y reconoce en el todo que es y vive; por esto es capaz de elevarse sobre el egoísmo individual a la idea general y aun sacrificar a ella su individuo; por esto es libre: a esta cualidad se llama razón: ella constituye la personalidad verdadera. El animal es, en cierto modo, interior a sí mismo, pero no enteramente, por esto no produce un lenguaje, ni es enteramente libre (Martín Buezas: 1978, 73).

Esta diferencia entre el animal y el hombre remite a ese “fondo”: es un animal con conciencia. Y a la vez, tiene una característica especial, muy valorada por el poeta en *Dios deseado y deseante*: el lenguaje, la “expresión”.

El animal (de fondo de aire) se aplica directamente al ser del poeta y a la finitud humana, a sus límites:

¡Cómo me gusta tu entrarme / en la armonía perpetua, / elemento que no apaga / la pesantez de la piedra; / que si soy un ser de fondo / de aire, una bestia presa / por las plantas de los pies / que me sientan la cabeza ..” (LA, 252)

Este poema de “Una colina meridiana” es muy interesante para explicar el sentido del fondo de aire y del animal en *Dios deseado y deseante*. Frente a lo que en su anterior etapa creativa ocurría (antes de *La estación total*, quicio de este cambio), ahora, su realidad, aún teniendo mucho de negativa (“la pesantez de la piedra”), le resulta atractiva: “me gusta tu entrarme / en la armonía perpetua”. O como decía en un aforismo de *Ideología* (3341): “A todo se llega. He aprendido a ser sucio. Y me parece bien” . Ha aprendido a ser hombre: animal de fondo de aire,

animal con conciencia de su grandeza y sus limitaciones. Se ha querido ver, en este sentido, el “fondo de aire” como una prisión, pero aunque el poeta sea consciente de esa característica limitación de su ser, en *Dios deseado y deseante* la asume, e intenta trascenderla mediante su conciencia. No ocurre así, por ejemplo, en este texto de 1947:

MI MEDIO // Muchas veces he pensado como tú, amigo, en esta vida nuestra de fondo, en que soy un animal de fondo de aire, como algunos lo son de fondo de agua. Pero ahora no lo pienso, lo siendo. Y me ahogo, me ahogo en mi medio (I. 4700).

Hay un importante sentido de la limitación y el ahogo en ese medio (ese “fondo de aire” en que vive el animal³⁷⁴). Nosotros creemos que la sola expresión “animal” denotaría ya ese sentido de límite y encierro: presos del cuerpo que muere. En este sentido, conviene releer el poema ‘Aurora de trasmuros’ en el que el poeta afirma:

A todo se le ve la cara, blanca / -cal, pesadilla, adobe, anemia, frío / contra el oriente. ¡Oh cerca de la vida; / oh, duro de la vida! Semejanza / animal en el cuerpo –raíz, escoria- / (con el alma mal puesta todavía), / y mineral y vegetal! (NA, 157).

Frente a esa esencia animal (“raíz, escoria”), el fondo, en conciencia sucesiva, permanece, o puede permanecer si la conciencia lo realiza. Sugiere Macrí:

El mismo título *Animal de fondo* (debe completarse como Animal de fondo de aire) alude a la vertical continua y entera entre el abismo marino y el cielo, una exploración desvelada desde los orígenes, la inocencia de una conciencia ‘plenitente’; con este adjetivo plenitente acuñado sobre su homónimo contrario penitente, para indicar la inocencia pánica, exultante de la conciencia que ha encontrado a su Dios ‘deseado y deseante’, y ya es él desde siempre (Macrí: 1957, 28).

El “animal de fondo de aire” está encerrado en su órbita, de la que no puede escapar, una órbita que se afirma “de aire” en relación con la “respiración completa” en la que el hombre vive.

“Soy animal de fondo” no es sólo el poema que concluye el libro publicado por Juan Ramón, sino la formulación última de su definición del hombre. Ante qué hombre nos encontremos es algo que se debe discutir: ante el aristócrata de intemperie, ante el pueblo ideal, ante el poeta, etc. Completa los sentidos abiertos en

³⁷⁴ El ‘amigo’ puede referirse a los versos de Sandburg citados por Agustín Caballero como posible origen de esta expresión (v. ‘Introducción’ LP, LIX).

el libro con la fundamental idea del "animal de fondo de aire": animal, como el perro del que es hermano en dios. De fondo, por ser la profundidad, el fondo consciente de su fondo, parte fundamental del hallazgo. De aire, porque es el aire el que nos mece y nos lleva a nuestra propia conciencia y porque es la respiración, al fin, la que nos une constantemente a la materialidad ideal del todo. Así, el hombre encuentra su verdadera realidad: animal de fondo de aire, hombre, que tiende hacia lo divino de lo humano, su conciencia:

¡Lo eras para hacerme pensar que tú eras tú, / para hacerme sentir que yo era tú, / para hacerme gozar que tú eras yo, / para hacerme gritar que yo era yo / en el fondo de aire en donde estoy, / donde soy animal de fondo de aire / con alas que no vuelan en el aire, / que vuelan en la luz de la conciencia / mayor que todo el sueño / de eternidades e infinitos / que están después, sin más que ahora yo, del aire.

La última estrofa del poema resume estas identificaciones (que no siempre identidades) entre la esencia y la forma del dios y la del hombre. El fondo del aire en el que está, como bien dice el verso 34, no es aire físico, sino aire como luz de la conciencia: así, el poeta, por fin, es consciente del "a dónde van los pájaros" que siempre le acompañó. La conciencia sucesiva, el dios que ella supone entre los hombres, es su destino, "mayor que todo el sueño [y por lo tanto falso en esencia aunque ideal] / de eternidades e infinitos" que los hombres han plasmado siempre en la idea de la religión.

Esa eternidad y ese infinito no tienen, no son más que el poeta en este instante: "están después del aire". Este estar 'después del aire' aunque remita al sentido de la eternidad, no supone que sean más que lo que el poeta es ahora porque su eternidad es su conciencia de lo hermoso conseguido. Y el poeta sabe que esa conciencia, "lo divino de lo humano", no se destruye:

Si no somos átomos físicos en nuestra conciencia, un átomo psíquico no puede morir porque el morir no existe en sí mismo, es decir que la materia no muere sino que se transforma. Lo que muere es sólo una apariencia corporal y moral, determinada. Y no hay que olvidar que así como no somos iguales en la apariencia y que nuestra propia apariencia física cambia constantemente durante nuestra vida, tampoco lo somos en lo moral, apariencia también. Esto es, que estamos transformándonos vivos, en una metamorfosis constante. Si se descubre la pila eléctrica que nos sostiene no moriríamos en el sentido usual nunca. Yo no dudo, insisto, que si nos desgastáramos físicamente seríamos eternos porque lo moral en sí, por mucho que cambia, con lo físico nuestro, no se desgasta.

La luz no se desgasta sino la bujía. El problema de Dios es claro para mí. Dios no es un ente

convencional que nos ha creado. Dios es todo lo material y todo lo inmaterial del mundo, toda la luz y toda la sombra, la conciencia, es decir, toda la posibilidad de luz y de conciencia que pueda conseguir el hombre mientras dure el planeta en que vivimos. Porque aún cuando muramos, cuando el planeta este se desintegre seguiremos, en otra parte, con apariencias acomodadas a otra residencia. ('LAS DOS ETERNIDADES DE CADA HOMBRE')

En un poema de *La realidad invisible* (1999, 218) el poeta habla de un fondo fuera del hombre que es el que da luz a su corazón, sombra resonante (véase el trueque del adjetivo, aplicable al fondo el corazón y la sombra): “Mi corazón es sombra / del fondo resonante.”

Es probable que el Juan Ramón último entienda algo muy similar sobre su conciencia. La importancia de este término, primer título del libro y parte fundamental de su visión del mundo, contrasta con la falta de repeticiones o recurrencias de dicho sintagma en el libro *Dios deseado y deseante*. Un fragmento del poeta en forma de nota vuelve sobre esta autodefinición, dudando todavía del “medio” del poeta. Aunque sea, seguramente, posterior al aforismo de *Ideología* citado y al propio poema “Soy animal de fondo”, esta duda vuelve a demostrar la unidad en lo inconstante que representa Juan Ramón, unidad dubitante:

Soy animal de fondo, de fondo (¿de aire, de fondo de tierra. De este fondo nunca podré salir. Pero yo, como otros hombres he sentido necesidad (con) Dios del que he visto signos en otros hombre y en mí mismo. No podré conocer a otros hombres mejor que conocerme. Por eso me sumo en mí. Y por eso dicen de mi narcisismo. Mi narcisismo no es de (fuego) exterior, no me miro en cristal alguno externo, me miro en mí (¿) interior, mi adolescencia en ella encuentro deleite, amor y paz de infinito. Infinito, amor, deleite y paz que soy a una mujer y que recibo de ella. Y este cambio de infinitos es la gloria.

El hecho de no poder salir de ese fondo no deja de ser contradictorio. ¿La muerte tampoco le deja ‘salir’ de ese fondo? Lo que está claro es que el intento de salir de ese fondo (o ¿de ese animal?) se relaciona con una necesidad de lo divino, con una forma o tensión trascendente.

En relación con el sueño (convertido ahora en acto como dice el poema), hay que hacer un breve inciso en este punto. No en vano, sino es parte de la conciencia, al menos en ella tiene su reflejo. En *Dios deseado y deseante* aparece en varias ocasiones (8 veces al menos) significativas todas ellas. Quizás la más notable sea esa

formulación tan aristotélica del “cambiado el sueño en acto” (v. ‘La forma que me quedó’) del que se desprende la consecución –en este libro y en los poemas de este libro- de un sueño: el sueño “cuando niño”. Domínguez Sío realiza reflexiones acertadas sobre este particular. Para la autora, “el significado del sueño en su poesía es polivalente y está imbricado en el idealismo krausista que fundamenta su creación” (Blasco y Trueba: 2000, 102). Hay que poner estas palabras de la autora en relación con la ‘conciencia creadora’ del poeta y con una idea que ella misma refleja sobre las relaciones entre este pensamiento y el movimiento simbolista: “El misticismo filosófico de Swedenborg, tan influyente en los simbolistas, coincide con el krausismo en su valoración de la poesía y el sueño como vínculos entre lo humano y lo divino” (op. cit). En este sentido, el sueño es una potencia del yo para llegar a una comunicación (o simplemente recepción, revelación) de la realidad mágica, íntima, religiosa. De ahí la importancia de expresiones como “el sueño no fue sueño era distancia” en *Dios deseado y deseante*. Este sueño es la posibilidad de trascender su existencia limitada de hombre.

En la dirección establecida por Domínguez Sío (y en relación con un uso cotidiano del término) hay que atender al sentido que este sueño (este y no otro) posee en los poemas de *Dios deseado y deseante*. En el ‘Prólogo’, el poeta identifica al propio paraíso con una clase de sueño (frente al sueño del no nacer, inconsciente):

Hermosura, belleza, paraíso, este es el Paraíso, sí, y en él estoy desde que nací, desde que desperté de otra clase de sueño, y en él vivo.

Este despertar primero del poeta, se relaciona con su nacimiento, pero también puede existir una superposición de tiempos y sentidos y no ser idénticos el momento del nacer y el del despertar. “Haberme dado a luz yo mismo / de mi sueño, mi sueño” implica un despertar consciente y un nacerse voluntario y vocativo. Para comprender la importancia de la dinámica sueño-despierto, soñar-despertar (‘este sueño en vigilia’), hay que recordar la analogía del sueño con la muerte. El sueño del poeta ahora acto y nunca más distancia, aparece en el libro con diversas formas que remiten a la idea del cumplimiento: un “sueño conseguido”, un “sueño realizado”.

7.2. 4. Otro símbolo del yo: el árbol.

Unas breves notas sobre el árbol. Aunque en este libro no aparezca el árbol de manera explícita, debemos realizar una breve reflexión sobre la inmanencia y la identidad del yo en torno al símbolo del árbol. El carácter experiencial de la poesía de Juan Ramón determina que se base en lo visto y sentido para su expresión poética.

Ya hemos comentado el sentido que adquiere el árbol en *Lírica de una Atlántida* (ya desde las prosas de las *Colinas del alto chopo*) como imagen del yo integrado. En este libro, como decimos, el símbolo del árbol no es frecuente, aunque también están ahí sus olmos al final del libro, cuando regresa a los olmos de Riverdale. Y una simbólica “entre la arboladura serena y la alta nube que mi coloración limita en círculo completo”, muy característica de esa facultad del poeta de medir las cosas (“sitúa, mide, relaciona”).

La tensión entre lo alto y lo hondo caracteriza el símbolo (a veces, motivo) del árbol en Juan Ramón. Su importancia reside en servir para ejemplificar al yo del poeta en sus tensiones pero a la vez (v. “oí hablarme a los árboles”: LA, 132) como oposición entre el propio yo del poeta y el mundo natural, y el posible ánimo de dicho mundo natural.

En otro sentido, la importancia del árbol se relaciona con la inmanencia del yo y con su capacidad de “completarse” o “cumplirse”. De ahí la expresión del primer fragmento de *Espacio*:

Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: ‘Termínate en ti mismo como yo’.

Esa enseñanza del “chopo de luz” es la que Juan Ramón procuró seguir hasta sus últimos días. De ahí sus contradicciones y sus hallazgos: fue, como dijo en otro verso “el fiel definitivo”.

7.3. La escala de la naturaleza. Los “otros” animales. El perro. El pájaro (albatros y gaviotas en la ola).

El poeta, en *Dios deseado y deseante*, retoma el símbolo del perro (presente en Unamuno) para superar la concepción tradicional de la conciencia. El perro sin ser consciente como el hombre, es parte de la hermandad completa, del dios al que se llega por ansia y por amor, parte, por tanto, de la conciencia plena. Es esta hermandad, la que hace que ambos, en el silencio como forma de la poesía pura, se encuentren “en igualdad segura de expresión”.

Hay que atender al romance ‘Cuando yo era el niño dios’ del que el perro puede ser recuerdo en estos versos (*Leyenda* y la TAP le ayudan a releerse, revivirse en este tiempo):

yo me sentía muy chico, / hormiguito de desierto, / con Concha la mandadera, / toda de negro con negro, / que, bajo el tórrido sol / y por la calle de Enmedio, / iba tirando doblada / del niñodios y su perro: / el niño todo metido / en hondo ensimismamiento, / el perro considerándolo / con aprobación y esmero.

En el poema ‘En igualdad segura de expresión’ se produce un reencuentro con el perro, animal fiel, amigo:

¿El perro está ladrando a mi conciencia,
a mi dios en conciencia,
como a una luna de inminencia hermosa?

Estos versos tienen, como casi todos, múltiples interpretaciones. Puede interpretarse que el yo siente en/con la conciencia el ladrido del perro; o que el hecho “ser consciente” sea lo que haga que el yo del poema sepa qué es un perro lo que ladra y que lo que está haciendo es “ladrar”; que la dirección del ladrido del perro sea “mi conciencia”: “mi dios en conciencia”.

“Mi dios en conciencia” es comparado a “una luna de inminencia hermosa”; una luna que está ‘para suceder inmediatamente’ y que encuentra su hermosura en esa inminencia. También podría interpretarse que el ladrido se esté produciendo en la conciencia, como recuerdo de otro ladrido. En este último sentido, no está de más recordar el poema de Unamuno “Elegía en la muerte de un perro”. El poema de

Unamuno desarrolla la idea, con la muerte de un perro como fondo, de la realidad o no de “otro mundo”, a partir de la posibilidad de comunicación que existe entre un perro y una persona en el más allá. El parecido entre ambos poemas es notable: “el faltarle el habla” –su expresión por medio de una caricia húmeda, con la lengua-, el papel del hombre como Dios del perro, el otro mundo (“¡El otro mundo es del puro espíritu!”):

Los dioses lloran,
los dioses lloran cuando muere el perro
que les lamió las manos,
que les miro a los ojos,
y al mirarle así les preguntaba:
¿adónde vamos?

La “igualdad segura de expresión” de la que Juan Ramón nos habla es el silencio puro de dos seres que se comunican en presencia, con “la caricia tranquila de los ya callados”. Esta caricia silenciosa puede estar relacionada con la pregunta que el perro de Unamuno realiza con los ojos, con una ‘mirada’. A su vez, no ha de olvidarse que entre ambos se produce una comunicación “con [¿por?] la hermandad completa / de la noche serena y señalada?”. Esta noche serena es imagen de la muerte o del oscuro pozo negro del conocimiento y la ignorancia.

Siente el poeta que la caricia que hace al perro es la que siempre este esperó (16-17). Y lo siente así –aunque esto él no lo diga explícitamente- porque él mismo se siente como un perro que, al fin, experimenta la caricia, el contento, el amor buscados. El es el “callado” que ahora hace al perro la caricia tranquila que este esperaba. Pero el “callado” es también, probablemente, el cielo estrellado, que le acaricia a él con su mirar. Y de ahí la “igualdad” de que habla ese extraño verso último, que es también el título. Igualdad de él y la noche, el perro y él unidos todos en amor, en “hermandad completa”. (Sánchez Barbudo: 1964, 91).

El perro es aquí trasunto de “el animal que nos acaricia mejor que un hombre, con más sentido común” y que “no supone, el infeliz, que lo distinguimos como irracional” (PPo, 167-68). De ahí se deriva la igualdad segura de expresión: del silencio, y de la forma de entender Juan Ramón al perro. No como un inferior por su irracionalidad, sino como un igual en la contemplación callada de todo, como partes de ese todo en un mismo nivel. La “igualdad segura de expresión” creemos que debe interpretarse en relación con esa caricia del callado, un gesto de amor.

Un anticipo de esta imagen, unida a la del niño, se puede rastrear en un poema recogido en *La realidad invisible* (1999: 99) bajo el título “Sol” (del que estos versos son imagen metafórica):

Igual que un niño, como un perro,
anda de libro en libro,
haciendo lo que quiere...
Cuando, de pronto, yo lo miro,
se para, y me contempla largamente,
con música divina, con ladrido de amigo, con fresco balbuceo...

No obstante, esta imagen parece haberse convertido en tópico de la literatura moderna a juzgar por la cantidad de ejemplos en los que un hombre ‘dialoga’ con el perro³⁷⁵.

La importancia del perro, como la de los otros animales que aparecen en *Dios deseado y deseante*, reside en la comparación que el poeta establece entre el hombre y los seres. Estamos ante lo que denominaríamos “la escala de la naturaleza”.

La “escala de carne y alma” por la que todos llegan al “tí que te pones sobre tí” podría parecer una recreación moderna de la escala de Jacob. Y al igual que en la religiosidad de los místicos, la tierra de llegada en ese ascenso-descenso es el todo eterno, identificado aquí explícitamente y en todos los poemas del libro, con el todo interno:

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!

Esta escala de carne y alma, frente a lo que hemos denominado escala de la naturaleza, es una escala “trascendente”, no una escala natural (v. Guy: 1985). La inmanencia se presenta como característica fundamental de su conciencia de dios, de su centro.

³⁷⁵ En la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno, en Goethe (1998, 129). La imagen de la muerte de un perro puede deberse también a la influencia de Francis Jammes quien, en su poema “Mon humble ami, com chien fidèle...” llega a decir: “Señor; si llega el día que me llevéis, clemente, / a veros cara a cara por una eternidad, / haced que un pobre perro contemple frente a frente / a aquel que fue su Dios entre la Humanidad” (Díaz Canedo y Fortún: 1994, 266).

“La escala de experiencias intelectuales humanas” de que habla Ortega en un artículo de 1933-34 también puede ser un referente del motivo de la escala. Dicha idea se muestra paralela a la idea de dios como conciencia sucesiva de los hombres (ambas nociones son interpretables de un modo similar):

La verdadera y exclusiva fuente para los iniciadores de una Idea es el nivel del destino intelectual a que ha llegado la continuidad humana. Por eso, los pedazos de la Idea son descubiertos por hombres que se ignoran mutuamente, desde puntos geográficamente muy distantes. Su única comunidad es la de nivel en la escala de experiencias intelectuales humanas (Ortega: 1983, 145).

Desde otra ladera, no podemos olvidar la utilización de este símbolo en la poesía de San Juan de la Cruz de quien Juan Ramón "apre(he)nde" algunos de sus motivos. En la poesía de San Juan como bien apunta Hatfeld (1976, 389): "la novia [el alma] abandona su casa por una escalera secreta, por la cual se asciende a la perfección y se desciende, a la vez, a la humildad". Es este componente ascético el que más claramente está fuera de la poesía de Juan Ramón Jiménez y que diferencia su acercamiento al misterio del misticismo cristiano. No obstante, su ética "krausista" mantiene cierta relación con esta idea del perfeccionamiento del hombre (que no sólo del alma) que se manifiesta en su idea de la "conciencia sucesiva", el perfeccionamiento progresivo de la humanidad y textos como "Límite del progreso" (PPo, 105 y sig.).

Su posible "panteísmo" no llega a provocar que deje de considerar la realidad en grados³⁷⁶. Hay una consideración de los grados de los seres implícita en el sentido del mar que no escucha ni sabe ni ve, como el sol. Esta idea es la que hace que el poeta, por su conciencia, sea más que los elementos naturales que no conocen ni poseen conciencia:

Por ejemplo el sol. Se supone que el sol es muy importante, y lo es. Nos da muchas cosas: calor, luz, fuerza, salud; jiramos alrededor del sol, es un centro físico nuestro. Pero yo, hombre, soy más que el sol; yo sé que él es sol y que yo soy yo, y él no sabe quién soy yo ni quién es él (I. 4110).

Esto es, que duda cabe, una idea formada, sobre todo, desde la filosofía de Kant. "[Para los indos] Entre las cosas creadas, las más excelentes son las que respiran, entre las que respiran, las más excelentes son las que subsisten por la

³⁷⁶ La idea de los grados de la realidad es muy propia de la filosofía de H. Bergson (1994).

inteligencia, etc.” (Hegel: 1997, 310). En Hegel está clara esta superioridad del hombre sobre el resto de los seres, no así en otros pensadores, que incluso fundamentan dicha diferencia para acabar negándola:

Kant llevó a cabo sus funciones destructoras hasta dirigirlas hacia sus propias esperanzas y las prendas de su propia superioridad sobre el perro, el simio, el gusano... (De Quincey: 2003, 7).

Dentro de esta escala de carne y alma que es la naturaleza (deviniendo hacia su dios del venir) hay que reparar en la expresión de los “albatros amorosos”:

Con oído de dios te escucho, mar,
verdemar y amarillomar saltado,
donde el albatros y la gaviota
nos ven pasar, amando en su lugar
(su ola que se cambia y que se queda)
oyéndote a ti, mar, ellos también,
pero sin saber nada de que yo
sé que tú no te oyes. ('Para que yo te oiga')

La gaviota y el albatros sirven a la misma imagen, pero con distinta tradición. En el sentido de estas aves, junto al lugar que le corresponde en la escala de los seres (ven y oyen, pero no saben que el yo sabe) hay que situar las anteriores expresiones de las mismas, muy importantes para todo el desarrollo de la poesía moderna. El albatros aparece en la 'Rima del anciano marinero' (Wordsworth y Coleridge: 1990, 113 y sig.). La muerte de este albatros es causa de la desgracia de la tripulación. Probablemente de este motivo partirá Baudelaire para la escritura de su importante poema “Albatros” (1972, 179), reflejo del poeta y de su condición en el mundo moderno.

El poema de Juan Ramón “Para que yo te oiga” indica una clara finalidad de la propia existencia que le rodea: el “para que” del título justifica toda la existencia del poeta. Si él ha hecho lo que ha hecho, si el mundo es lo que es (con sus grados y su hermandad completa), es “para que yo te oiga”, es decir, para que alguien perciba esa existencia:

Para que yo te oiga, mi conciencia
en dios me abre tu ser todo para mí,
y tu me entras en tu gran rumor,
la infinita rapsodia de tu amor

que yo sé que es de amor, pues que es tan bella.

¡Que es tan bella, aunque tú,
mar amarillo y verde, no lo sepas acaso todavía,
pero que yo lo sé escuchándola; y la cuento,
(para que no se pierda) en la canción
sucesiva del mundo en que va el hombre
llevándote, con él, a su dios solo!

7.3.1. Mi respiración completa y mi completa inspiración. Una comunión panteísta al modo de Narciso. La belleza como belleza natural.

En el poema ‘Respiración total de nuestra entera gloria’ se establece un paralelismo entre "tus entrañas" y el "aire" (segunda estrofa) que nos puede ayudar a entender el poema final y otras muchas implicaciones:

Sí, tus entrañas soy
y en ellas me remuevo
como en aire, y nunca soy tu ahogado;
nunca me ahogaré en tu nido
como nunca se ahoga un niño en la matriz
de su madre, su dulce nebulosa;
porque tú eres esta sangre mía
y eres su circular,
mi inspiración completa
y mi completa espiración;
respiración total de nuestra entera gloria.

El poeta es “entrañas” del sol, que actúa en este poema como símbolo del dios. La relación que el poeta establece entre la respiración (el aire) y la sangre confirma una lectura panteísta del poemario en las claves antes reseñadas. Tampoco podemos olvidar el sentido místico cristiano tan caro a San Juan de la Cruz del “aspirar el aire” como aspirar el Espíritu Santo (Hatfeld: 1976, 109):

San Juan explica este ‘aspirar del aire’ por el hecho de que el abrazo amoroso de Dios significa que el alma participa en la vida de la Trinidad y, por tanto, el amor debe ser el ‘aspirar del aire’, es decir, el aspirar del Espíritu Santo, viento de Pentecostés. No está lejos esta interpretación del sentido que en la mística francesa adquieren los términos ‘respirer’ y

'aspirer' para describir la vida mística después del matrimonio místico (op. cit, 159).

Al comparar la pasividad mística en Santa Teresa de Jesús y Marie de l'Incarnation, Hatfeld apunta que “no cabe dudar de su afirmación [de Marie de l'Incarnation] de que en el ápice del alma se realizan ciertos actos de la vida interna trinitaria entre el Logos y el Pneuma. Trátase de una misteriosa sístole y diástole, de una inspiración y espiración neumática, de un 'soupir' y 'respir'. Debemos, claro es, interpretar: en la oración iliminativa y unitiva únicamente es activo el Espíritu, mientras responde en el alma a los abrazos de Cristo” (op. cit., 227). La dinámica respiración -inspiración que presenta este poema juanramoniano apoya el carácter activo del yo poético en la experiencia “religiosa” descrita, tal y como se establece en primer término en el poema ‘La transparencia, dios, la transparencia’ con la fórmula “dios del venir”.

Hay que recordar también el *Upanishads* citado anteriormente sobre la identidad entre la palabra y la respiración, el aire-aliento-alma, una respiración contenida³⁷⁷.

El concepto de 'la eterna simpatía', relacionado con la armonía completa, presente en el primer poema del libro, podría ser reflejo del concepto de *Einfühlung* de la estética alemana, tal y como lo describe Ortega y Gasset en su artículo “Arte de este mundo y del otro” (principalmente, la parte tercera de dicho artículo bajo el título “Simpatía y abstracción”, 1946, 192 y sig.)

Desde estas posibles influencias, pero sin necesidad de recurrir a ellas, Juan Ramón advierte la realidad del universo natural por él percibido como una armonía completa, rapsodia de amor, respiración total de nuestra entera gloria. Esta “entera gloria” sólo se da en nuestro ser completo en sí mismo. Rotas las cercas del paraíso, como dice en otra ocasión, el paraíso completo se da en esa inmanencia idéntica del yo y la totalidad. Todo esto no son otra cosa que expresiones altamente positivas de la belleza natural, en cierta oposición con esa comprensión moderna del “arte como anti-naturaleza” (Hauss: 1995, 105):

La línea de retirada de la belleza natural se puede rastrear paso a paso, tras la culminación del romanticismo en la conciencia creciente de que la contradicción entre la naturaleza en

³⁷⁷ Acertadamente afirma Leo R. Cole: “The juxtaposition of ‘inspiración’ and ‘respiración’ is enough to remind us of breathing exercises of Yoga through which we come to feel one with the divine essence, and the adjectives ‘completa’, ‘total’, and ‘entera’ convey the poet’s feeling of completeness and self-sufficiency” (1967, 115).

cuanto objeto de la ciencia, la técnica y la industria, y la naturaleza como compendio de lo bello y sublime, es irresoluble. (Haus: 1995, 110).

Juan Ramón, en cierto modo, supera (quiere superar) dicha contradicción priorizando, totalmente, la idea de la naturaleza como compendio de lo bello y sublime. La obra, la naturaleza objeto es la que el poeta parece olvidar en muchas ocasiones. Es un producto de su idealismo. Cole denomina a este proceso “remaking the world”. Pero como él mismo afirma: “The decisión taken by Juan Ramón to cut away his material self so firmly rooted in the real world and to place all his faith in the reality of the Idea (the Divine Spirit) is not entirely free from doubt” (1967, 57). No es un desprendimiento de lo material sin más, como hemos comprobado en el análisis de “el cuerpo” en el poemario. Es, sobre todo, un olvido de la naturaleza en cuanto objeto, del hombre en cuanto objeto: “Si las obras de arte tienen su idea en la vida eterna, sólo pueden llegar a ella por la aniquilación de la vida dentro de ellas y esto mismo se comunica a su forma de expresión” (Adorno: 1986, 75).

Si Juan Ramón sólo hubiera escrito *La estación total* o *Dios deseado y deseante*, podríamos decir que su estética ha fracasado. La realidad del mundo ha puesto al idealismo en tela de juicio. La belleza natural (su dios último), la armonía de la naturaleza, dejan paso a una estética del desastre que no soporta ya el idealismo. Pero esa duda a que se refería Cole, la duda de *Espacio* deja la puerta abierta a una lectura compleja de la obra del poeta de Moguer. Veamos cómo expresa la limitación de su propia estética, bien comprendida por el poeta:

La eternidad es sólo lo que concibo yo de eternidad, con todos mis sentidos dilatados; la eternidad que quiero yo es esta eternidad de aquí, de aquí con ella, más que en ella, porque yo quiero, Dios, que tú te vengas a mi espacio, al tiempo que yo te he limitado en lo infinito, a lo que es hoy en lo infinito, a lo que tú eres de infinito; al fin de tanto vuelo en lo imposible. (...) Amor de cada día y pan de cada día y luz de cada día; y sombra y paz de cada noche; dos infinitos conseguidos, y todo hacia el futuro, al fin que dije tanto. Que la atmósfera tuya quiera situar, con una luz o un fuego de aureola, cierta aureola no pintada, significando tu infinito; el infinito solo, el infinito limpio, el desnudo infinito que puedo conseguir de ti y de mí.

El poeta conoce, de una manera consciente y consecuente, sus límites en cuanto hombre, poeta, animal, o dios. Su cumplimiento es una forma de conformidad con ellos.

7.4. El niño y la mitología del ñodios.

El niño, como símbolo, se puede rastrear en multitud de ejemplos en la obra (quizás por sí solo sea materia de una tesis doctoral). Nos interesa aquí rastrear, sucintamente, las características que lo definen, pues son las que sirven de base (junto al hecho mítico-biográfico) para que el poeta denomine al yo del poema como el “ñodios”. La denominación, junto a otras (animal de fondo, el hombre, dios) define al yo poético en este libro.

En el primer texto de *Platero y yo* (1981, 25) comparaba el burro con un niño por dos cualidades específicas: “Es tierno y mimoso igual que un niño”. es decir, el niño es tierno y mimoso. ¿También el ñodios? Suponemos que sí.

Pensar ese ñodios “igual que el ñodios de mi Moguer azul” puede referirse al mismo estado de “inocencia” o una “experiencia” similar. Resulta problemática ese tipo de equivalencia planteada en el poema. Podría aclararse si partimos de la idea de que todos los personajes que deambulan por el barco son realidad y símbolo del yo. El poema y el poeta, el tú y el yo, aparecen así fragmentados en todos sus componentes esenciales. Compárese con estos versos de *La realidad invisible* (1999, 194):

Mas vida e infinito no hacen caso,
mujer y hombre, al fin, del niño triste.

El niño triste es posiblemente el poeta, hijo de ese hombre y esa mujer que son el infinito y la vida. El símbolo, ‘motivo’, de la madre unido a este ñodios, recurrente en toda la obra de Juan Ramón en relación con su vida vivida y con otras simbologías que trascienden la propia experiencia, también puede ser puesto en relación con la influencia de los místicos españoles en nuestro poeta. Tal y como lo describe Hatfeld (1976, 135-136), el motivo del “niño” al que “lo toman en los brazos maternos, lo besan, amamantan y acarician” estaría relacionado con “la quietud” entendida como “un proceso lento y paulatino que va completándose más y más”. Es decir, el poema de Juan Ramón llega a una experiencia, mística o no, de comunión maternal con su vida y la vida del todo.

De especial interés para comprender este símbolo / motivo juanramoniano resulta una idea expresada en el discurso de Nietzsche “De las tres

transformaciones” (*Así habló Zaratustra*: 1972, 49 – 51)³⁷⁸.

En este discurso podemos ver uno de los anclajes de la significación que Juan Ramón otorga al niño y por ende a la infancia, la inocencia y otras cualidades que le son propias:

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere *su* voluntad, el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo.

Para entender el concepto del ‘niñodios’ en toda su complejidad debe entenderse en sí mismo el sentido del niño y del dios. Por un lado, el niño parece ser la forma en la que concentra todas sus ideas sobre la inocencia. Es esta inocencia la que posibilita su idealismo.

Se ha dicho que el niño era una parte de la personalidad poética del conflicto entre la juventud y la madurez que busca una “personalidad integrada” (v, Predmore: 1973), pero esta interpretación reduciría el concepto a una mera confrontación entre dos lados de la personalidad poética (niño –joven- y adulto, viejo). La identificación del niño con la inocencia hace de este concepto algo duradero –no reducido a un conflicto localizable en el tiempo, sino en el interior humano-. Al mismo tiempo, nos ayuda a clarificar el concepto del niñodios y del dios deseado y deseante en este libro. En *Política poética*, Juan Ramón encauza la búsqueda en esta dirección:

Así como despojamos la idea de dios de todo el farrago convencional y retórico y de esa carga insoportable de atributos y definiciones que los siglos han ido superponiendo sobre ella como el venero de una mina, debemos desnudarla hasta conseguir lo que diríamos una belleza en limpio, el diamante limpio del venero como un dios en limpio o en blanco. Un retorno a la inocencia, después de muchos intentos vanos de sabiduría (PPo, 192).

La importancia de las relaciones establecidas por el poeta entre estos términos nos lleva a situar la propia complejidad del símbolo del niñodios en relación con esa “conciencia última” deseada por el poeta. Una inocencia última que es conciencia última, un niño que es un dios. Como se puede ver, el idealismo

³⁷⁸ Las tres transformaciones del espíritu según Nietzsche son la del camello (“Con todas estas cosas (...) carga el espíritu paciente, semejante al camello que corre al desierto con su carga), la del león (“Crearse libertad y un no santo incluso frente al deber”) y el niño. Esta imagen del león puede estar a su vez en la base de la formulación “Un león andaluz” para Giner de los Ríos, que supo ‘crearse libertad’ y decir ese ‘no santo’. (v. ETM [1987]. 65-66, y el proyecto de libro *Un león andaluz*).

último del poeta es voluntario y consciente: propone una lectura del mundo que nos reintegre en él, frente al olvido relativo en que vivimos.

En otro orden de cosas, esta formulación evolutiva de la personalidad, está basada en la continuidad de la experiencia de lo divino en el poeta, experiencia análoga a la que Unamuno describe en estas palabras *Del sentimiento trágico de la vida*:

Y tal es el Dios del amor, sin que sirva el que nos pregunten cómo sea, sino que cada cual consulte a su corazón y deje a su fantasía que se lo pinte en las lontananzas del Universo, mirándole por sus millones de ojos, que son los luceros del cielo de la noche. Ese en que crees, ése es tu Dios, el que ha vivido contigo en ti, nació contigo y fue niño cuando tú eras niño, y fue haciéndose hombre según tú te hacías hombre y que se disipa cuando te disipas (Unamuno: 1997, 192-193).

Como vemos, en estas líneas de Unamuno está ya en germen la idea del niñodios de Juan Ramón –fundida con la de la evolución inmanente del yo y su progresivo perfeccionamiento, de filiación krausista- y los motivos que rodean y explican este símbolo en el poemario. Por otro lado, en lo que a la evolución de la lírica se refiere, no debe olvidarse cierta posible relación entre este símbolo del niño y el de la edad de oro en los románticos alemanes (cfr. Novalis). La reflexión sobre la memoria es implícita, aquí y allí, a este tipo de sentidos.

7.5. Símbolos polivalentes: símbolos recurrentes. La mujer, la rosa, la obra.

Los símbolos propios de la poesía de Juan Ramón cobran un nuevo y más pleno sentido a partir del descubrimiento y hallazgo del dios. En este punto, la dinámica del “volver”, como recreación y asimilación de su destino, cobra especial importancia.

En un original conservado en la Sala Zenobia - Juan Ramón, el poeta apuntaba sus propios mitos, en un importante ejercicio de autoconciencia creativa:

Mis mitos: / la Mujer / el Mar / la Rosa / El niño / la Obra / el Sol / la Muerte / La luna / El llanto / la estrella / el aire / la tierra / el fuego (SZJRJ-PAAO. 199)

Desde esa perspectiva que crea la nueva conciencia a la que ha llegado, asimila la armonía de la totalidad, más allá de las “perspectivas ciudadales”, de su

fragmentada visión de hombre. El poeta, ahora sí, ya no ve sólo con los ojos sino, sobre todo, con la conciencia. Su esencia, su centro, es por esto, “un corazón de rosa construida” entre el deseo del poeta y del dios. La rosa construida es su obra. Estamos, de nuevo, en esa comprensión idealista del arte que vence sobre la realidad, que la realiza. Decía el poeta, asumiendo el logro relativo del arte: “Gracias, vida, porque he sabido / entrar en el secreto del espíritu. // (...) // Gracias, muerte, porque he podido / sostenerme en el mar del idealismo. (ET [1994] 69).

Los símbolos sobre los que se basa este libro son símbolos recurrentes en la obra del poeta de Moguer. Desde el mar como conciencia hasta el movimiento ascendente frente a la tensión propia de libros anteriores simbolizada en títulos como *Piedra y cielo*. En este sentido, todos esos símbolos y conceptos, nombres al fin, se le están convirtiendo “en uno y en un / dios”.

La relación que en este libro Juan Ramón presenta entre la rosa (construida, no se olvide) y el beso, resulta de especial importancia en relación con el sentido que el amor adquiere en el libro:

esa rosa en un punto,
que es el abierto beso!

Esta imagen explica la relación existente entre ambos sustantivos (rosa y beso), además de potenciar el sentido de los otros sustantivos que en el poemario se alían a ellos (rosadiamante, por ejemplo, más aún por la aparición del “diamante” en la última estrofa de este poema). “El beso es esta gracia que nos sella / a todos con un sello que no cierra”. La idea del sello, relacionada con el beso como imagen de la unión de los amantes, puede encontrarse en la obra San Juan en la que encontramos, en diversos grados de desarrollo, “el mismo símil tradicional del ‘sello en cera’” en el camino del alma hacia la plenitud de la contemplación (v. Hatfeld: 1976, 135). Pero, a nuestro juicio, dicha relación es excesiva: el beso es la conciencia del amor, y la rosa no es más que un símbolo plurivalente que puede adoptar todas las formulaciones de la belleza: sensualidad hermosa, rosa, construida sin tedio ni descanso en la labor, en ese ‘amoroso llenar’ que es la canción del poeta.

El “botón de primavera”, imagen esencializada de la rosa y de la primavera misma, debe ser puesto en relación con el poema ‘Tú, secreto filón, rosadiamante’ si atendemos al original SZJRJ-ddd. 277, en el que el título de este poema era: “Tú, secreto botón, rosadiamante”. Estamos hablando del mismo botón de la misma rosa.

El corazón de rosa³⁷⁹ construida que se interpone entre su dios y él -o se interpuso- podría ser un elemento negativo. Quizás el adjetivo “construida” sea el que aporte la carga de negatividad a este sintagma. Hay un sentido ambiguo en esta formación. Quizás, como la propia ambigüedad que el poeta sentía ante el arte y su “mar del idealismo”.

La desnudez (mujer desnuda, obra desnuda, muerte desnuda) presente en la poética juanramoniana desde los libros primeros aparece en tres ocasiones en *Dios deseado y deseante* de forma muy significativa³⁸⁰. En el verso del poema citado “en flor del niñodíos desnudo yo lo siento” y en los dos titulados ‘En lo desnudo de este hermoso fondo’ y ‘El desnudo infinito’. La desnudez es rasgo esencial de la culminación metafísica de su obra que en *Dios deseado y deseante* parece producirse (es su “deseo”, su dios final; otra cosa es lo que la realidad vital le depare). Tal y como lo anota Palau de Nemes (1983) la pureza y la idea de desnudez van siempre unidas: puro sentimiento y puro pensamiento deben entenderse desde esta óptica.

7.5.1. Simbología natural: sol /nubes /arenales/ riomardesierto... la luz (mística, física, carbón, imán, lo eléctrico).

El concepto del “diamante”, al que aludíamos al hablar de la rosa, parece implicar que ha de ser tallado, pulido. Como la rosa “construida”. Mantiene, por tanto, una relación intrínseca con la obra y la posibilidad de la belleza.

Su concepción de la belleza es, como decimos, mayoritariamente natural. También existe, claro, belleza artificial, generalmente artística o proveniente del trabajo humano, ejemplificada en ese pulimiento del diamante (extraído, a su vez, de la mina) y en el trabajo gustoso. Pero sobre todo, la consecución de la belleza por la obra:

³⁷⁹ En Schleiermacher (1990: 51) la imagen de la flor para simbolizar el desarrollo de la intuición religiosa. Hegel simboliza en el desarrollo de la flor la dialéctica de la verdad: “El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquél es refutado por ésta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquella. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo”.

³⁸⁰ En una posible relación de estos poemas con la mística, no está de más recordar el sentido de desnudez y desnudarse que conlleva la noche del alma de San Juan de la Cruz (v. Hatfeld: 1976, 87-95).

Para mí la belleza de la hermosura fué siempre y es más que la llamada verdad, porque es la hermosura de la verdad y la belleza. Es posible también que la verdad sea más que la belleza porque sea la verdad de la belleza y la hermosura, según se parta de una o de otra. Pero a mí, por Jesús el de la palabra, me lleva la belleza de la hermosura a ser verdadero, independientemente de mi conciencia, es decir, a ser verdadero por naturaleza. ('Prólogo' a *Dios deseado y deseante*).

La alusión a Jesús, creemos, se entiende desde el compromiso ético del poeta, dependiente de su imagen del Cristo. Este "ser verdadero por naturaleza" implica también una comprensión y una percepción de lo natural.

Las nubes son un elemento propio y recurrente en la poesía juanramoniana. Las nubes son en el poemario signos del dios y de las cosas. El poeta no pasa por el mar, sino por la conciencia del dios en tanto que está presente en el mar mismo. Así, las nubes son signos de evidencia de la presencia del dios y de su forma: y constituyen, en "alto grito de rumor de luz" la evidencia de que el camino (el destino) de Juan Ramón le lleva al "hombre seguido", es decir, a continuar esa línea de progreso espiritual que él procura: el "subir del hallazgo en lo alto profundo".

La comprensión de estos símbolos, como vemos, se relaciona con diversas lecturas en los niveles del texto. Su hombre seguido también es el que le tenía destinada su propia vida, sin cortes, sin golpes, aunque lo que siga sea la muerte. Y el "subir del hallazgo en lo alto profundo" no es otra cosa que la fusión final, en la redonda conciencia del dios, de las tensiones entre lo alto y lo bajo por medio del concepto de "profundidad". Lo profundo supera toda oposición entre lo alto y lo bajo, es el hallazgo mismo: otra forma de "el nombre conseguido de los nombres", el camino conseguido.

Pero sobre todo, el arder de las nubes le recuerda a su propio arder, una mezcla de sentidos entre su idea del "quemarnos del todo" y la visión de la muerte como un arder que se puede encontrar por ejemplo en un poema de *La Realidad invisible* (1999, 179):

La tierra se quedó en sombra;
granas, las nubes ardían;
y yo pensaba en la muerte,
que ha de partirnos un día.

A este tipo de imágenes, recurrentes en *Dios deseado y deseante*, que

presentan la realidad como trascendida de dios y mostrándole a su dios en todo, se le pueden aplicar las palabras de Schleiermacher (1991, 38): “la religión consiste en concebir todo lo particular como una parte del Todo, todo lo limitado como una manifestación de lo Infinito”. Es la misma imagen que la presente en *Espacio*: “el cosmos, cosmillos unidos”.

Font (1972, 73-74) afirma que el símbolo del sol es “uno de los más reiterados en la poesía juanramoniana, puede haber tenido para él su punto de partida en el paisaje soleado donde nació y pasó sus primeros años” (...) “El sol pasa a reflejar una actitud espiritual, una necesidad del alma del poeta”. Y poco después añade, “El símbolo del sol ha evolucionado de astro a deidad en su trayectoria poética. En el ocaso de su vida y en la madurez de su obra, Juan Ramón puede reflejar al sol divino en la luz de su poesía, como en el poema citado”. El poema citado, y más exactamente, los versos a los que se refiere son los siguientes:

Cuando sales en sol, dios conseguido,
no estás en el nacer sólo
estás en el ponerte,
en mi norte, en mi sur;
estás, con los matices de una cara grana,
interior y completa,
que mira para dentro,
en la totalidad del tiempo y el espacio.

Es posible leer en estos versos esa identificación del sol con su “dios conseguido”, pero creemos que la identificación se produce por otros senderos. El poeta, asociado a la imagen del astro en múltiples ocasiones, se identifica con ese sol, símbolo plurivalente y recurrente en toda su obra. Pero la identificación viene ya desde la imagen primera del yo, del astro, con su órbita y su ámbito. Su dios sale “en sol”, también en las nubes, en la luna o en un reflejo de la luna. Como él mismo, se viste de atributos que le dan forma.

La arena, como fruto dividido de la tierra (ya en Unamuno), es materia molecular para la muerte. En este libro se convierte en imagen de la obra: “fundiendo el dinamismo con el éstasis”. De tal modo que su obra poética ha pasado de ser mar, siempre en movimiento, a ser tierra detenida, como conciencia última que llevar (y dejar) bajo la muerte. O recuerdo que el río deja en su desembocadura:

los arenales (así lo desarrolla, por ejemplo, el poema 'El desnudo infinito'). Esta imagen de la obra como arena nos conduce a la recepción de su obra: arena que estamos desgranando:

movimiento de plácida conciencia
de amor con más arena,
arena que llevar bajo la muerte
(la corriente infinita que ya dije)
como algo incorruptible

ese algo, que cierra estos versos, dejando lo explicado en una forma tenue, nos recuerda a unas palabras de Ortega y Gasset (1946a: 29): "Algo, algo: es la única palabra para decir esa cosa ignota e indeterminada que flota sobre nosotros, porque es la única palabra que afirma existencia [aquí, más 'existencia incorruptible'], sin marcar límites, sin poner un nombre".

Es una forma de dejar abierto el fin de su obra dentro de esa "corriente infinita". Su "movimiento de plácida conciencia / de amor con más arena" es un "algo incorruptible" que quedará, tras su muerte ("bajo la muerte" dice el poeta en una curiosa construcción semántica). La forma que le quedó es ese "algo incorruptible" de su yo en la arena de su obra.

El imán es otro símbolo polivalente que se base en la comprensión de lo natural, de las fuerzas que mueven la naturaleza. En *La realidad invisible* (1999, 128) el alma era comparada con un imán que le retenía. En ese mismo libro (140) el pensamiento es un "imán dulce". En la mística:

El símil tradicional del 'hierro atraído por el imán' (...) es la imagen más acabada de ese hecho prodigioso de que el alma aquietada sea movida por Dios (Hatfeld: 1976, 135).

Este símil estaría en un poema juanramoniano de forma invertida: "el horizonte que esa mirada mía atrae con su imán", lo que muestra al imán como una propiedad del interior del poeta. No es Dios quien atrae con su imán al alma, sino el poeta ("esa mirada mía", esa contemplación) quien, con su imán, atrae a la realidad.

Decía Shelley "la mente que crea es como el carbón que se apaga, al que despierta con brillantez pasajera, como viento inconstante, alguna influencia invisible. Dicho poder viene de adentro (lo mismo que el color de la flor, el cual se

mustia y cambia a medida que la flor se desarrolla), y la parte consciente de nuestro ser no puede profetizar su llegada ni su partida” (en Cernuda: 2002, 71). Parece que Juan Ramón quisiera hacer que su carbón no se apagase salvo con la muerte y que fuera, en toda su poesía (sin descanso ni tedio), ese poder que viene de adentro materializado. Es interesante un poema de *La realidad invisible* (1999, 116) en el que el carbón se relacionaba con el diamante. El poema se titula "Epitafio Ideal" y parece hablar de un caballo (o de un platero):

-Mis ojos le acarician, apretándole,
la frente, blanca cual la luna,
con su diamante negro de carbón.-

Es curiosa la afición cromática juanramoniana, el sentido de contraste que predomina en muchas de las tonalidades que recogen sus versos. ¿Alguien puede definir aquí el sentido del "blanco" y el "negro" sin recurrir a la tendencia al contraste? En cierto sentido, ambos podrían ser absolutamente intercambiables.

En otro poema de ese mismo libro, reconstruido en veces sucesivas por Romeralo y Martínez Torrón, se repite esta imagen del carbón, aún más precisa, con un sentido cercano al que observamos en *Dios deseado y deseante*:

... ¡De él, como un ascua pura inmortal,
quemando el sol de carbón,
volaré refigurado! (RI [1999] 119)

Tampoco podemos olvidar la posible influencia de San Juan de la Cruz en la conformación de este símbolo:

el santo pretende más bien dar a entender que la noche oscura constituye para todos una necesidad ontológica, más aún, la etapa más importante de todo el proceso de la contemplación. Ésta es, por ejemplo, la razón de que, siguiendo a Hugo de San Víctor, nos presente el alma en el estado de tronco o madero dentro del fuego, que antes de ponerse incandescente, es decir, antes de formar parte del fuego mismo, debe primero convertirse forzosamente en negro y feo carbón (Hatfeld: 1976, 77).

La palabra "carbón" no es una palabra propia del léxico sanjuanino, sino que ha sido interpretada, acertadamente, por Hatfeld. Lo que en verdad diferencia el sentido de este madero quemado de la acción del carbón (el quemarse del todo) juanramoniano es la inexistencia de purgación o culpa alguna en el libro *Dios*

deseado y deseante. De este modo se explica el sentido de la “mañana oscura” en el poema ‘Que se ve ser’. Este poema representa una iluminación sin purgación, una mística (por sentimiento del amor y de la unión con lo totalidad-divinidad) en la que no hay vías ni se produce la sequedad típicamente previa que simboliza la “noche oscura del alma”. Dice San Juan de la Cruz:

conviene aquí notar que esta purgativa y amorosa noticia o luz divina que aquí decimos, de la misma manera se ha en el alma purgándola y disponiéndola para unirla consigo perfectamente, que se ha el fuego en el madero para transformarlo en sí" [Comentarios a Noche oscura, Libro II, cap. X; San Juan: 1997, 108).

Esta imagen del madero que se torna fuego por el amor divino se puede encontrar también en Fray Luis de León³⁸¹. Es probable que esta imagen del madero-carbón esté detrás de estos versos del poema ‘Una ascua de conciencia y de valor’:

La llama se levanta y se derrama
con humo negro aún del nochear;
y luego el humo blanco se disipa
y va quedando este dorar unánime
del diamante total de mi universo.

Tus rayos reespedidos de ti son
mensajes hacia el sol,
fuentes de luminoso y blanco oro surtidor
que refrescan la vida al todo blanco sol.

Como vemos, todos estos símbolos deben leerse en el discurso, no son más que eso, símbolos que adquieren su sentido en el poema.

La isla, como en otros poemas las nubes, es un nuevo signo de la evidencia de que dios está en las cosas: "el oasis definido / de mi limpio ideal unánime". Así, la realidad es ella misma y el reflejo del dios exacto, en conciencia. De este modo el poeta encuentra al fin “paz, claridad, delicia iguales a sus nombres”. El nombre es la cifra de la realidad y la realidad misma, por eso, al encontrar “el nombre conseguido

³⁸¹ “El madero no bien seco..., calantado, comienza primero a despedir humo de sí y a dar de cuando en cuando algún estallido..., y dende a poco se torna a encender otra vez y a apagarse también, y así hace la tercera y la cuarta, hasta que al final el fuego, ya lançado en lo íntimo del madero y hecho señor de todo él, sale todo junto y por todas partes afuera sus llamas, las cuales, prestas y poderosas y a la redonda bullientes, hacen paredar un fuego el madero" [*De los Nombres de Cristo*, cit. en Hatfield: 1976, p. 154].

de los nombres”, “lo májico esencial nombrado”, las cosas y los sentimientos encuentran su verdadero lugar, se hacen “iguales a sus nombres”.

La conciencia, al aprehender esta realidad, se hace, igual que es deseada y deseante, disfrutadora y disfrutada por el yo del poeta.

Esa ‘isla’ hay que ponerla en relación con el importante verso en el que el poeta dice hacer “tierra” su “mar”. En este sentido, como en el símbolo del ‘ríomardesierto’ es fundamental el sentido que adquieren las olas y la arena: las olas van y vienen, dejando en la orilla, arena. Los pensamientos van y vienen, dejando en la orilla, poemas. Esta arena es el fruto dividido de la tierra (tierra que fue inquieta). Su sentido parte, claro está, también del conocido poema de Jorge Manrique: ‘nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar’. Aquí el poeta, en esta sensación de logro y cumplimiento a que ha llegado, se hace ‘ríomardesierto’ con la identidad e integración de opuestos que este compuesto juanramoniano determina: “the joining together of two or more words one (‘ríomardesierto’) is an attempt to give expression to the poet’s desire to impose unity on the world by fusing together the elements of Nature” (Cole: 1967, 98).

Es clara la posibilidad de una lectura interpretativa plural de todos estos símbolos. Analizados en relación con la obra cobran un significado, en relación con lo natural o lo humano, otro, otros. No hay por qué suponer una misma comprensión desde diversas condiciones.

La evidencia externa que antes fueron las nubes también lo es la Cruz del Sur (v. “Con la cruz del sur”). La evidencia de haber “llegado” le hace recordar su camino, su madre, sus cometas. Es otra plasmación de la idea de este libro como “penúltima jornada de ilusión” del camino al que desde niño estaba destinado. Resulta interesante la cuarta estrofa del citado poema: la llegada se produce, por la conciencia, a una nueva “inocencia última”. Esta idea está presente en las conferencias dadas por el poeta en Argentina: el destino del hombre es pasar de una inocencia inconsciente primera, a través de la conciencia, a una inocencia última consciente. Esa es su tierra de llegada: él mismo en otra forma superior, la deseada.

La referencia al ñiñodíos es idéntica a la del anterior poema, en el que aparecen las palabras Moguer y ñiñodíos. En realidad parecen hacer referencia a un lugar y un tiempo (un tiempo y un espacio si se prefiere) para definir el estado en el que el presente del poeta se encuentra. Si hablamos del poeta y no del yo poético es

porque creemos que en Juan Ramón resulta ya evidente la ubicuidad de la persona en el poeta. Es el poeta, en tanto que yo, hombre, alma, cuerpo, conciencia, niño, todo ello fundido (por conciencia y por amor) en esa totalidad y unidad que él mismo representa:

mi limpio ideal unánime.

El concepto de “ideal” puede estar directamente relacionado con la filosofía krausista (vid. *Ideal de humanidad para la vida*). En este sentido, decía Sanz del Río:

Cuando decimos Ideal de la humanidad, tomamos la palabra idea en un sentido preciso, a saber: concepto puro e inmediato del espíritu y concepto total que no depende de experiencia sensible (aunque concierta anticipadamente con ésta), sino que es original y primero, y como tal antecede y regula toda idea particular

y poco después:

una idea encierra en sí un mundo de segundos conocimientos y aplicaciones... Por esto pasa la idea en un segundo estado a convertirse en Ideal, esto es, en direcciones y formas ejemplares determinadas conforme a la idea primera... Tiene, pues, la palabra Ideal un sentido práctico para la realización en el tiempo de una idea primera, no de otro modo que toda obra humana procede de un concepto primero y mediante un ideal cierto (cit. en Jiménez García: 2002, 82 -83).

Tal y como lo hace Jiménez García, es necesario también poner en relación el sentido de estas palabras, idea e ideal, con el formalismo kantiano, el idealismo de Hegel y Shelling y la “concepción platónica de la idea como paradigma ejemplar de la cosas” (op.cit).

La luz es uno de los símbolos centrales de toda esta ideología poética. La luz a la que se refiere en el poema ‘Que se ve ser’ se relaciona con una experiencia recogida en unas palabras manuscritas que se leen en el original SZJRJ-ddd.191: “El otoño abreviado, después del ecuador, nos invitó a una luz inesperadísima, un fresco sutil y regaloso, que yo no puedo sentir ni pensar en nada más esquisito”.

La luz y la sombra son la misma forma esencial en el poema. La penumbra en este caso puede ser reflejo de la acción del agua (lluvia y mar en torno). Así al menos se identificaba en un poema de *Unidad* (1999, 97): “los cantos concentrados

del pájaro y el viento, / y sumido yo en ellos, mar ideal, / con ellos, más ideales, en el agua, / digo, en la penumbra!”. La diferencia, importante, es que en *Dios deseado* y *deseante* esa penumbra se diluye por su ansia:

Contigo voy, dios, en lo más gris.
Contigo voy conmigo.
Igual me es la luz ilimitada,
los oros con azules,
que esta luz lloviznante de la nube entera.

No hay contigo penumbra
(La sombra es tan hermosa,
que tiene igual diamante que tu sol).
No hay penumbra contigo.
La penumbra es un alma del alma, y me parece
el alma ahora de la luz. (‘El alma ahora dela luz’).

7.5.2. Otros símbolos: la ciudad, la fantasía, el espejismo.

La ciudad es un elemento importante en el libro. La aparición de esta palabra en los títulos de la series del libro implica una necesaria valoración de este símbolo en el contexto de su ideología. Sánchez Barbudo, en sus comentarios a los poemas de este libro, escribía:

No se sabe -no se puede saber, creo yo- con certeza qué es la ciudad (...). Podría esta ser el mar, ya que dice en el verso 2 que es en ella donde te hallé del todo, dios, y quizá, por lo de la estela verdespuma de 4 y 5. Podría ser el cielo. O quizá Moguer, que veía cada mañana en su recuerdo. O todas estas cosas a la vez (1967, 145).

O ninguna de ellas. Es esta una interpretación con poco compromiso que no explica nada. La ciudad como motivo literario, más aún en el contexto de este libro sobre “dios”, remite directamente a la ciudad de dios de S. Agustín. Teniendo en cuenta que este libro trata en buena medida de dios, es en ese horizonte en el que habría que moverse. La ciudad en tanto que horizonte del mundo, en tanto que el mundo mismo. Y por supuesto, con todos los referentes de ciudades reales de su vida que se puedan pensar. Fundamentalmente Nueva York, que, a nuestro modo de ver, es la ciudad por excelencia en el imaginario del poeta, junto a Madrid y Sevilla.

Hay que leerlo desde el poema 11, en el que se refiere por primera vez a la ciudad en este libro: una “ciudad gigante”, un espejismo.

En el poema ‘En país de países’, el poeta asocia “la armonía suprema³⁸²” a la “ciudad rica / de arquitecturas graduadas que descifro yo”. En este sentido, la ciudad es el mundo (universo) “música de la cúbica visión”, pero el referente es la ciudad objetiva, real. Buenos Aires es ineludible en la propia expresión del poeta. En *Dios deseado y deseante* armonía aparece en tres ocasiones. Como bien ha entendido Howard Young: “the modernistas from Herrera y Reissig to Rubén darío bandied about the name of Phitagoras³⁸³, whose notion of the harmony of the spheres was probably a closer source of the English romanticism” (1980, 44). El origen de este pensamiento es, por tanto, el mismo que el de otros componentes esenciales de su ético- estética.

Sin embargo, la ciudad no es sólo “armonía graduada”. El poema, en una confusión de sentidos que dificulta su interpretación, nos presenta "la ciudad", primero, como el mar en el que se mueve el barco y en el que Juan Ramón halló a su dios. Segundo, ese dios y esa ciudad perfectamente podrían hacer referencia a la ciudad de Nueva York en la que, como venimos diciendo, comienzan todas estas reflexiones-emociones:

Una ciudad me parece a mí que debe ser un organismo como otro cualquiera, con un límite moral y material en su desarrollo, pasado cuyo límite se convierte en vicio, ciudad viciosa, como todos los desarrollos que llamamos viciosos, calabaza, nube o gangrena. Nueva York es una ciudad que ha sobrepasado la proporción de la ciudad, tanto, que en muchos de sus aspectos, no parece verdad al que la mira, sino cosa de tramoya de teatro (PPo. 111).

El texto fundamental para comprender el sentido de esta palabra es “Límites del progreso o la debida proporción”, conferencia leída por el poeta en Argentina. Al hilo del recuerdo y de la clara conciencia de que su vida, como el mar mismo, no es otra cosa que un trueque de cambios de infinitos, el que le lleva del infinito de la vida, al infinito de la muerte, el poeta repasa estos conceptos. Pero es sobre todo el hecho experiencial mismo, su ser humano en sociedad, el que le trae la expresión de la ciudad.

³⁸² v. Young (1980, 44) y el sentido de la armonía en el *Timeo* de Platón en el que afirma que la armonía es atributo esencial de la Belleza.

³⁸³ “Lo sustancial de la doctrina consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida que los modernistas no sólo aceptaron sino convirtieron en idea central determinante de la creación poética” (Gullón: 1990, 107 y sig.).

El nombre "ciudad" es el nombre de una de las partes en que pensaba dividir *Dios deseado y deseante*, con lo cual estaría a su vez haciendo referencia a la propia composición del libro y sería, por tanto, un símbolo importante para clarificar la posible ordenación, el plan, y el sentido de la obra de Juan Ramón Jiménez.

En tanto que referentes físicos subyacentes a la formación del símbolo - motivo de la ciudad en el libro, hay que considerar fundamentales todas y cada una de las ciudades por él visitadas. Del marco Ciudad que apuntan las partes 2, 4, y 6, no quedan en los poemas verdaderos restos semánticos ni sentidos que nos lleven al contexto de la ciudad tal y como nos lo encontramos en otros autores (ejemplo típico son los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire).

Por último, pero no por ello menos importante, es necesario poner en relación el concepto juanramoniano de "ciudad" con conceptos anteriores como el agustiniano "ciudad de dios" o el paraíso de dios en la tierra definido por Sanz del Río como "la ciudad de Dios en la tierra" (Jiménez García: 2002, 93). En Sanz del Río encontramos una formulación de este símbolo en una forma cercana a la que puede encontrarse en Juan Ramón Jiménez:

El hombre que se reconoce y se acepta unido a Dios, que se embarca con la fuerza de esa unión a cumplir el fin de la historia y a llenar su cometido y su puesto, tiene esperanza firme de llegar a la bienaventuranza. Porque participa con Dios en la realización de la ciudad terrestre, participará con él en el éxito de esa construcción (Martín Buezas: 1978, 149).

En la polémica del compromiso de los años 30, la ciudad va adquirir nuevos sentidos que apoyan otra lectura mundana de este concepto en Juan Ramón: El lugar del ciudadano, las ciudades en llamas por la guerra, el sentido de la "política", el límite del progreso³⁸⁴. Este es el marco de creación de este símbolo que, creemos, debe trasladarse a la lectura de *Dios deseado y deseante*. Pero no debe olvidarse que en el trasfondo, como algo ideal, está la posibilidad de una "ciudad de dios" (en tanto que armonía suprema) en la tierra. Tampoco debemos olvidar las teorías estéticas de Walter Benjamin (1998) y los poemas de urbanos que reflejan las condiciones de la vida moderna. La ciudad es el símbolo más claro de la vida moderna (como lo fue, en Grecia).

³⁸⁴ Probablemente esté relacionado también con otras ideas y polémicas sobre la ciudad y la ciudadanía de aquel momento como la que describe Eugenio Trías (1995) en "La polémica Maragall y Xènius: en torno a la idea de ciudad".

Es inevitable relacionar “los pedazos de su fantasía” con la teoría romántica de la fantasía como principal potencia creadora de belleza (fantasía e imaginación en el sentido de Wordsworth y Coleridge, la dialéctica establecida por Schiller entre ambas no afecta en este caso). Krause, posible referente teórico de la estética juanramoniana, afirma:

Ahora bien, tratando del hombre y de su arte, la región íntima en la cual y por medio de la cual aparece la belleza artística es el mundo de la fantasía, donde se despliega libremente su poesía interior, o en otros términos, su libre creación según ideas; pues la fantasía es, como facultad, la facultad creadora, la actividad y la fuerza poética. Es, para el hombre inspirado, la propia y primera escena de sus producciones: en ella recibimos con libertad ideal toda clase de bellezas y reproducimos el universo entero, en ella necesitamos representarnos la hermosura exterior para contemplarla y sentirla; en ella, en fin, ha de comenzar y engendrarse cuanto damos a luz en las diversas artes, como obra ejemplar que luego encarnamos en el mundo exterior sensible, común a todos nuestros semejantes (Krause: 1995, 88).

Es difícil no recordar alguna de las prosas juanramonianas en las que se describe soñando en su caleidoscopio. El sentido de la fantasía en Krause también puede servir para analizar algunos de los conceptos claves de este libro: “La esfera de la fantasía es, en parte, un mundo interior-corpóreo, que determina sus obras en forma de espacio, tiempo y movimiento” (1995, 89-90).

En primer lugar, es este libro, como todo libro de nuestro poeta, un producto de su fantasía y, en tanto tal, podría ser perfectamente analizado, sin necesidad de ninguna referencia al mundo exterior ni a la concepción metafísica que en él se expresa. Pero el hecho es que la fantasía es capacidad de recibir “con libertad ideal toda clase de bellezas” y el lugar psíquico donde “reproducimos el universo entero”. No otra cosa es en primer lugar este libro que una recreación y reproducción del universo, en el entendimiento juanramoniano, plasmado en creación poética.

La importancia que, en nuestra lectura de *Dios deseado y deseante*, otorgamos a la imaginación como potencia en la que se desenvuelve toda esta metafísica – poética, es prueba de qué carácter de reflexividad poética (política poética decía Albornoz) se produce en estos versos. Aquí la imaginación y la fantasía parecen seguir, manteniendo la oposición establecida por Coleridge. La fantasía son “pedazos”; la imaginación es “movimiento”. Es en ese movimiento de la imaginación en el que los “pedazos de la fantasía” consiguen integrarse.

En relación con el espejismo gris de agua : podría existir otro “espejismo” (así lo contempla Font: 1972, 76) en *Espacio* cuando aparece la “isla” que flotaba “entre los dos, en los dos y en ninguno”. Hay que recordar algunos antecedentes de este espejismo³⁸⁵ como el poema “Espejeo de estío” (LA: 151).

Ese “espejismo” podría referirse aquí al propio concepto de dios. En esta parte final de libro, la pérdida (el dios cerrado) parece repetirse con cierta recurrencia. El espejismo gris de agua también se relaciona con este, pero de otro modo. El espejismo aquí no es como en “De un oasis eterno de lo interno” un espejismo visual real (al menos como motivo del poema, como soporte visual del mismo) sino, más bien, un espejismo de la imaginación creadora, de esa “imaginación en movimiento”.

Puede ser este el preludio del “hueco” que simboliza el cangrejo en el Tercer Fragmento de *Espacio*. Del espejo al espejismo sólo hay un paso, y ese paso se ejemplifica en esta idea.

7.6. El significado de los sentidos en el texto. La vista, los colores...

Hay una presencia frecuente de los sentidos en el texto (lo que ya deja entrever la importancia que cobra la sensualidad en la experiencia del libro).

Es la visión, el ‘ver’, el sentido fundamental; aunque también aparecen el oír, el tocar, el oler y el gustar, y todos con la misma importancia para “sentir” a su dios. Su campo semántico es muy importante en este libro: lo visible, la visión, el ver, los ojos, la vista, etc. Pueden existir relaciones entre el sentido mágico del simbolismo (la idea del poeta visionario de Rimbaud³⁸⁶) y el tratamiento del sentido (y suprasentido) de la visión.

En la “música de la cúbica visión de blancos sucedidos” hay una perspectiva artística. Une música y pintura en un verso para expresar la “visión”. Esta visión, en cierto modo, puede ser algo más que un simple ver. Como anota Hatfeld (1976, 196)

³⁸⁵ v. también “Espejismo” (LA, 154): “Y se quedó lo umbrío, lo tardío, / lo frío, en abandono escueto de ideal, / palos y nada más, seguidos troncos”.

³⁸⁶ Puede ser puesto en relación el sentido de la “visión” en Juan Ramón con lo que define Cernuda (2002) para Blake y su carácter visionario.

“tanto ‘ver’ como ‘visión’ pertenecen a la terminología mística y significan ‘encontrarse, encuentro’”.

y te me ofreces en sus ojos
como una gran visión que me faltaba. (‘Ríomardesierto’).

Ya en Schleiermacher “el mundo entero es una galería de visiones religiosas, y todo hombre se encuentra en el medio de ellas” (1991, 91). La capacidad de la mirada se relaciona también con la facultad de nombrar: la mirada desvela, el nombre crea³⁸⁷.

En segundo lugar de importancia se sitúa el oído, por el que el poeta escucha la rapsodia del amor que es la totalidad de la vida y del universo, el canto de amor de su dios, el rugido del mar, etc. Es uno de los sentidos que le acercan a la realidad exterior y que le hacen, en esa unidad de lo creado, sentir su lugar y su función en ella. En relación con el oído y la capacidad de escuchar cabe recordar el interesante texto “Ciego para ciegos” (PPo, 311).

El sabor, el gusto, es un sentido casi ausente del texto. Su presencia está supeditada al resto de sentidos. La aparición de la “lengua” siempre se relaciona, en el poemario, con la lengua en tanto que “expresión” y habla.

El tacto, el tocar, al igual que el gusto, aparece en unión con el resto de sentidos, pero no se debe olvidar el sentido de las “manos” en el libro y en la poesía última de Juan Ramón (v. ‘Tus dos ojos, mis dos manos’ y el poema de *De ríos que se van* ‘Mirándole las manos’, v. LA: 366).

En “Del corazón de todo el cuerpo” los sentidos cobran especial importancia como manifestación de la hermandad de los humanos (los hermanos):

Yo fui y vine contigo, entre aquel pleamar unánime de manos, el olear unánime de brazos; brazos, manos, las ramas del tronco con raíz de venas del corazón, el corazón de todo el cuerpo que tú recojes en tu tierra; y todo en llama, en sombra, en luz, también en frío, en verde y pardo, en oro, en blanco y negro; en oler, en mirar, en saber, en tocar y en oír de tantas razas confundidas.

Los colores, los sentidos, todo sirve al propósito de fusión que dirige la conciencia del poeta³⁸⁸.

³⁸⁷ Para un sentido profundo de la mirada que trasciende la realidad vital v. el poema “Del fondo de la vida” en LA (163).

³⁸⁸ Otra expresión de este propósito se percibe en su experiencia de la ciudad en el poema ‘Y en oro siempre la cabeza alerta’: “¡Tu cabeza, ciudad; tus ojos, tus oídos, / tu olfato con tu tacto, tu lengua

7.6.1. Los colores en *Dios deseado y deseante*

Si bien es cierto que aparecen distintos colores, parece probado que los dos colores más significativos son el blanco y el azul. El blanco aparece en 10 ocasiones y el azul en 9, ambos unidos a sensaciones distintas de su divinidad. Ya en *Platero y yo*, por ejemplo, ambos colores se alían en sus poemas y experiencias (cielo y cal de los muros) como marco de realidad de las mismas: “anegado de azul como al lado del cielo, ciego del blancor de la cal...” (PyY, XXI).

El color de todos los colores se identifica con el blanco (v. poemas 2 y 3). El dios en blanco sería entonces el dios de todos los colores -o que, como el blanco para los colores, supone la fusión de todas las realidades que lo forman-. En un poema de *Unidad* (1999, 66) el poeta relacionaba el blanco con la inteligencia: “La inteligencia pone / sobre el instinto / su capa blanca de cuidada nieve”. En este mismo poema el instinto es rojo y verde³⁸⁹.

La cita que abre el poema ‘En mi tercero mar’ (“Blancos de todos colores”) apunta a un poema del *Diario de un poeta recién casado*, titulado “De Boston a New York”. Quizás haya una concordancia del viaje o simplemente el recuerdo de aquel viaje tan confuso en tren que aquel poema narraba (entre la vigilia y el sueño). La importancia del *Diario* (como trasfondo recordado y asumido) se especifica en este tipo de referencias “externas” que soportan una recreación de otro tipo.

El “gris terminal de todas las salidas” recuerda la segunda parte del *Diario* (en la que el mar se mostraba duro, de hierro y zinc -recuérdese el “mas no duro” de otro poema- pero también, seguramente, al “gris terminal” de su salida de España en el forzado exilio³⁹⁰). La oposición “blanco/gris” es interesante en el sentido de estos poemas

en alma que yo vi, / que yo miré, que oí y oí, toqué, gusté / con emoción seguidamente contenida / de cambio de infinitos!”.

³⁸⁹ Véase “La azotea” en *Platero y yo* para un anuncio del lenguaje aquí desarrollado (sentidos del color, etc.).

³⁹⁰ En otro sentido, debe observarse la importancia que el color gris adquiere en la poética modernista por la influencia de Verlaine: “En el lenguaje simbólico empleado por Verlaine hay algunos [colores] usados de una forma tradicional: blanco, pureza; rojo, (...) como simple color y, con frecuencia, vicio. Es al color gris al que se le da un nuevo valor simbólico al que eleva a una categoría poética y humana que no tuvo antes... Gris se enriquece de contenido y se convierte en color y símbolo preferido para los modernistas y su vigencia llega hasta la generación poética del 27” (Ferrerres: 1975, 78-81).

Como intuición hermeneútica se puede pensar que ese blanco color de todos los colores es, en un sentido particular afín a la sentimentalidad inmanente en la descripción mediante el color del 'sentir, del vivir', la fusión de todos los colores y de todos los sentimientos que mediante ellos define el poeta. Y al lado de esto, la muerte, en la forma de blanca luz en la que todo se funde. La muerte adquiere así un sentido de liberadora que se acopla perfectamente al especial sentimiento panteísta del poeta.

Hay que relacionar el color blanco del dios (y de las veces que dicho color aparece en el libro) con las palabras:

Si yo hubiera podido desenvolver, conservar, imprimir mi obra poética en la forma, en una de las formas soñadas y pensadas, durante tantos años, por mi fe y mi duda, hubiese regalado, a lo último, un libro en blanco con el título Poesía no escrita.

Escribir poesía es aprender "a llegar" a no escribirla, a ser, después de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia consciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica este libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y transfiguración! Los que hubieran leído mi obra poética, yo mismo, contemplando ese libro en blanco, sorprenderíamos sin duda, en sus páginas con nada fijo y con todo en onda, una completa poesía suprema, una síntesis de combinaciones poéticas, clave de toda mi obra escrita y superior a ella, un yo sobre el yo mío.

Los poemas de *Dios deseado y deseante* repiten y completan ideas presentes en otros textos del poeta. La voz del dios en tanto que fuego blanco (el color de todos los colores) es la voz de todas las voces. Y le graba su "órbita segura", su destino, como una órbita "de cuerpo negro" (envoltura) "con el diamante lúcido en su centro" (el "de ti dentro" del otro poema).

Cintio Vitier (Albornoz (ed): 1983, 60) advierte que "junto al valor simbólico del blanco (desnudez, pureza, eternidad), se destaca su sentido del azul como absoluto ámbito inmanente de lo divino, que va desde aquel juvenil "Dios está azul" de las *Baladas de Primavera* hasta la Conciencia hoy azul, en *Animal de fondo*".

El azul puede relacionarse con lo expresado por el poeta en *Mi Rubén Darío* (45): "¡El azul, el doble azul!" este doble azul es significativo por varias razones y está en clara relación con la dicotomía "realidad visible / realidad invisible". Por otro lado, en toda referencia poética al azul no puede olvidarse el verso de V. Hugo: "L'arte c'est l'azur", verso del que allá por 1899 (cfr. PC, 42) Juan Ramón decía: "la creo suprema, la considero síntesis completa de todo Arte". No sabemos si estas

afirmaciones las mantuvo durante toda su vida, lo que está claro es que están en la raíz de su posterior formulación.

Repárese en el sentido que los colores adquieren a lo largo del libro. Esa tensión entre blanco y negro, gris y blanco, que define a su dios, se expresa en este poema en una forma unificada:

tus colores sin más nombre ni destino
que la belleza presente, oscura o clara;

Mediante esa fusión (oscura y clara) en la belleza unificada³⁹¹. Véase la relación que estos versos expresan con los del poema 3 de la versión publicada de *Animal de fondo*:

Aquí te formas tú con movimiento
permanente de luces y colores

O los del poema 4 de esa misma edición:

En mi tercero mar estabas tú,
de ese color de todos los colores
(que yo dije otro día de tu blanco);
de ese rumor de todos los rumores
que siempre perseguí, con el color,
por aire, tierra, agua, fuego, amor,
tras el gris terminal de todas las salidas.

Es clara la relación significativa y simbólica que estos versos mantienen con su “dios en blanco” y con el sentido del “gris” que ya hemos intentado definir en otra ocasión. También ha de leerse en este sentido la dinámica de su dios, “abierto” y “cerrado”, relacionada como hemos visto en poemas anteriores con el espacio físico circundante (el gris y el agua de lluvia se autojustifican) y con la evolución sufrida por el poeta en la que, desde una posición de aceptación de la forma y el fondo de su dios, sea cual sea el estado en el que se muestre: “eres el alma de la luz, si eres la luz del alma”.

³⁹¹ La utilización de esa fórmula “oscura o clara” puede tener algo que ver con la lectura de Leibniz, en el que se cita que “un conocimiento es oscuro o claro (...); una noción es oscura cuando no basta para hacer reconocer la cosa representada” [p.ej. la noción de dios es oscura] mientras que “un conocimiento es, pues, claro cuando basta para hacerme reconocer la cosa representada” [quizás, el conocimiento sensitivo y la representación que a partir de él hace de lo que le rodea]. (Cfr. Leibniz: 1946, 149-150).

De nuevo el color gris, pero esta vez es muy interesante para entender el desarrollo espiritual juanramoniano: “lo más gris” se relaciona con aquel “gris terminal de todas las salidas”, pero no es, como pudiera ser en Verlaine, un color con cierta positividad. Más bien, se refiere aquí a la pérdida de su dios que se experimenta en el poema “Tú, secreto filón, rosadiamante” posiblemente anterior cronológicamente en su escritura al que ahora comentamos. En un sentido de realidad, “lo más gris” se identifica en este poema con el medio físico circundante: “esta luz lloviznante de la nube entera” sería lo que da ese gris. Pero es evidente un sentido simbólico asociado a esos dos poemas antes mencionados.

Otro de los colores más valorados por el poeta se identifica con todos los matices del oro. Ya Ulibarri (op.cit., 298) comprendió la relación existente entre los estados ‘místicos’ del poeta y el oro. En este libro, la presencia del término “oro” es muy frecuente y cobra especial significación en relación con su dios. El oro es una de las muestras perceptibles de ese dios. Su dios (tú) está “entre los cúmulos / oro del cielo azul”, los mensajes de su dios son “fuentes de luminoso y blanco oro surtidor”. En esta formulación se intuye de nuevo el sentido de fusión de los colores en el texto: el oro, como la voz de fuego blanco de su dios, es blanco. En otro poema: “El sol, el azul, el oro eran / como la luna y las estrellas / tu chispear y tu coloración completa”. Es decir, todos los colores, como todos los elementos naturales son formas de sentir a su dios.

En el sentido que el oro adquiere en este libro es importante el poema “Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta”. El primer título de este poema fue “Y en oro siempre la cabeza alerta” por lo que el poeta relaciona al sol con el oro. El sol y el oro aparecen unidos como manifestaciones centrales de la presencia del dios. El oro, como el azul, se refiere a una especial cualidad de lo sensible: “Igual me es la luz ilimitada, los oros con azules”; la cualidad de lo ideal que el poeta percibe y que en este libro, por la importancia que la unidad de lo real adquiere, se pone en el mismo nivel que la belleza fea: porque esos oros con azules son iguales, no en la realidad, sino para el poeta (“igual *me* es”) “que esta luz lloviznante de la nube entera”. Pero aún cuando el poeta se sitúa en este propósito de fusión de todas las manifestaciones, positivas y negativas, de lo real, la valoración del oro, el azul y estos colores positivos sigue siendo central en lo que a la consecución del ideal se refiere: “me estabas esperando en este oro (...) para decirme, cálido y sereno, que

hay que vivir en oro todo el día”, hay que vivir en oro, no en sombra, aunque la sobre la luz, estén unidas en su dios deseado y deseante, porque, como dice otro poema “no hay penumbra contigo”.

7.7. Tiempo y espacio: una metafísica y una estética que residen sobre la física de la modernidad.

“Lugar sin tiempo no es nada; o, mejor, lugar es tiempo”
(I, 1350).

La concepción juanramoniana del espacio y del tiempo se va fraguando, como la mayor parte de sus conceptos fundamentales, en ese vaivén que caracteriza su pensamiento poético. Un vaivén, un movimiento, no obstante, siempre dirigido por unas líneas motrices y un pensamiento francamente inscrito en el acervo idealista. Es este idealismo de Juan Ramón el que le lleva a otorgar carácter sagrado a las cosas, a la *Poesía* (v. Hauser: 1974, 288 – 295):

Ella, Poesía, Amor, el centro / indudable. (ET, 19).

Frente a su creencia, su fe en la poesía, el vaivén de su pensamiento reproduce una conflictividad creciente entre un yo integrado, pleno, y un yo desintegrado.

En el concepto del yo juanramoniano tienen gran importancia el tiempo y el espacio. Son como una nueva triada, similar en lo subjetivo, a la formada por el tiempo, el espacio y la sustancia para el orden universal que identifica con la conciencia. En el fondo, los dos niveles de pensamiento (objetivo y subjetivo) están regidos por unas mismas ideas fundamentales: tiempo y espacio son las dos coordenadas eternas en las que se concentran estos pensamientos.

El viaje a la Argentina es el tiempo y el espacio que posibilitan *Dios deseado y deseante*, su órbita de conciencia, su condición, pero no su causa como se ha afirmado. La única causa es la propia escritura poética.

El sentido del “a fuerza de [presente, pasado, futuro]”, además de la lógica significativa que acompaña a esta construcción en su uso cotidiano, puede estar

relacionado con la potencia y el acto (“el sueño en acto”). Recuérdese que los franceses denominan "force" a esta potencia (v. Leibnitz: 1946, 165).

Para el yo, la órbita supone en el espacio, lo que la estación en el tiempo. Esta forma de nombrar no es, como se puede imaginar, aleatoria. Es estación porque es estado (un tiempo preciso) y es órbita porque supone amplitud y denota todo lo que, en esa estación determinada, abraza el yo. El yo es el andarín de su órbita y de su ámbito (ámbito de lo poético, en Juan Ramón). Como sugiere Mercedes Juliá:

La relación entre el tiempo y el espacio de los dos poemas parte de las teorías de la física moderna que Juan Ramón conocía. Mencioné en otro estudio que Juan Ramón había leído en Puerto Rico el libro de Lincoln Barnett, *The Universe and Dr. Einstein*, donde se explican claramente las implicaciones metafísicas de la teoría de la relatividad. La cosmovisión presentada en *Espacio* es definitivamente einsteniana pues, entre otras cosas, el ser es partícula minúscula de un universo que incluye varios sistemas solares. El tiempo, según Einstein, es un concepto que puede medirse espacialmente y que forma parte del espacio infinito. Pues ser esta una razón por la que el poema *Tiempo* no se acabase, y que a partir de la lectura de este libro de Barnett, Juan Ramón en la última estrofa de *Espacio* (1954) resumiese estos dos conceptos (Blasco y Trueba: 2000, 317)

Deben entenderse los conceptos de tiempos y espacio (y su expresión poemática en los textos del mismo nombre) desde las ideas de finitud e infinitud, temporal y eterno. El espacio y el tiempo son nuestra vida y nuestra limitación, pero pueden ser también nuestro camino hacia la infinitud y la eternidad. Esto parece pensar al menos Juan Ramón en ciertos pasajes de su obra.

La obra, unida a la conciencia en su etapa final, será el mecanismo juanramoniano para “eternizarse”, sobrepasando los límites impuestos por su tiempo y su espacio³⁹².

Es en *Animal de fondo* donde Juan Ramón cree, por fin, haber conseguido respuesta no sólo a la avidez de eternidad, sino también a la necesidad de conciencia (*LP*, 1342). No le basta perpetuar su espíritu en “forma” de Obra. Precisa, además, configurarlo y definirlo como conciencia (Blasco: 1982, 225).

Esta necesidad de conciencia puede ser explicada en un sentido extrínseco a la obra como la necesidad de convertirse en conciencia (sería, por tanto, un sentido platónico), esto es, de eternizar su conciencia en esa conciencia sucesiva que es el

³⁹² No estamos lejos aquí del pensamiento de Rubén Darío en las *Dilucidaciones* (1999, 20): “Yo he dicho: es el Arte el que vence el tiempo y el espacio”.

dios, en otra de sus formas de definirlo. No estamos del todo seguros de esta interpretación a la que parece escapar parte del sentido de la conciencia última juanramoniana. Habría que hablar también de la “conciencia” en tanto creadora de una realidad propia: esencia del dios como creador, poeta. También de la conciencia en tanto “autoconciencia” o “autocontemplación”, lo que se relacionaría con ese sentido del dios juanramoniano como “autocontemplación del yo” de que habla De Cesare (1881). Es este sentido el que se le escapa a su creador en las páginas finales de *Espacio*. La autoconciencia se diluye en esa construcción suya del dios como conciencia de la totalidad, se produce la pérdida del yo, que, como afirma O’Hara, constituye la verdadera preocupación de fondo de la mayor parte de su producción.

En un sentido cercano al de “la salvación” o la lucha por inmortalizarse que preside la obra de todo creador, Juan Ramón es aquí consciente de que la inmortalidad, en la posteridad o en la Obra, no es inmortalidad bastante. Pero es la única que puede conseguir (“de ti y de mi”). Esa eternidad es comprendida como mero sucedáneo, una inmortalidad que se demuestra hueca. Y lo mismo le sucede desde el punto de vista material, inseparable del primero. La inmortalidad de la conciencia, sombra y luz, no es suficiente para el yo, que queda diluido en ella, perdiendo todo resto de autoconciencia.

Es la pérdida del yo sacralizado la que produce el hueco. El límite del tiempo es la muerte: la obra eterniza, en sus páginas, la vida del creador, su circunstancia y su conciencia externa, sobre la realidad. El límite del espacio es lo finito: la muerte de la conciencia y su disolución en la totalidad. Las coordenadas de la vida son, a su vez, las que la hacen posible y la limitan. El yo es, en este sentido, inseparable de sus límites.

La entrega del poeta se produce en ese espacio-tiempo (si es que tal entrega existe).

Abierto todo
a ver si nos parecemos
a su cuerpo; a ver si somos
algo de su alma, estando
entregados al espacio (RI [1999] 212)

Los conceptos de *Espacio* y *Tiempo* deben ser puestos en relación: a), con Einstein y su teoría de la relatividad; b), con la teoría de la poesía de la experiencia y

la “metafísica kantiana”. Una idea de Dilthey es muy significativa al respecto y nos da más de una clave en la función de tiempo y espacio y en su ordenación en el entendimiento (o la conciencia) por medio de la experiencia, definida por Dilthey como “trabazón de lo dado en la percepción en el espacio y en el tiempo”:

Como la actividad específica de nuestra organización intelectual consiste en la interacción de estas funciones, resulta que cuando el entendimiento pretende operar en el vacío, no refiriéndose a lo dado en el espacio y el tiempo y queriendo aprehender relaciones abstractas, trabaja estérilmente. Por consiguiente: no hay otro conocimiento que la experiencia, trabazón de lo dado en la percepción en el espacio y en el tiempo, y relaciones lógicas debidas al pensar espontáneo que ordena lo dado en el espacio y en el tiempo. Por lo tanto, existe una ciencia natural matemática, pero no una metafísica. (1945, 340).

La idea de que no existe una metafísica sino una ciencia natural matemática se anuda con nuestra interpretación de la fusión de materialismo e idealismo realizada por Juan Ramón en sus últimas obras, a partir del pensamiento “modernista” de fusión de ciencia y arte, razón y religión.

Es necesario comparar los conceptos juanramonianos de *Espacio y Tiempo* con las palabras de Einstein sobre “Espacio y tiempo en la mecánica clásica” (1998:18 y sig.) y el desarrollo posterior de estos en su teoría de la relatividad. “Dejemos de momento a un lado la oscura palabra ‘espacio’, que, para ser sinceros, no nos dice absolutamente nada; en lugar de ella ponemos ‘movimiento respecto a un cuerpo de referencia prácticamente rígido’”. En la concepción juanramoniana ese “cuerpo de referencia” es el propio yo juanramoniano, el sujeto mismo. La relación del pensamiento del poeta con el de Einstein no se queda aquí: “en rigor no existe una trayectoria, sino sólo una trayectoria con relación a un cuerpo de referencia determinado. Ahora bien, la descripción *completa* del movimiento no se obtiene sino al especificar cómo varía la posición del cuerpo *con el tiempo*, o lo que es lo mismo, para cada punto de la trayectoria hay que indicar en qué momento se encuentra allí el cuerpo” (ídem). La obra en marcha juanramoniana, en el momento “último” que define su época americana, parece querer adecuarse a estos conceptos: su obra en marcha es su trayectoria, sólo “completa” si se atiende a su tiempo (en qué momento se encuentra el cuerpo) y a su espacio (teniendo en cuenta que el espacio se obtiene a partir de ese cuerpo de referencia que es el propio yo juanramoniano).

El espacio soporta diversas adquisiciones: “Su sangre de tiempo en el cojido

espacio”. La referencia a la sangre circulante (o al carmín de la sangre), puede relacionarse con el sentido de circulación (v. ‘Respiración total de nuestra entera gloria’) y cierto panteísmo de la sangre. La sangre, no se olvide, es sangre de tiempo.

7.7.1. La estación total. El sitio del seguir.

La estación total remite al paraíso del cumplimiento. El propio poeta en alguna ocasión recuerda el “Cántico espiritual” de Joan Maragall, en el que encontramos la misma expresión del paraíso:

QUIERO quedarme aquí, no quiero irme
a ningún otro sitio.

Estos versos son una afirmación rotunda que se asemeja enormemente a la no tan rotunda pregunta de Joan Maragall en su “Cántico espiritual” (1984, 184-187):

¿qué más nos podéis dar en otra vida? (...)
Dadme, con estos sentidos, la eterna paz que anhelo
y no querré más cielo que este cielo.

En unas palabras recogidas por Domínguez Sío (1994, 61-62) Juan Ramón afirma esta influencia: “Es aristócrata libre y ama profundamente la vida, donde tiene que encontrarlo todo y que no cree necesario superar en otro sitio, según la idea del poeta catalán Joan Maragall, en su *Canto del espíritu*”.

¿qué luz podrá sacar de otro verdor
una armonía de totalidad más limpia,
una gloria más grande y fiel de fuera y dentro?

El paraíso y la armonía son dos concepciones idealistas. El concepto de armonía es probable herencia del krausismo (también llamado racionalismo armónico). En el *Compendio de estética* (1995, 49), Krause, y su traductor Giner, afirman: “La unidad con la pluralidad y variedad de lo bello constituyen su armonía”. Esta es la armonía que Juan Ramón (sujeto) ve y comprende en el mundo (“en lo desnudo de este hermoso fondo”: objeto de la contemplación). Es claro que en este libro el poeta asume su finitud de un modo idealista: “todos los paraísos que

me dijeron en que tú habitabas” dan al poeta la medida de “este en que vivo”. El vivir en oro todo el día es hacer un paraíso propio de cada día de la vida. Esta autosuficiencia y plenitud de lo vivido le aleja enormemente del pensamiento oriental. La estación total reposa sobre esta eternización en el día, más que sobre una idea del paraíso como un lugar: el paraíso posible son el espacio y el tiempo del yo “en oro todo el día”.

7.7.2. Espacio (la Inmensidad) y Tiempo (la Eternidad).

Existe un ansia de “eternidad” en la Obra, una eternización por la Obra. Un salvarse del tiempo por la creación poética, que se encuadra perfectamente en la tradición poética de lengua española desde Jorge Manrique. La imagen del mar se asocia a la muerte, los ríos que van a dar a la mar. Su obra son sus arenas: “sus únicas eternidades” (si las otras no existen, quiere decir, las únicas eternidades realmente conseguidas por el poeta). Este es su “dios conseguido”.

Muerte, tiempo, duración, eternidad y sentido de la vida se relacionan en sus soluciones íntimas.

No podemos, por limitaciones de variados motivos, llenar aquí todas las significaciones de un entramado de símbolos tan complejo como el que presenta *Dios deseado y deseante*. Hemos dejado a un lado conceptos de gran importancia y no hay lugar aquí para un comentario detenido de todos los poemas como sería necesario³⁹³.

El complejo simbólico de este libro remite al propio contenido del yo, a su ansia de totalidad -lo que Saz-Orozco acertadamente llama: “un deseo de colmar sus ansias religiosas y artísticas” (1966: 213)-, su necesidad de conciencia interior y ambiente, de aprehender la unidad de las cosas en sí mismo:

Unificarme es hacerme uno con la unidad suma de dios. Y entiendo por unidad, igualdad. Si morirme es ir a dios, vivirme puede ser irme estando con dios (*I.* 4108).

³⁹³ Para algunos comentarios de los poemas remitimos a nuestra edición de *Animal de fondo* para las *Obras* de Juan Ramón Jiménez que prepara la editorial Espasa-Calpe.

En cada tiempo y cada espacio, el símbolo se carga o se vacía. El dios se cierra, la conciencia se difumina en la totalidad y ya no funde más, se hace el hueco. Es el final, pues el final es siempre desolado (“triste siempre”).

Este camino de idas y venidas, siempre asentado y sentido desde el yo, llega, en momentos a ser comprendido como la única verdad. La duda misma es su mejor expresión. Así: “la duda no es una enfermedad como puede ser la fe; porque puede ser la fe verdadera” (I. 4087), su fe verdadera.

Pero es de nuevo sentido como un eufemismo, una victoria pírrica ante sí mismo. En el fondo (ese fondo del que, como dice en el poema “Con tu luz” de *Una colina meridiana*, no puede “salir del todo”) el yo se sabe limitado. Pero se aferra a la conciencia impresa en su obra, como única tabla de salvación posible a que agarrarse: el camino vocativo de una vida. El problema es que, al final, su propia obra no son más que “arenales” (“mis arenales, mis únicas eternidades”) ni siquiera esa totalidad que su yo perfila como “ríomardesierto”, imagen completa que encierra la obra. Un dios de toda situación y cambio, de todo tiempo y todo espacio. Al final su propia obra es espejismo de un sueño, pero:

¿cómo podré alejarme,
si estos pedazos de mi vida permanecen
con realidad sencilla en él, ese espejismo?

Su conciencia queda así en su obra. Sino es total, o no es “del todo yo”, si que es lo mejor que su yo pudo y supo (“lo que yo voy pudiendo”). Su duda es la duda del gigante que quiere abarcar mares y desiertos y sólo llega a un mar detenido, ascua blanca (como una blanca hoja). Por eso, aunque su yo (sacralizado como dice O’Hara: 1987) no haya conseguido realmente esa totalidad más que un instante (“la única eternidad posible”) él es el dios, feliz de repetirlo cada día todo. He aquí su hallazgo.

En otro sentido, ninguna culpa (“ya nada tengo que purgar”) se le puede achacar al que ha cumplido su camino vocativo, al que se ha dado por entero. Su ética y su estética son la propia belleza de la obra que el poeta nos tiende con sus manos.

Sabe bien por todo esto que su dios no es mas que el tú de toda vocación. Su conciencia le ha dado esta luz. Él es, ahora sí, el poeta consciente de todo su camino vocativo. Ese tú que aparecía en sus primeros versos como un “hombre enlutado” se

ha hecho un dios, uno con él. Y hoy llena un mundo. Los otros ya no son, como lo fueron, algo ajeno al que el poema se refiere, son, ahora, los hermanos, los humanos. Su vocación fue siempre de poeta. Y el papel que a la poesía le otorga entre las distintas actividades de los seres humanos es el que da sentido pleno a todos estos símbolos. No cualquier otra cosa (religión, política, ciencia), externa por demás al poema y al poeta.

8. La “espresión”.

La poesía como poetización sucesiva, no es sino
el anhelo de encontrar a mi espresión su propia palabra.
(CP, 145).

Con el nombre de “espresión” se refiere, en su escritura última, a la Obra. Esta forma se debe a la revalorización del habla materna que se produce en último Juan Ramón. Como bien apunta Carmen Alfonso (Blasco y Trueba: 2000, 339, n.1) “Juan Ramón habla, sobre todo, de su ‘lengua materna’, la lengua de su madre, andaluza, que fue la que él aprendió”. De todos modos, a parte de los cambios externos (recogidos por Romeralo en su edición de *Leyenda*: ‘como’ por ‘cual’, etc.³⁹⁴) y de algunas palabras concretas como esta ‘espresión’ por ‘obra’, su lengua es “castellana”, en el sentido de no presentar rasgos idiomáticos andalucistas claros, más que cuando quiere recoger el habla de la gente del pueblo. Estos casos son más frecuentes en su época española que americana. No obstante, sería posible realizar una análisis de estos rasgos en su obra última que demostraría si el deseo de retorno a la lengua es más que deseo. En un aforismo recogido en *Y para recordar porqué he venido* (123) el poeta aclara este cambio:

Hermosa en vez de bella. En vez de obra, espresión.
No lo olvides, J. R. J. Vuelve a las palabras de tu madre y corríjete.

Y así lo hace en muchas ocasiones en esta última etapa de su vida y de su obra. El hecho de que el poeta se corrija de ese modo resulta muy interesante a la luz de la idea de la revivencia. No es posible desarrollar aquí esta temática hasta sus últimas consecuencias pero se hace muy interesante una lectura de la poesía del último Juan Ramón desde este presupuesto. Cuando en este mismo compendio de la prosa juanramoniana el poeta utiliza para referirse a su ‘obra’ la forma ‘espresión’ el proceso (interno y externo) de autocorrección en busca de la lengua de su madre ya se ha producido (YPRPQ, 124, 125, 126 o la forma en que define la poesía en la

³⁹⁴ Veáse el interesante análisis que realiza Ynduraín de la lengua de Juan Ramón. Según Ynduraín los poemas primeros aparecen en *Leyenda* “con muchas correcciones- no con variantes” (1981-311), ciertamente, la gran cantidad de variantes nos fuerza a comprender los poemas de *Leyenda* como versiones últimas de los poemas. Algunos de los cambios léxicos que se pueden rastrear en dicho

129: “una expresión hermosa cuya palabra tenga la actualidad de lo verdadero”). Del mismo modo, parece deberse a este retorno subjetivo y voluntario a la lengua materna el uso de palabras como “antier” o “tras-antier” (id. 127).

Esta lengua de su madre es “el español recobrado” tras el español perdido.

Partiendo de la idea que cierra el primer poema (“el mundo que yo por ti y para ti he creado”: su mundo poético) el segundo poema desgrana la idea de destino de lo que está ocurriendo en su conciencia. Hay que atender a la idea de “recrear el mundo” como eje del sentido de la poesía final de Juan Ramón Jiménez (v. Cole: 1967, “remaking the world”). Una vez completado ese destino (mediante el hallazgo de “el nombre conseguido de los nombres”) el poeta puede detener su movimiento, su lucha por la creación poética.

A Guerrero antes del exilio, Juan Ramón le decía que “para un escritor que ama tanto la lengua como yo, la cuestión del idioma es fundamental” (JRVV. II, 309) al hablar de la posibilidad de vivir en Andalucía o Cataluña. El texto es premonitorio y simboliza perfectamente el drama del primer exilio juanramoniano

El “dinamismo de expresión” se convierte en ocasiones en una contradicción, que escapa al control de su creador “consciente”. No sólo del lenguaje como FORMA, que la tiene, sino como FONDO de una FORMA (v. Blasco: 1982).

Para la relación significativa establecida por Juan Ramón entre esencia y forma es interesante un texto citado en *Prosas críticas*.(48): “En literatura, además de la esencia de las cosas -de lo que suele llamarse fondo- y además de la forma, hay una esencia, un fondo de esa misma forma”. No es erróneo atender al paralelismo establecido entre fondo y esencia en relación con el primer título del libro: “animal de fondo”, entre otras cosas, querrá decir, 'animal esencial, de esencia'.

En Juan Ramón, desde un momento realmente temprano la posibilidad de expresar lo llamado “inefable” es un hecho. El ejemplo del verso “todos quieren contarme lo inefable” es muy interesante en este sentido. Como se ha repetido en ocasiones la teoría del nombre se relaciona con la filosofía de Ortega y Gasset y con la poética del simbolismo. De estas dos fuentes, el nombre adquiere una exacerbada importancia en su obra: “todo lo que existe es porque se nombra”. pero con la matización de este idealismo propia de Wittgenstein y otros autores contemporáneos: “de lo que no se puede hablar hay que callar” (1997, 183).

libro son: ‘verano’ por ‘estío’, ‘cual’ por ‘como’, ‘amarillo’ por ‘gualdo’, ‘pero’ por ‘mas’, ‘blanco’ por ‘albo’, ‘trasmuros’ por ‘extramuros’, ‘escalofrío’ por ‘calofrío’.

Hay que pensar, no obstante, que el propio poeta evoluciona de manera personal desde ese nominalismo orteguiano. Tampoco hay que olvidar el poder taumatúrgico de la palabra a partir del Romanticismo, que llega a sus límites en el simbolismo de Mallarmé. Y sobre todo hay que entender el sentido del nombre en relación con el símbolo. Decía Yeats:

- 1) Que las fronteras de nuestro espíritu están siempre cambiando y que, por así decirlo, muchos espíritus pueden mutuamente fluir de unos a otros y crear un solo espíritu, una energía única.
 - 2) Que las fronteras de nuestros recuerdos están asimismo cambiando y que nuestra memoria es parte de una gran memoria, la memoria de la propia naturaleza.
 - 3) Que este gran espíritu y esta gran memoria pueden evocarse por símbolos
- (Wilson: 1996, 58).

No está lejos esto de la idea juanramoniana de que la poesía es una tentativa hacia el absoluto por medio de símbolos. En este sentido, hay que entender el nombre y el verso “El Dios. El nombre conseguido de los nombres”. Es el símbolo del absoluto y por ello es nombre de nombre. Desde este punto de vista, el nombre en Juan Ramón adquiere dos sentidos: uno lógico, de definición, aprehensión y comprensión de la realidad material; y otro simbólico, de aprehensión y tentativa hacia lo inefable y lo absoluto.

8.1. Lo conseguido: la sensación de “culminación” y su reflejo en *Dios deseado y deseante*.

Dice el poeta: “Yo he acumulado mi esperanza en lengua”, dicha esperanza ha de ser puesta en relación con “la nostalgia” de la que hablamos y con el sentido del ‘milagro’ aliado a la expresión poética.

antorchas altas cárdenas
(granas, azules, rojas, amarillas)
en alto grito de rumor de luz.

Como bien ha visto Carmen Alfonso (2000, 348), en los versos “Yo he acumulado mi esperanza / en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito”:

en las concreciones de su código poético (lengua), ‘nombre hablado’, ‘nombre escrito’, Juan Ramón Jiménez había cifrado su vida, su fe, ‘su esperanza’, porque a través de ellas confiaba

satisfacer su necesidad de absoluto, llenar un vacío ideológico y religioso, sentido desde la adolescencia, con otra plenitud. Y, verdaderamente, Juan Ramón en el momento en que escribe el poema, se siente dueño de su destino y completo en su realización personal a través de la lengua poética

Acertadamente relaciona este hecho con un poema de *En el otro costado*, precisamente, con el que lleva por título ‘¿Al fin poetas?’ que claramente se relaciona con las teorías de la palabra poética del romanticismo (v. Novalis, Hölderlin o Coleridge³⁹⁵) y con el San Juan del *Apocalipsis* (las “lenguas de fuego”). Como expresa el poema citado:

Nos sigue una inesperada lengua.
Lengua de nuestro mítico mudarnos
en primavera, lengua
de nuestro milagroso cumplimiento.
¿Una lengua de fuego, al fin poetas? (LA, 156).

El “milagro” en *Dios deseado y deseante* se relaciona con esta lengua, al igual que su vocación y su destino. La idea de la semilla, también reseñada por Alfonso (2000, 349), está detrás de esta expresión del cumplimiento como “la fruta de mi flor”.

El sentido “apocalíptico” de esa lengua de fuego debe ser ampliamente matizado por el motivo del fuego poético (v. elegía “Pan y vino” de Hölderlin³⁹⁶). Como dice Alfonso (id.) “la lengua del poeta, identificada con él por ser su instrumento de creación” “se transformará como la llama y dará vida a otros – lengua de fuego”. Su propia constitución, su constituyente esencial como poeta, es esa lengua de fuego.

³⁹⁵ “Nunca como entonces [en su tiempo], en esta época en que la técnica masiva comienza a perfeccionar los medios de producción, la poesía ha querido identificarse con el conjunto de la palabra que nombra, para que el nombre despierte, domine, desencade, ordene las fuerzas que materializan la naturaleza en derredor” (Coleridge: 1975, 16).

³⁹⁶ “En vano ocultamos en el pecho nuestros corazones, / en vano, maestros y discípulos, pretendemos frenar nuestro valor, / porque ¿Quién podría impedirlo, prohibir la alegría? / El fuego mismo de los dioses días y noche nos empuja / a seguir adelante. ¡Ven, pues! Miremos los espacios abiertos, / busquemos lo que nos pertenece, por lejano que esté. / Sólo una cosa es firme: tanto si es mediodía o medianoche / persiste una común medida para todos, / y cada uno avanza y llega donde puede” (Hölderlin: 1983, 109). Recuérdese al respecto una frase del poeta de Moguer en la que afirma: “La poesía es la antorcha que se recoge de una mano y se pasa a otra. Desgraciado del que se quede con la antorcha y el que no la reciba. La antorcha es la inspiración presente, que une la del pasado a la del futuro” (Jiménez, 1961, 220). Esta misma metáfora estaba presente ya en Hölderlin (v. Heidegger, 1998, 199-238; y la elegía “Pan y vino” de Hölderlin, 1983, 105-121).

La antorcha, como sabemos, es un símbolo recurrente en la poesía contemporánea. Desde Hölderlin (v. Heidegger: 1989 y 1998), la antorcha ha sido símbolo, junto a una cierta lámpara (Abrams: 1960), de la búsqueda de la verdad, por la poesía y por la ciencia. En Ortega y Gasset (1946a, 40) el poeta pudo leer: “pasabáanse los unos a los otros la antorcha festival, sin que se apagara nunca, pásanse las generaciones de sabios, unas a otras, esta sagrada luz de la ciencia, sin que jamás se consuma”. Y en el propio Juan Ramón, en “Respuesta a una entrevista” (PC, 238 y sig.), hace referencia a:

la voz y el ansia que no se pasan a nadie; se pasa la antorcha (algunos que la recibieron la apagaron debajo de su chaqueta), pero el fuego prende de distintas maneras. Y el mismo fuego, si se pasa, puede tener distinto temple y distinta lengua, ya que el espíritu propio es una cosa que no admite herencia.

Como vemos, el sentido juanramoniano hace más referencia a un “fuego” interior, esencia del poeta, que a una “lámpara” de la verdad. En estas “antorchas cárdenas”

queda patente la conciencia metaficcional de Juan Ramón, ya que la caracterización de la plenitud metafísica como literaria (“leyenda”, “historia que yo mismo he creado”) y religiosa (“dudón”, “dios”, “creyente firme”) explicitan la constitución ficticia tanto de la obra poética como la redención metafísica conseguida por la misma (Jensen: 1997, 104)

En la misma línea que la idea del destino ya explicada en poemas anteriores, el poeta en esta “mañana de verdad en fondo de aire” o “concentración de transparencia azul” pone en relación, por la conciencia y el recuerdo, al dios de su Moguer con su dios de ahora, a partir de la igualdad en el azul. El significado de todo esto debe ponerse en relación con la evolución poética que se ha producido en Juan Ramón desde sus primeros libros hasta el que ahora comentamos. La idea del anhelo (y del deseo), fundamental en todo el libro, se une aquí a la del “trueque” de amor y de infinito en tanto que su anhelo es él mismo y el tú. El dios es, al igual que la idea de lo hermoso conseguido, la del otro hecho conciencia.

Es sorprendente cómo los mismo símbolos y las mismas palabras adquieren múltiples significaciones en la evolución de nuestro poeta.: en este sentido, su metáfora de “lo hondo y lo alto” sirve perfectamente para describir cómo Juan Ramón ahonda en la significación de las palabras libro tras libro, hasta su estación “definitiva”.

La idea del destino se alía aquí con la de “la espresión”. El libro, junto al logro y la culminación, es una recreación de sus propias dudas a partir de la superación que supone el hallazgo de “lo mejor que tengo, mi espresión”. La forma que le queda es así, la expresión poética de estos poemas tanto como la forma a la que ha llegado su conciencia poética.

Las variantes que presenta el último verso del original SZJRJ-ddd. 211: “en lo mejor que tengo, mi |escritura| /cantarte/ /contarte/ espresión/” aportan elementos de juicio muy interesante sobre la labor del poeta en la concepción juanramoniana. Rechaza “escritura” (lo poético no es sólo lo escrito), “canto” y “cuento” y se decide por la variante “espresión” en la que parece encerrar el sentido de estas y otras nociones de la labor poética (o del habla en cuanto poema, poesía). En relación con esto, cabe recordar unas palabras de Martin Heidegger:

Primero, y antes que nada, hablar es expresar. La representación del habla como exteriorización es la más corriente. Presupone un interior que se exterioriza. Si se entiende el habla como exteriorización entonces es representada exteriormente y ello particularmente si se retrotrae dicha exteriorización hacia un interior (1987, 13-14).

A partir del hecho puntual y real de su llegada a Buenos Aires, el poeta desarrolla la idea de “la tierra de llegada” que este libro supone en su poesía y su conciencia poética.

La “calidad” de esta expresión se comprueba con un breve ejemplo. ‘Ríomar’ es un compuesto que puede entenderse en dos formas: como algo que participa de ambas realidades (es lo que llega tanto como a dónde se llega, completando así el sentido de experiencia refleja basada en un movimiento inmanente) o como el punto último en el que río y mar se unen, la desembocadura o esa “tierra de llegada”. Como el mar en los poemas 3 y 5 está desierto (¿de hombres?) el riomardesierto expresa, así, la soledad de la experiencia. La segunda estrofa desarrolla esta experiencia bajo la idea de destino: “llego a ti por mí en mi hora”.

La realidad deseada por el poeta cuando niño -su mitad allí- en su Moguer de plata (la ultratierra, el ultramar, el ultracielo) han sido comprendidos por su “plata aquí”. “estamos ante una nueva formulación de la unidad de lo visible y lo invisible (el más allá) y ante la conciencia clara de que ese más allá (“que llamamos en nuestros desconsuelo Edén, Paraíso, Oasis, Cielo”, *Espacio*: 122) está aquí, que son una y la misma la tierra y la ultratierra. Es aquí, en este sur de América, equiparado

por la lengua y la realidad sureña, con su sur de Andalucía, donde el poeta -como hombre aquí, “mi hombre”, complementándose con el niño de Moguer, distintos estados de la conciencia del hombre, han encontrado su “conciencia plenitente”. Esta conciencia de estar pleno, en plenitud, de querer estarlo, se identifica a su vez con la conciencia en plata lucidera, como dándose a luz o sacando “flor a mis entrañas”, en una primavera que hace referencia implícita a la primavera total, a la “estación total”: lugar del “éxtasis” del poeta en estos versos, éxtasis que aparece aquí como completo (“alegre de alegría llena”). La sensación de culminación en este poemario es esencial.

El sueño del niño (el del poeta niño, por eso también niñodíos) parece cumplido en estos poemas. Evidentemente, a una primera escritura en vivo (en las fechas de los poemas) pudo suceder una segunda lectura en redivivo (a la vuelta) que amplificara el sentimiento de estos versos y la creencia de que el sueño “de Mi Moguer de Plata de mi Cádiz de Plata, de mi Puerto de Plata” se había cumplido.

Moguer aparece 5 veces en *Dios deseado y deseante*: 3 como Moguer de España, 1 como Moguer de Plata y otra, la primera de ellas (DDD 5), como Moguer azul. Aparentemente, la referencia (en la mayor parte de los casos asociada al “niñodíos”) parece estar ahí, en los versos, como un referente experiencial del tiempo: mecanismo de memoria asociado a otro tipo de nostalgias.

En esta misma dirección se mueve buena parte de la crítica que establece una conexión causal ente el nacimiento del poeta y el símbolo-motivo del niñodíos. Domínguez Sío, por ejemplo, apunta: “Juan Ramón nace en Moguer el 24 de diciembre de 1881 a las doce de la noche, en el momento en que comienza la Nochebuena. Esa hora fronteriza y su necesidad de poetizarlo todo le hará, posteriormente, hablar de sí mismo como de un niñodíos”(1994, 38). Es posible que esto sea así y esta relación sea la causa que motiva el uso por parte del poeta de la expresión “niñodíos”.

Bajo la metáfora de “la fruta de mi flor” el poeta nos habla aquí de cómo lo que era su destino, que antes lo sentía como halo, se ha concretado en su yo de ahora: “ahora es mi cuerpo centro visible de mí mismo”; es decir, de su más antigua semilla ha surgido su yo de ahora, “estación total toda en un punto”; porque él, al fin, es su propio centro y su propia envoltura. Como la flor que de una semilla saca su flor y su fruto y una nueva semilla, el poeta se ha formado a sí mismo. En este

sentido, el dios deseante ha formado al dios deseado y ambos son envoltura y centro de sí mismos. El poeta y el dios son inseparables: si el poeta es la envoltura de su centro es porque en sí encierra al dios (“de ti dentro”) y si ha llegado a esta realidad es porque en sí mismo, como dios deseante, se deseaba en esta forma: su dios deseado.

Esta “teoría evolutiva” está ya presente en el primer Juan Ramón, por ejemplo, en una prosa dedicada a *La copa del rey de Thule* de Francisco Villaespesa (PC, 37) el poeta escribe: “Todo, en la Naturaleza, nos habla de progresión evolutiva, muere un ser para que nazca otro; después, éste sucumbe a su vez al crear una nueva vida, y así hasta lo infinito. El tiempo, norma de todo, es asimismo la norma de esta evolución universal, y los días nuevos se consumen alumbrando las cenizas de los días que murieron”. En estas palabras está implícita la idea, mucho más desarrollada y profunda, del desarrollo de la flor que *Dios deseado y deseante* escoge como motivo.

En un más alto sentido, la metáfora alude al yo del poeta en una formulación que lo relaciona con el perfeccionamiento moral y social humano en su camino hacia el “ideal”. Sanz del Río, utilizando la misma imagen, dice: “el tiempo del fruto está aún lejos; pero el tiempo de la flor ya ha llegado” (cit. en Jiménez García: 2002, 94).

Este sentido abre nuevas vías de interpretación del poemario, más aún si atendemos al papel de la poesía lírica en la reforma de la humanidad (tal y como podemos apreciarlo en la obra de Giner de los Ríos: 1969, 21 y sig.). La poesía lírica en tanto que “no tiene otro fondo que los sufrimientos y situaciones individuales del poeta” (op.cit, 55) sería pieza clave en la parte analítica del conocimiento, al lado de la psicología y otras artes y ciencias cuyo objeto es el propio sujeto.

El poeta encuentra en la realidad del dios la justificación de su existencia y de la labor poética y la escritura de toda su vida. El dinamismo que ha cambiado “el sueño en acto” (el deseo en lo deseado) le da, también, la forma que le queda (forma como fondo de la forma). Por eso, su trabajo es gustoso: el contar a dios es un contarse a sí mismo en su última forma, la forma que le queda.

En el “Tú, secreto filón, rosadiamante” encontramos una curiosa nota para explicar la posible naturaleza mística (o inspirada, al menos) de estos poemas. “¿De pronto, ahora, te me cierras / otra vez? ¿Un invierno me preparas / sin ti, sol de esta baja vida?”, cuando anteriormente se refiere a “un sueño realizado, días y noches,

por la mar, contigo”. Es bastante claro que el sueño realizado se refiere fundamentalmente a lo que constituyó el libro *Animal de fondo* (al mar abajo y a Ciudades) y que, en estos poemas, según sus indicaciones pertenecientes a la parte “Mar arriba”, asistimos a una formulación distinta: el cerrado dios.

El dios, con las alas cerradas, espera posado a que él, u otro como él, vuelva a abrir su órbita de conciencia a la realidad íntima de un dios sin ropajes. Sánchez Barbudo piensa que (DDD: 138-39)

Se le escapa el "yo decía" y el "lo tuve" del verso 8. Y por algo, en medio de su entusiasmo - que a mí me parece aquí un tanto forzado-, al hablar del niñodios que fue, y también del que ha llegado a ser ahora, el énfasis lo pone en el pasado, en el niñodios de entonces, más que en ese estado actual de gracia al que alude. Y esto, la falta de éxtasis verdadero, explica que el poema, refiriéndose a algo entrañable, sea en verdad bastante barroco, fruto más de reflexión -obsérvese que es a menudo conceptual -que de emoción. (...) Y cuando luego dice que "necesario era / crearlo", al niño, no parece tanto que lo sienta en él creado de nuevo, sino que reflexiona y dice que esa creación, ese volver a ser niño, cuando el éxtasis, era algo necesario.

Esta crítica de Sánchez Barbudo cojea por sí sola pues se basa en la oposición romántica entre reflexión y emoción. El poema juanramoniano está formado por las dos sin oposición alguna, ambas se imbrican de tal modo que es difícil separarlas. Por otro lado, no se puede sostener que el hecho de la creación del niño sea un producto exclusivamente de la reflexión -que sí lo es, en tanto que es la conciencia la que determina las cosas- sino que la “necesariedad” que preconiza se sustenta en la idea de destino. No era necesario pensarlo para crearlo, sino que el destino hacía necesario este sentimiento, este pensamiento. Las formas verbales (presente, pasado, futuro) de los poemas del libro refuerzan la sensación de un proceso que culmina (“Al fin lo tuve”).

“La menuda floración” continúa el camino abierto por la metáfora del “fruto que fue flor”. La realidad del encuentro con el dios se presenta como la consecución final de un anterior presentimiento: que no era sueño sino distancia. En torno a esta imagen giran otros elementos del poemario: el niñodios (que le esperaba aquí pero que ya él era), la primavera, el botón... Por otro lado, asistimos a la confirmación del “pensar mi sentimiento” que viene a incidir de nuevo en la naturaleza sentida del dios. Pues no basta el puro pensamiento para pensar al niño es necesario crearlo en esa flor del sentimiento puro. Es decir, la voluntad y la vocación del poeta y su

experiencia sensible han hecho al dios.

La naturaleza de dios en tanto niño une ciertos aspectos del dios juanramoniano a la mitología cristiana (a Jesucristo), pero al mismo tiempo denota la idea de una “infancia universal” del dios, de un estar creándose siempre a sí mismo. Todo esto no es producto del razonamiento frío, sino de la conjunción de sentimiento y pensamiento que tan bien expusiera Unamuno en algunos de sus poemas.

Frente a un seguimiento al pie de la letra de la estética krausista en Juan Ramón, nos encontramos, más bien, con una lectura personal y propia de todas las posibles coordenadas estéticas y literarias precedentes. La presencia de los “monstruos del crepúsculo” bien puede estar mostrando la unidad esencial de lo bello y lo feo, frente al pensamiento más generalmente krausista: “aunque en especial se halle sublimidad subjetiva en lo informe y monstruoso, no son bellas tales cosas ni sublimes en este respecto, sino en otros muy diferentes” (Krause: 1995, 62). Esa belleza distinta es la que plasma Juan Ramón: un orden de hermosura que iguala a todos los seres.

Cuando se refiere a “yo no supe lo que era el milagro”, expresión de este cumplimiento, podemos aplicar unas palabras claras de Schleiermacher (1991, 77-78):

El milagro no es más que el nombre religioso para designar un acontecimiento; todo acontecimiento, incluso el más natural, tan pronto como se muestra apropiado para que la consideración religiosa del mismo pueda ser la dominante, es un milagro. Para mí, todo es milagro; y, según vuestra concepción, sólo es para mí un milagro, a saber, algo inexplicable y extraño lo que no es nada de eso según mi punto de vista. Cuánto más religiosos fuerais, tantos más milagros veríais por doquier (...). ¿Qué significa revelación? toda intuición nueva y originaria del Universo es una revelación y cada cual ciertamente debe saber mejor que nadie lo que es para él originario y nuevo, y si algo de lo que era en él originario todavía es nuevo para vosotros, entonces su revelación también lo es para vosotros (...) ¿Qué significa inspiración? No es más que el nombre religioso para designar la libertad. Toda acción libre, que se convierte en un hecho religioso, toda reproducción de una intuición religiosa, toda expresión de un sentimiento religioso que se comunica realmente, de forma que la intuición del Universo se transmite también a otros.

El “nido de entraña” es un ejemplo de parataxis. Ambas palabras, nido y entraña, se refieren a dos formas diversas de lo interior. La palabra nido, que aparece

en tres ocasiones al menos en este poemario, se explica desde el poema ‘Moguer’ del *Diario*. Pero la comprensión del nido, en *Dios deseado y deseante*, debe relacionarse también con toda la semántica del cumplimiento, del regazo y la madre. Ya no refugio, sino abrazo: “el abrazo / que nos damos los dos / en el todo / fundidos / y la nada del hoy” (LA, 388).

El milagro, en la propia poesía de Juan Ramón, se alía a “la lengua” (“qué lengua milagrosa”). Su expresión, la poesía como expresión de su individualidad, es un componente intrínseco del milagro. El milagro no se ha producido fuera sino dentro del sujeto poético. Y sus causas no son exógenas sino endógenas. He ahí la idea de haber llegado a su dios en su hora.

Curiosamente, la palabra milagro sólo aparece en dos poemas -el XLI y este poema L- de lo que suponemos es la segunda parte o parte escrita durante el regreso. El dios es un encuentro anterior al milagro y el hecho de la “lengua milagrosa” nos puede llevar sobre la pista de que el milagro sea un estado definido, en parte por la recuperación de la lengua. El español perdido podría ser símbolo del exilio pero también de la lengua poética perdida, de un idioma propio del poeta extrañado de sí mismo-. En el ‘Prólogo’ afirma “y ese milagro sólo lo puede dar el canto enloquecido, y no es posible estar locos siempre, hay que olvidarse de que somos locos permanentes o cuerdos permanentes. En este punto del olvido estaría la expresión poética”.

En un único poema aparece una palabra relacionada con el deber (lo que respondería a un sentido moral de llegar a dios). Esto refuerza aún más la hipótesis ético-estética de interpretación que el propio poeta se encargó de apuntar en sus títulos y en sus escritos.

el gozar en plenitud
de conciencia amadora,
es la virtud mayor que nos trasciende.

La idea de la virtud tan cara a Ortega y Gasset en sus artículos periódicos, aparece en este poema (significativamente es su única presencia en el poemario) como la culminación de su conciencia, del supuesto encuentro que no es otra cosa que un proceso largo, evolutivo, inmanente al propio poeta; pero prendado de esencias que le vienen de fuera, de sus lecturas y experiencias. Este proceso del que hablamos desemboca, “destinado” lo llama Juan Ramón, en una conciencia

unificada de todas las ramas del saber y del sentir por las que Juan Ramón se interesa: la virtud, aquí, es una pieza más del puzzle de su conciencia (su sistema: v. Ortega: 1946, I. 114-115).

Evidentemente se trata de una pieza clave, proponiendo un símil fácil para entenderla, es la clave del arco de lo ético, como el concepto mismo de conciencia es la clave que da esta conciencia suya sucesiva que se integra, por su propio deseo, en la conciencia sucesiva del mundo, en su dios solo.

Si esa “conciencia amadora” es la virtud mayor (que nos trasciende, luego la trascendencia no está fuera, si no en nuestra virtud), el “entusiasmo” fue su “primera virtud” (cfr. U, 88).

Toda su vida ha sido un buscar lo que ahora parece haber encontrado, un esperar “sin descanso ni tedio” que le ha llevado a poseer la conciencia, el dios.

Designio universal, en llamas
de sombras y de luces inquirientes
y esperantes,
de ojo acechador inmenso que te espía
con pena o alegría
de trajinante andanza aventurera.

Ese ojo acechador no está nada claro: si es su ojo acechando o es el ojo del designio universal (con llamas inquirientes). Es como si su dios también le pidiera cuentas, de otro modo (quizás, pidiéndole cuentas por su destino, por lo preciso de su órbita y su ámbito). El poeta, en *Dios deseado y deseante*, responde a ese dios que le “inquire”, con su cumplimiento, su “seguro” y su logro: la expresión.

8.2. La lengua de *Dios deseado y deseante*.

La valoración que el poeta realiza de su propia expresión nos llevan a un breve estudio de su acierto. Si es su “expresión” su hallazgo, los poemas de Dios deseado y deseante son el ejemplo de esa expresión.

El libro *Animal de fondo* poseía una importante unidad de composición. Es un libro que se entiende mejor leído seguido que poema por poema. Lo mismo sucede con *Dios deseado y deseante*: libro de poesía, que no conjunto de poemas.

8.2.1. Recursos estilísticos y formales.

Los tres primeros poemas parecen resumir las tensiones que definen al conjunto: la transparencia (belleza=verdad), el nombre como potencia de la creación, el yo y el tú, su yo presente y su yo pasado. En los poemas se vislumbra siempre la circunstancia, la experiencia real del viaje: ellos (“me esperaban los tuyos”) se refiere a los humanos, y, sobre todo en ‘Ciudades: 4’, identifica a los receptores de su mensaje.

La parataxis (...) se trata de seguir la fuerza gravitatoria de palabra a palabra con lo que éstas acaban entrando a formar parte de unidades de sentido sin que medios semánticos expresos las relacionen entre sí (Gadamer: 2002, 61).

Este recurso es frecuente en los poemas de *Dios deseado y deseante*. Cada palabra de este poemario forma parte de una unidad de sentido mayor (la obra del poeta) en la que cada palabra mantiene una relación peculiar con las demás, no necesariamente a través de medios semánticamente expresos.

En la hipálage, el predicado guarda una relación nueva y extraña con el sustantivo inmediato, y se refiere a otro sustantivo, a veces implícito. Hay como un intercambio. Se ha dicho que es una variedad de metáfora. Puede ser; se trataría de una metáfora puramente sintáctica. (Pau: 2000, 27).

Es este otro recurso también muy frecuente en *Dios deseado y deseante*. Los símbolos del libro, sus predicados y relaciones con otros símbolos, se realizan en

una importante dinámica de saltos y elipsis semánticas y sígnicas que ahondan en la profundidad de sentidos del libro. Los procedimientos de derivación, el conceptismo, la anfibología y otros recursos están presentes en los poemas destacando el esfuerzo verbal que este libro supone. La recurrencia en los títulos de expresiones prepositivas puede indicar una descripción de los atributos de ese “dios deseado y deseante y de la circunstancia en que se produce el poema (de, en, con, por, para...).

Todas las palabras y símbolos presentes en este libro mantienen una comunicación entre sí que provoca una significación compleja. La recurrencia de determinadas palabras y expresiones como “conciencia” o “dios deseado y deseante”, base del ritmo paralelístico del verso libre, es, al mismo tiempo, una especie de salmodia, de expresión repetida que parece buscar, en esa repetición, su propio encantamiento. El origen de esta escritura no es otro que el pensamiento poético juanramoniano:

El postulado pseudo-filosófico de la poesía pura es la identidad de conciencia y objeto en el campo de la una o del otro, donde puede variar la función objetiva, pero es invariable el conato y la meta de esa identidad, el vínculo puro y necesario de significante y significado, de naturaleza y Dios entendidos como expresiones equivalentes y analógicas de una absoluta Inteligencia creadora que es el Yo del poeta (Macrí: 1957, 288).

“Antes de que el comercio lingüístico desgastara los nombres de las cosas, el hombre podía confiar en el palabra” (Alvar: 1983, 18). Juan Ramón pretende, por la poesía, volver a confiar en la palabra como expresión y comprensión de la realidad:

El hecho poético, la poesía, no es sólo un lenguaje marcado fuera de los usos comunes, sino que es, más que nada, una vía y modo de conocimiento abiertos, distintos de los demás, con su propio código (Ynduráin: 1983, 83).

Esto responde a lo propio del “lenguaje poético”, un código diferenciado que se ha autonomizado del lenguaje ordinario y que en el siglo XIX y XX adquiere una subjetividad que lleva a considerar su expresión de un modo “hermético” a los no iniciados. Pero esto no es así, del todo, en Juan Ramón, salvo por las diversas profundidades de los niveles del texto, tejido, presentes en su poesía. Hay distintos niveles en este código: lo sencillo oculta lo profundo.

Juan Ramón acrecienta el código propio de la poesía en lengua española con gran número de giros, recursos y creaciones verbales que le sitúan en primera línea

de nuestra poesía:

Juan Ramón *inventa*, crea su *propio* código, *idioma*, para *superar*, en lo posible, las deficiencias que la *lengua* presenta y, segundo, para *dar valor universal* a su *obra*, buscando en su lenguaje la esencia de las cosas con el fin de darles un valor intemporal y, también, permanente (Alfonso: 2000, 346).

Los neologismos presentes en *Dios deseado y deseante* no son, nunca, recursos puramente formales. La importancia del hecho expresivo del poema determina la formación de neologismos y compuestos³⁹⁷:

La composición de palabras (...) tiene una más frecuente presencia en obras de su última plenitud, por ejemplo en *Animal de fondo* (1949). Tenemos aquí una de las más profundas experiencias poéticas y se le hace inevitable acudir a las palabras necesarias para convertir en expresión esa honda y alta vividura en que se funde recuerdos de paisajes infantiles, el entorno del destierro y una metapoética: ‘riomar’, ‘desiertorriomar’, ‘pleamar, pleacielo en pleadios’, la ‘circumbre’, el ‘clariver’, ‘ultramar, ultratierra, ultracielo’, el ‘cuerpialma’ (Ynduráin: 1983, 93³⁹⁸).

De este modo, “cualquier procedimiento neologístico tiene el fin de acrecentar la palabra en sí misma o en fusión con otras en una única esfera semántica polivalente” y “lo mismo ocurre con la formación por prefijos propios o funcionales ”(Macrí: 1957, 290³⁹⁹). El análisis realizado por Oreste Macrí de los sufijos derivativos más productivos es totalmente válido en la actualidad (1957, 290-294).

En Blasco (1981) se define como “catácrexis” “un mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado”. Este recurso es el que se manifiesta en la creación de palabras tales como ‘ultracielo’ o ‘sonllorante’. A esto recurso, no obstante, hay que oponerle sus propios límites, los que el propio Juan

³⁹⁷ En otro momento: “Las creaciones léxicas de Juan Ramón tiene todas y cada una su justificación y oportunidad para cada ocasión y tono de escritura y que sus neologismos le pertenecen en exclusiva, sin aspirar a convertirse en innovaciones para su uso común” (Ynduráin: 1981, 94).

³⁹⁸ Al menos todas estas palabras son neologismos utilizados por Juan Ramón en este libro: *clariver, fruteado, rayeado, miriante, disfrutadora, abrazantes, movientes, inquirientes, esperantes, trajinante, pleacilo, pleadios, obrante, matinero, madreada, escucheando, mirante, dudón, decidores, sonllorante, amarillomar, verdemar, riomardesierto, riomar, desiertorriomar, circumbre, lucidera, soñeando, ultratierra, ultracielo, plenitente, iluminante, ciudadales, reposantes, cuerpialma, miraje, compañía, matinado, gustador, verdespuma, mirífica, regazar, perrosnubes, estrellación, olear, encarmina, deslumbrancia, donancia, emplena, nochea, convivida, alijeración, rosabella, blancabella, rojabella, eternismo, enformada, claripensante, clarisintiente, espejarnos, nombrador, regaloso, forastería.*

³⁹⁹ V. todo el artículo de Macrí (1957) uno de los pocos análisis verbales del libro.

Ramón establece para el uso de neologismos en su poesía en un texto fechado en 1946 en Washington:

En poesía, prefiero siempre el neologismo a la reelección de un vocablo gastado. recoger vocablos del diccionario es fácil, crear palabras justas, necesarias, vivas, es don principal del poeta. Palabras nuevas corrientes que se unan a las corrientes anteriores de una manera natural. (YPRPQ, 124).

Los neologismos del poeta tienen la gracia de no sorprendernos: su lectura se comprende. Cada neologismo está en su sitio. No hay que olvidar, nunca, que para Juan Ramón, tanto en poesía como en crítica, “lo importante es la exactitud, la precisión” (id. 125).

8.2.3. Breves notas sobre la métrica y el ritmo en *Dios deseado y deseante*.

En *Dios deseado y deseante* predomina el poema largo. Sus versos, generalmente de arte mayor, muestran un ritmo distendido, sin gran excitación (más bien, muy razonada cada palabra que el poeta escribe). La primera estrofa del poemario:

DIOS del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

Se ha visto la recurrencia del endecasílabo (en la segunda estrofa, por ej. 11-11-14-11-9) pero parece más apropiado hablar de verso libre (desnudo, decía el poeta indicando claramente un carácter de la desnudez poética), sobre todo si atendemos a sus últimas versiones en prosa, párrafos o versos largos. Existe una preponderancia de periodos impares, y de falsos endecasílabos (“aquí estás / enredado conmigo” [4 + 7, pero 10]; versos de 7, 9, 11, 5). Cuando aparece un verso largo, generalmente está dividido en periodos, marcados por la preponderancia de los versos impares: “eres igual y uno, eres distinto y todo” (7 + 7).

También encontramos con ciertos versos en los que el poeta parece haber buscado este tipo de verso impar, rechazando verso largos de más de 11 sílabas

(mejor, periodos de más de 11 sílabas). Un verso como “Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia” por mucho endecasílabo que sea es difícil de leer en once sílabas. Este tipo de versos demuestra ese trabajo consciente sobre el instinto que caracteriza al poeta.

Generalmente este tipo de versos presentan un marcado carácter reflexivo, frente a otros, predominantemente más breves que demuestran mayor grado de exaltación: “Eres la gracia libre / la gloria del gustar, la eterna simpatía, / el gozo del temblor, la luminaria / del clariver, el fondo del amor...” Hay que leer todas las pausas como cesuras (7 + 7, + 7, +7, + 5 + 5 + 7).

Un ejemplo del complejo ritmo impar que presentan tanto los versos como los poemas en prosa, en los que se nota una grata intuición formal y, al mismo tiempo, un trabajo importante del poeta: “el gozo del temblor, la luminaria” (7 + 5, pero 11). En unos aforismos de ideología el poeta reflexionaba sobre la longitud de los versos:

Dante, Shakespeare, Milton no necesitaron verso más largo que el endecasílabo. Si Victor Hugo escribió en alejandrino es porque el alejandrino es el verso genuino de Francia, pero cuánto más corto es el alejandrino de Baudelaire o Mallarmé y cuanto más bello que el de Victor Hugo. Lo apretado vale en poesía más que lo suelto. (I., 2653).

Los dos últimos versos de este poema, parecen contradecir su propia norma estética: “el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado”. Pero de nuevo se pueden descomponer en versos impares semejantes: el uno al fin / dios ahora sólito en lo uno mío / en el mundo que yo por ti / y para ti he creado (5 + 11 + 9 + 7). En otra reflexión el poeta acepta ciertos usos del verso largo: “A mí no me gusta el alejandrino aunque lo haya usado bastante, me encanta como final el verso de trece” (I. 2655). Ejemplos de arte mayor (de trece sílabas), con cesuras impares de nuevo): “no tienes molde, estás sin molde, eres la gracia” (13, pero 5 + 5 + 5); “Si yo, por ti, he creado un mundo para ti”.

El segundo poema, por el contrario, está marcado por el verso de 13 y 14 sílabas, en alternancia con versos de 11, 9 y 7, nuevamente. Un verso final de trece sílabas del gusto del poeta: “El Dios. El nombre conseguido de los nombres”. Una sentencia. Los poemas en los que predomina el verso largo tienen un carácter de salmo, más que de silva modernista o libre como la define I. Paraíso.

Son versos difíciles de medir en estructuras métricas tradicionales. Debemos

recordar que “Cuando Juan Ramón Jiménez decide, a partir del *Diario de un poeta recién casado* (1917), escribir básicamente en verso libre, toma una decisión importante para la literatura española” (Paraíso: 1985, 200)⁴⁰⁰. La autora piensa que la silva libre impar juanramoniana (que filia en la silva modernista y no en el legendario “vaivén” del mar del *Diario*) es una de las formas más cultivadas por los poetas del siglo XX y, curiosamente, da una importante nómina de poetas de posguerra y del 50 que la cultivan (op. cit, 206).

Muy frecuente en el libro es el verso libre de imágenes (la imagen del “dios deseado y deseante” -un eneasílabo muy recurrente en el libro-, la conciencia y la esencia, con sus asonancias y consonancias). También es frecuente el recurso paralelístico, la repetición y las derivaciones “eufónicas”: “en ejemplo y espejo / de la imaginación, de mi imaginación en movimiento”; “cruzándose con su subir, con su bajar, / contra el sur, contra el sur / enhiesta, enhiesta como un pecho jadeante”

No es esta silva libre impar la predominante en *Dios deseado y deseante*. Los versos impares sí, pero las formas son variadas: verso libre, prosa poética. No obstante, no está lejos del impulso que dio a la silva el Modernismo:

El Modernismo renovó intensamente la silva clásica: Suprimió la rima consonante dispersa y la sustituyó por rima arromanzada en la silva arromanzada; introdujo nuevos metros impares además de los de 7 y 11, en la silva modernista impar; sobre la base de la medieval silva octosílabo añadió otros metros pares y creó la silva modernista par. (Paraíso: 1985, 427).

En este sentido amplio, los versos de este libro podrían entrar en alguna de estas categorías. Sin embargo, el sentido de este ritmo es una de las piezas de toque de lo que logra Juan Ramón y existe, dentro de estos cauces y el de un alejandrino corto en 13 sílabas muy del gusto juanramoniano como hemos visto, una importante continuidad formal entre este libro y otros precedentes. Hay bastantes poemas que terminan en ese verso de 13 de cierre como decía Juan Ramón, en ocasiones anticipados a lo largo del poema por algún otro verso del mismo ritmo y medida. No son raros los alejandrinos, tampoco los verso de 15 sílabas, incluso de 17.

De lo que no se puede dudar es de la total unidad formal de este libro. Apostamos por definirlo y estudiarlo como una clase de silva arromanzada o como silva libre impar y verso de libre arte mayor. Lo que destaca al fin es la forma libre

⁴⁰⁰ La propia Paraíso ha estudiado como este verso libre aparece ya en años anteriores, 1910 – 1911).(Paraíso: 1985, p. 200-207).

del verso y la prosa que se dilata, como reflejo del pensamiento implícito en el poemario.

La atención predmonante, en estas breves notas, a la métrica y el ritmo del verso se debe a nuestra familiaridad con los poemas versificados. En el transcurso de este trabajo de reconstrucción hemos podido leer, con mayor detenimiento, los poemas prosificados. Entendemos que las características fundamentales del ritmo de prosa y verso, en este caso, son casi idénticas, aunque pueden existir matizaciones para la prosa que deben ser estudiadas.

8.3. El lenguaje conseguido desde una perspectiva crítica.

Estamos ante una poesía y una poética profundamente modernas. A esto se refiere Naharro-Calderón (1994, 288) cuando dice que “el lenguaje de la modernidad juanramoniana de estos poemas es por lo tanto absoluto, no aparenta fisuras y abarca los espacios de una infinita totalidad”. La expresión conseguida, así como la lengua reencontrada, por Juan Ramón en su viaje a la Argentina, son una de las causas fundamentales de la exaltación presente en este libro: “Por ese volver a lenguarse, he encontrado a Dios en la conciencia de lo bello, lo que hubiera sido imposible no oyendo hablar mi español” (v. “El milagro español” en GE). La problemática del exilio resulta en estos casos clave para entender la evolución de Juan Ramón en el último periodo de su creación poética.

Una crítica del barroquismo de algunos de estos poemas como la que realiza Sánchez Barbudo no deja de parecernos una limitación grande. El barroquismo es, hoy, una forma de la escritura que se caracteriza por una cantidad importante de recursos. Deberíamos, por tanto, en vez de criticar dicho “barroquismo” analizar su forma, compararlo con la poesía del Barroco y extraer las características de este barroquismo moderno en la poesía de Juan Ramón. Pero por otro lado, nos parece que dicho “barroquismo” es, más bien, un recurso del lápiz. Así se demuestra, por ejemplo, en la lectura de *Españoles de tres mundos*, ejemplo de la prosa del poeta en todos sus registros.

La forma del poeta es su logro. Y ese logro hay que entenderlo. Su idealismo (su ideología) pueden rechazarse del todo. Pero no su expresión, esto es, la expresión que él dio a ese pensamiento. La forma de los poemas de Juan Ramón Jiménez es su gran aportación a la lírica contemporánea ya la historia de la lírica española.

Pero ¡El poema habla⁴⁰¹! Nos habla a nosotros, oyentes, lectores, receptores del poema. El poema habla y dice una sentido (un fondo) y una forma:

El poema se convierte -¡bajo qué condiciones!- en poema de quien -todavía- percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado.

⁴⁰¹ v. Celan “El Meridiano” (1999, 499-510) y Derrida (2002, 11 y sig.): “Así, al menos, se nos dio la apariencia, y la tradición de la apariencia, no digamos el simulacro”.

Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esta presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema –el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual-, aún en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, el otro, le es más propio: su tiempo. (Celan: 1999, 507).

El poema abre un diálogo. Y el lector, como tal, debe recogerlo. No podemos seguir manteniendo nuestro silencio: el tiempo y el lugar del poema necesitan del tú interpelado, interno, tanto como de este tú externo que ahora, en estas mismas líneas, habla con el poema y al poema. Benjamin llama la atención sobre “la polaridad de toda entidad lingüística: ser a un tiempo expresión y comunicación” (1990, 61). Estos dos polos y la oposición establecida entre ambos han sido uno de los centros del debate estético hispano en torno al medio siglo, justo en la época de *Dios deseado y deseante*. Como bien dice Benjamin “la formación despreocupada del comunicante respecto a la lengua [poética, en nuestro caso] conduce, necesariamente, a su destrucción. Y, por otra vía, la exaltación a lo absoluto de su carácter expresivo acaba en algo parejo al silencio místico”.

Como decía Pound “la belleza es difícil⁴⁰²”. En Juan Ramón ocurre lo mismo. La poesía del poeta de Moguer, a este humilde lector, le habla sobre todo, desde una experiencia concreta del poeta (espacio y tiempo), esa visión final de lo “que se ve ser; iluminación de la brevedad, brevedad de la iluminación: “luz que alumbra por debajo el sueño”. De nuevo, la música de las palabras en la conciencia canta lo que dice y dice lo que quiere decir en su cantar:

¡Si me cantas la canción / no me cuentes más el cuento! (LA, 383)

La canción que el poeta canta para ti, tú, su dios solo. Del cuento sólo queda ese tizo negro, rastro del lápiz con el que el poeta se enfrenta al vacío.

⁴⁰² v. Pound (2000, Canto LXXII “Presencia”, pp.1756-1787 y los *Cantares Pisanos* (1948), sobre todo el Canto LXXIV (1806 y sig.). Por desgracia, no existe traducción castellana de todos los cantares. Desde nuestra fragmentaria lectura de la poesía de Ezra Pound creemos que Juan Ramón dialoga, entendamos este diálogo en todas sus posibilidades, con el poeta americano en más alto grado que con otros poetas contemporáneos como Eliot, Valery, Perse, etc. Pound es, seguramente, la figura que Juan Ramón consideraba como “el poeta” de su tiempo en lengua inglesa, lo que él quiso ser en la lírica en lengua española.

9. Conclusiones.

Como síntesis de la presente tesis doctoral sobre “*Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez. Reconstrucción, crítica e interpretación”, se formulan las siguientes conclusiones que trazan los resultados de la investigación y las líneas generales de esta tesis:

Primero. El trabajo de edición, crítica, del libro completo *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*) se inserta en el horizonte de la crítica textual y la ecdótica, en la modalidad de “reconstrucción crítica” del proyecto en sus años finales. Dicho horizonte de estudio es la mejor salvaguarda de los planes editoriales y organizativos de la obra completa de Juan Ramón Jiménez.

Segundo. La reconstrucción crítica realizada reúne anteriores aportaciones, actualiza y critica sus interpretaciones, y se propone como resumen de las mismas para sucesivas investigaciones en la reconstrucción de *Dios deseado y deseante* y otros libros finales. Propone, desde ahí, una edición completa hasta la fecha, ordenada en siete series, con 58 poemas, prólogos y notas; siguiendo, hasta donde ha sido posible, los esquemas y planes organizativos del poeta.

Tercero. La obra de Juan Ramón Jiménez resulta de especial importancia para la ecdótica contemporánea en lengua española. En ella se encuentran todos los problemas y todos los casos, las convenciones y sus rupturas, las formas, su evolución y sus variantes. El análisis de esta problemática textual ofrece un resumen y un ejemplo inigualable para la crítica textual de textos contemporáneos.

Cuarto. La formación del joven poeta Juan Ramón Jiménez se inicia en el modernismo literario, con importantes contactos con los modernistas religiosos a través de su afinidad con el krausismo y la lectura de Unumano.

Quinto. La formación estética y ética juanramoniana tiene su fundamento en la estética romántica, desarrollada, matizada y superada en el simbolismo, y en la discusión con la nueva estética (Ortega y Gasset); y ejemplifica en su desarrollo histórico el curso de la modernidad poética en lengua española.

Sexto. Es necesario rechazar, en parte, la recepción histórica de la obra de Juan Ramón Jiménez para acercarnos a los textos y a una crítica poética de su obra. Su recepción está mediatizada por la historiografía literaria, sesgada y partidista, y por los cambios del gusto y de la estética.

Séptimo. La evolución de la poesía y de la poética juanramoniana después de la Guerra Civil tiene su fundamento en las polémicas de preguerra. Sin embargo, dicha evolución es, sin duda, una profundización en su ética-estética y en sus propias posibilidades creativas.

Octavo. La obra última comporta unos caracteres específicos que, si bien se iluminan desde la lectura de la obra anterior, deben ser estudiados en todo su sentido, atendiendo a la cronología, la vida, la experiencia, la situación de exilio, y otros caracteres que la singularizan dentro de la obra total del moguereno.

Noveno. El libro *Dios deseado y deseante* se pretende unitario en su composición. El hecho de que sea un libro inacabado contradice esta pretensión, pero la lectura demuestra su organicidad, desde la que se puede interpretar su sentido, en sí mismo y en el conjunto de la obra.

Décimo. El sentido de dios y de la religiosidad juanramoniana depende de la evolución lógica de la personalidad del poeta. A partir de *Eternidades*, su sentimiento religioso no varía esencialmente. Dicho sentimiento tiene su raíz en el dualismo ontológico y en la posibilidad simbolista de expresión de lo invisible e inefable a través de símbolos.

Undécimo. El concepto de dios en *Dios deseado y deseante* debe entenderse como:

dios-poeta (creador por la palabra), dios todo y dios nada (panteísmo) y dios humanidad o conciencia sucesiva de los hombres. En este sentido, cada palabra que identifica al poeta, al absoluto y a la humanidad puede ser aplicada a su “dios”.

Duodécimo. La relación que esta poesía establece con la mística se produce, principalmente, en el nivel del lenguaje, dependiente de lo poético. La consideración juanramoniana de la poesía como algo profundamente religioso, junto a una serie de deudas posibles con San Juan de la Cruz, posibilita una adscripción mística del libro. Sin embargo, la experiencia del lector apuesta por un entendimiento puramente lírico del poemario.

Décimotercero. El último texto importante del poeta fue la publicación en la revista *Poesía de Espacio* en 1954. La dinámica de oposición y vaivén entre el cumplimiento y la angustia, la creencia y la duda, informa, sin quedar resuelta, todas las preocupaciones finales de la obra del poeta.

Décimocuarto. La poesía de Juan Ramón, en sus años finales, ha de ser entendida desde una profundización de la poética romántica (subjetivismo, universalización, experiencia y trascendencia). La expresión simbólica juanramoniana en este libro hunde sus raíces en la modernidad poética y en el desarrollo científico y filosófico de los siglos XIX y XX.

Décimoquinto. La conciencia es el centro del complejo simbólico final. La relación que establece entre conciencia, yo y dios, es central para la interpretación de *Dios deseado y deseante* y de las preocupaciones del Juan Ramón último.

Décimosexto. *Dios deseado y deseante* resume las preocupaciones poéticas, físicas, metafísicas y simbólicas de su autor, desde la comprensión, fundamental, del oficio de poeta y del sitio del hombre en el mundo.

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

Estas conclusiones se fundamentan en la lectura detenida de la obra de Juan Ramón Jiménez y en la reconstrucción crítica de su proyecto de libro completo *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Esperamos servir con este trabajo a una lectura poética, hermenéutica y estética, del libro y de la obra última.

APÉNDICE

a

**“DIOS DESEADO Y DESEANTE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
RECONSTRUCCIÓN, CRÍTICA E INTERPRETACIÓN”**

1. Índice del libro reconstruido *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*.

PRÓLOGO.

PRINCIPIO.

La transparencia, dios, la transparencia.

2. TIERRA:

- 1.El nombre conseguido de los nombres.
- 2.La fruta de mi flor.

3. MAR ABAJO (sétimo mar).

- 1.De nuestros movimientos naturales.
- 2.En mi tercero mar.
- 3.Todas las nubes arden
- 4.Conciencia plena.
- 5.Al centro rayeante.
- 6.Lo mágico esencial nombrado.
- 7.Hoy azul.
- 8.Sin tedio ni descanso.
- 9.El mar despierto a mediodía.
- 10.La forma que me quedó.
- 11.Que se ve ser.
- 12.Con la cruz del sur.
13. En igualdad segura de expresión.
- 14.Esa órbita abierta.
- 15.En amoroso llenar.
- 16.Para que yo te oiga.
- y 17.En lo mejor que tengo.

4. CIUDADES.

- 1.El todo interno.
- 2.Ríomardesierto.
- 3.En la circumbre.
- 4.Con mi mitad allí.
- 5.Tal como estabas.
- 6.En país de países.
- 7.Por tanto peregrino.
- y 8.De compañía y de hora.

5. MAR ARRIBA.

- 1.Los pasos de la entraña que encontré.
- 2.Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta.
- 3.En mar inmenso.
- 4.La menuda floración.
- 5.En un nido de entraña.
- 6.En dinamismo de expresión.
- 7.En orden de hermosura.
- 8.Estoy midiéndome con dios.

9. Con un sello que no cierra.
10. De un oasis eterno de lo interno.
11. Del corazón de todo el cuerpo.
12. Tus dos ojos, mis dos manos.
13. El olear del mediodía canta.
14. Choque de pecho con espalda.
15. El alma ahora de la luz.
16. Tú, secreto filón, rosadiamante.
17. De mi ausencia en presencia.
- y 18. Un ascua de conciencia y de valor.

6. CIUDADES.

1. En lo desnudo de este hermoso fondo.
2. La tierra de los terrenales.
3. Estás viniendo siempre hasta mi imán.
4. La luz que alumbra por debajo el sueño.
5. Respiración total de nuestra entera gloria.
6. Este día que es toda la vida.
7. Tanto como a la tuya.
8. Dios, sol entre los árboles.
9. El desnudo infinito.
10. Como tú, mi amor, miras.
- y 11. Un dios en blanco.

FINAL (hogar)

Soy animal de fondo.

NOTAS A DIOS DESEADO Y DESEANTE (Animal de fondo).

1. Nota preliminar.
2. "Una de las luchas diarias de mi vida..."
3. Si hay un dios...
4. Las dos eternidades de cada hombre.
5. Contestando el artículo sobre Huxley en el "Correo Literario.
6. Animal de fondo (prólogo).
7. Soy animal de fondo, de fondo (¿de aire, de fondo de tierra?)...
8. Un dios tan limpio...

AFORISMOS SOBRE DIOS EN "IDEOLOGÍA".

(1936-1949)

1. Mi dios es la conciencia...
2. Dios es mi forma.
3. Por conciencia del amor
4. ¿Sólo existe Dios...
5. Dios no está en la muerte...'
6. Si Dios existe...
7. Mi Cristo y mi Dios.
8. Dios, como la Química...
9. Mientras escribo 'Dios' ...

10. Lo que solemos llamar dios...
11. Primero, nosotros con...
12. El hombre mejor inventa...
13. Ángel o demonio...
14. Cuando se pide a dios...
15. Dios y demonio...
16. El poeta es el sucesor...
17. Qué raro. ¡Al escribir...
18. Los dioses significan...
19. Concebidos, dios y su otro...
20. ¡Qué terrible aburrimiento...
 21. Toda religión...
 22. Y como estoy aprendiendo...
 23. Dios es hoy para mí...
 - y 24. Dios abandonado.

(1949 - 1954).

1. Yo puedo estar en mí...
2. Yo escribo dios...
3. Yo oro hacia dentro...
4. Con todo lo que miran.
5. Padre de conciencia.
6. Dios no es más unidad...
7. Estoy seguro.
8. La fe corriente.
9. La duda.
10. Cristo.
11. Quien haya seguido...
12. En la armonía eterna.
13. En mi proceso de...
14. Mundo, Universo Dios.
15. Si dios existe fuera...
16. Mucho más que dios.
17. Dios de hombre.
18. Si hemos sido creados...
19. Yo puedo concebir a...
20. Sí, yo creo.
21. Todo dios es Narciso...
22. Dios está dentro...
23. Mi conciencia puede...
24. Todos tenemos intuición...
25. Cuando el hombre inventa...
26. ¡Gracias a ti, tú...
27. Que yo diga que Dios...
28. Dios deseado y deseante.
29. Si Dios me ha hecho...
- y 30. Mi solución: una religión por la conciencia.

NOTAS A LA RECONSTRUCCIÓN CRÍTICA de Dios deseado y deseante (Animal de fondo).

Dedicatoria.

Fuente: SZJRJ-ddd. 20.

PRÓLOGO. “Camino de fe”.

Fuente: SZJRJ-ddd. 41-42-43-44. **Publicado:** DDD (p. 228-231), AJP (p. 577-580), LA (pp. 418-421).

Variantes: 2 Jesús el Nazareno, Jesús el de María **DDD, AJP, LA; 3** (de que habló Josefo) **DDD, AJP, LA; 3** Pues **DDD, AJP, LA; 5** nada odioso, **DDD, AJP, LA; 5** es vaso, es cuerpo, **DDD, AJP, LA; 6** por su belleza, pues **DDD, AJP, LA; 6** cómo es, **AJP, LA; 7** Ésa **LA; 7** en ti que me fuiste **DDD, AJP, LA; 7** a todo lo que siente **DDD, AJP, LA; 7** por fe, Jesús **LA**

Comentario: Se corrige en todos los casos la acentuación de fé, de acuerdo con las nuevas normas de acentuación de la RAE. No ponemos comas, no corregimos otros posibles errores de acentuación. En LA este texto se publica como “Apéndices”. Mana[n]tial indica una errata en el original: “manatial”.

PRINCIPIO.

(1) La transparencia, dios, la transparencia.

Fuente: SZJRJ-ddd. 65-66. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 67-68, 69, 70 y 71 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 8-10), LP (1031), TAP (676), DDD (p. 49), PUE (494), AF [1981](p. 62), L (1232), LA (p. 265). **También:** *Sur*, año XVI, núm. 168, Buenos Aires, octubre de 1948, págs. 7-8; “... Y poesía, cada día. La transparencia, dios, la transparencia. Soy animal de fondo”, *ABC*, Madrid, sábado 30 de mayo de 1970.

Variantes: 2 mi ejemplo, **AF, LP, TAP, L, DDD, PUE, AF [1981], LA; 3** en que al fin **L; 3** ni es sino **TAP; 4** y la de otros **LP; 4** en mí como **L; 5** mis moldes, llenos / estuvieron de ti **AF, LP, TAP, DDD, AF [1981], LA; 5** mis moldes, llenos estuvieron **L; 5** mis moldes llenos / estuvieron **PUE; 5** que no admite corona, **AF, LP, TAP, L, DDD, PUE, AF[1981], LA.**

Comentario: Nuestra versión parte del último original conservado, en prosa, en párrafos, en vez de versos.

2. CIUDADES.

(2) El nombre conseguido de los nombres.

Fuente: SZJRJ-ddd. 84 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Versiones: SZJRJ-ddd 88, 89, 90 y 91. **Publicado:** AF (p. 12-14), LP (1032), TAP (677), DDD (p. 52), L (1233), PUE (495), AF [1981] (p.66), LA (p. 267).

Variantes: 1 a mí seguro AF, LP, TAP, L, PUE, AF [1981] LA; 2 yo le había puesto nombre AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 3 puedo yo detener AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 3 ahora yo soy AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 4 me recreaba yo, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 4 creado y recreado AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 5. El Dios. El nombre AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

Comentario: Nuestra versión, “a mi seguro”, se basa en una versión probablemente destinada al proyecto de *Leyenda* (SZJRJ-ddd.84), corregida de mano del poeta. Existen otras dos versiones del poema en las que no aparece dicha corrección y una tercera versión en la que dicho fragmento no existe (únicamente “seguro”, de la mano del poeta). La necesidad de corregir este verso se debe a la dificultad de lectura que encontramos en la lectura pronominal de “mí” –habría que leer *él=mi, seguro*. Al leer mi como adjetivo, entendemos él como una sustitución pronominal de “mi seguro”.

“y tú has venido a él, a mi seguro”. Junto a esto, parece relevante la lectura que Juan Ramón realiza de estos versos para la biblioteca de Washington (*Antología personal*, Madrid, Visor,1995).

(3) La fruta de mi flor.

Fuente: SZJRJ-ddd. 135. **Versiones:** SZJRJ-ddd.139 y 141-142 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p.28-30) , LP (1036), TAP (681), DDD (p. 65), L (1237), PUE (499), AF [1981] (p. 82), LA (p. 268). **También:** *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1948; *La Prensa*, 2ª Sec., domingo 1 de febrero de 1953, p. 1.

Variante: 1 de mi ser mío, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 1 fué flor AF, LP; 1 Ahora el halo es de dentro AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 2 soy, hoy, por ti AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

Comentario: Este poema ocupaba en la ordenación tradicional el número 6. Alegre lo sitúa también en esta parte. Los originales del poema sn determinantes al respecto de su ubicación en la parte “2. Ciudades”.

3. MAR ABAJO.

(4) De nuestros movimientos naturales.

Fuente: SZJRJ-ddd. 103. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 107, 108, 109, 113 y 114 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 16-18), LP (1033), TAP (678), DDD (p. 55), L (1234), PUE (496), AF [1981](p. 70), LA (p. 273). **También en:** *Finisterre*, 3:3 (noviembre de 1948), 183-185.

Variantes: 1 también en este mar / (desierto más que nunca de hombres) AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 3 [falta el paréntesis completo] AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(5) En mi tercero mar.

Fuente: SZJRJ-ddd. 126. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 115-116, 123-124 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (20-22), LP (1034), TAP (679), DDD (p. 58), L (1235), PUE (497), AF [1981] (p. 74), LA (p. 274).

Variantes: 1 estabas tú LP; 1 los colores / (que yo dije otro día de tu blanco); AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 2 en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE; 2 de mujer AF [1981], LA; 2 natural, que es elemento / del todo AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 2 y que siempre AF, LP, TAP, L, PUE, AF [1981], LA; 2 tendrá AF, LP, TAP, L, PUE, AF [1981], LA; 3 la esencia) AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 3 mi alma) AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 4 el más, camino AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 4 de mar, ahora; AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(6) Todas las nubes arden.

Fuente: SZJRJ-ddd. 130. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 131-132 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 24-26), LP (1035), TAP (680), DDD (p. 62), L (1236), PUE (498), AF [1981] (p. 78), LA (p. 276). **También:** *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año XLIV, vol. I, tomo III, núm. 331 (julio-septiembre de 1948) pág.3; "Dos poemas. Con mi mitad allí. Todas las nubes arden", *Platero*, núm. 5, Cádiz, mayo de 1951, pág. 1.

Variantes: 4 existieron, / que existen y que existirán LP.

(7) Conciencia plena.

Fuente: SZJRJ-ddd. 145. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 146, 147 y 148 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 32), LP (1037), TAP (682), DDD (p. 68), L (1238), PUE (500), AF [1981] (p. 86), LA (p. 278).

Variantes: 1 En este mar AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 1 tu voz del viento AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 2 grabándome con fúljido AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(8) Al centro rayeante.

Fuente: SZJRJ-ddd. 149. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 150, 153-154, 155-156 y 157-159 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 34-36), LP (1038), TAP (683), DDD (p. 70), L (1239), PUE (501), AF [1981] (p. 88), LA (p. 279). **También:** *Ínsula*, año IV, núm. 38, Madrid (15 de febrero de 1949), p. 3.

Variantes: 1 escelso lento AF, LP, AF [1981]; 2 Tú vienes AF, LP, TAP, L, PUE, AF [1981], LA; 2 hasta mi oeste AF, LP, L, AF [1981], LA.

(9) Lo májico esencial nombrado.

Fuente: SZJRJ-ddd. 160. **Versiones:** SZJRJ-ddd.161 y 162 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 38), LP (1039),

TAP (684), DDD (p. 72), L (1240), PUE (502), AF [1981] (p. 92), LA (p. 280).
También: *Ínsula*, año IV, núm 38, Madrid, 15 de febrero de 1949, pág. 3.

Variantes: 1 caído luna arriba AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 1 pasa AF, LP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 3 esacto LP; 3 paz, claridad, delicia iguales AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA ; 3 mía, AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA.

(10) Hoy azul.

Fuente: SZJRJ-ddd. 166. **Versiones:** SZJRJ-ddd.167,168 y 169 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 40), LP (1040), TAP (685), DDD (p. 75), L (1241), PUE (503), AF [1981] (p. 94), LA (p. 281).

Variantes: T Conciencia hoy azul AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 1 abrazantes, de sal viva AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 2 cielo del agua fondo AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981]; 2 aún en inmanencia AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 2 anheles en mi anhelo L

Comentario: El lema que preside este poema hace referencia al conocido poema de Juan Ramón, que así comienza, y que pertenece a *Baladas de Primavera* [Balada de la mañana de la cruz]. Poema que se convertirá en SAP en "Mañana de luz".

(11) Sin tedio ni descanso.

Fuente: SZJRJ-ddd. 171-172 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 42-44), LP (1041), TAP (686), DDD (p. 77), L (1242), PUE (504), AF [1981] (p. 98), LA (p. 269).

Variantes: 2 solo DDD; 7 del agua L; 11 instantáneos LP; 20 Desgino PUE; 26 en medio PUE.

(12) El mar despierto a mediodía.

Fuente: SZJRJ-ddd. 177. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 175 y 176 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 46-48), LP (1042), TAP (687), DDD (p. 80), L (1243), PUE (505), AF (p. 102), LA (p. 282).
También: *El Argentino*, La Plata (24 de octubre de 1948).

Variantes: T Despierto a mediodía AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 2 despierto ahora AF, LP, TAP, L, PUE, AF [1981], LA; 2 desperto ahora DDD; 3 yo y tú AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 5 que nadie y nada AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 7 surjes DDD; 9 pleamar AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 10 pleamar AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 11 de ti son AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 11 de tí L; 13 luminoso y blanco AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 14 al todo blanco sol AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 15 Y el pleno sol AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 19 pleamar y pleacielo AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 20 pleadios AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

Comentario: El lema no aparece en las ediciones anteriores manejadas.

(13) La forma que me quedó.

Fuente: SZJRJ-ddd. (1) 181 y 182 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 50-52), LP (1043), TAP (688), DDD (p. 82), L (1244), PUE (506), AF [1981] (p. 106), LA (p. 283). **También:** *Ínsula*, año III, núm. 33, Madrid (15 de septiembre de 1948) pág.3.

Variantes: T La forma que me queda AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 7 mis sueños, dios, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 9 tú intercalabas, deseado, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 10 las olas oro AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 13 Y ahora, AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 13 cambiando LP, DDD, L

(14) Que se ve ser.

Fuente: SZJRJ-ddd. 186. **Versiones:** SZJRJ-ddd, 176 y 187 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 54), LP (1044), TAP (689), DDD (p. 84), L (1245), PUE (507), AF [1981] (p. 110), LA (p. 284).

Variantes: 5 solo DDD; 10 en la mañana oscura (sin separación versal) AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(15) Con la cruz del sur.

Fuente: SZJRJ-ddd. 193-194. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 192 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 56-58), LP (1045), TAP (690), DDD (p. 86), L (1246), PUE (508), AF [1981] (p. 112), LA (p. 285). **También:** *Escritura*, año II, núm. 5., Montevideo, septiembre de 1948, pp. 25-26.

Variantes: 13 conciente LP, L; 17 manos, DDD, L; 21 niñodios AF, LP, TAP, AF [1981]; 24 mí esactísimo LP; 27 blancas: TAP, L.

(16) En igualdad segura de espresión.

Fuente: SZJRJ-ddd. 199. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 139 (reverso, manuscrito), SZJRJ-ddd. 197 y 198 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AdF, LP (1046), TAP (691), DDD (p. 89), L (1247), PUE (509), AF (p. 116), LA (p. 287). **También:** "En igualdad segura de espresión", *Ínsula*, año IV, núm. 46, Madrid, 15 de octubre de 1949.

Variantes: T espresion DDD; 7 que son como mi palio AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 8 descendido por ansia y por amor? AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 11 de su luz AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 16 Él siente (yo lo siento) AF, LP, TAP, PUE, AF [1981], LA; 16 El siente (yo lo siento) DDD, L; 18-19 [faltan estos versos] AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 20 tranquila del callado AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(17) Esa órbita abierta.

Fuente: SZJRJ-ddd. 204. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 203 (originales mecanografiados

con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 64-66), LP (1047), TAP (692), DDD (p. 92), L (1248), PUE (510), AF [1981] (p. 120), LA (p. 288). **También:** *La Nación*, (septiembre de 1948); "Dios deseado y deseante: La fruta de mi flor. Esa órbita abierta. El todo interno", *La Prensa*, 2.^a Sec., Nueva York, domingo 1 de febrero de 1953, pág. 1; "El todo interno. Esa órbita abierta. La fruta de mi flor", *El Día*, San Juan, Puerto Rico, 3 de noviembre 1956.

Variantes: T órbita DDD; 12 Dios DDD; 15 en llo PUE; 19 abierta DDD; 21 existe LP.

(18) En amoroso llenar.

Fuente: SZJRJ-ddd. 208. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 205 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 68), LP (1048), TAP (693), DDD (p. 94), L (1249), PUE (511), AF [1981] (p. 124), LA (p. 289). **También:** *Finisterre*, 3:3 (noviembre 1948) 183-185; "En amoroso llenar", *Cuadernos*, núm. 22, París, enero-febrero 1957, pág. 69.

Variantes: 1 trabajando; L, PUE; 12 modo L.

(19) Para que yo te oiga.

Fuente: SZJRJ-ddd. 210. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 210 (reverso, manuscrito) y SZJRJ-ddd. 209 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AdF, LP (1049), TAP (694), DDD (p. 96), L (1250), PUE (512), AF (p. 126), LA (p. 291).

Variantes: 3 oir AF; 21 y la cuento DDD, L.

(20) En lo mejor que tengo.

Fuente: SZJRJ-ddd. 212. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 212 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 74-76), LP (1050), TAP (695), DDD (p. 99), L (1251), PUE (513), AF [1981] (p. 130), LA (p. 290). **También:** *Ínsula*, 38 (15 de febrero de 1949), p. 3.

Variantes: 3 mirante AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA; 6 este DDD; 7 este DDD; 8 de que pudiera ser en tí como lo soy AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA .

Comentario: Sánchez Barbudo afirma que este poema parece respuesta al anterior (lo que no se corresponde, por tanto, con la nueva ordenación realizada por Alegre que, de esta forma, rompe la hilazón que pudiera existir entre ambos poemas). Estamos de acuerdo con esa afirmación y añadimos que este poema, como todos los poemas del libro, está en constante diálogo con el resto de poemas que conforman *Animal de fondo*.

4. CIUDADES.

(21) El todo interno.

Fuente: SZJRJ-ddd. 221. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 222 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 78-80), LP (1051), TAP (696), DDD (p. 102), L (1252), PUE (514), AF [1981] (p. 134), LA (p. 297). **También:** *La Nación* (septiembre de 1948); "Dios deseado y deseante: La fruta de mi flor. Esa órbita abierta. El todo interno", *La Prensa*, 2.^a Sec., Nueva York, domingo 1 de febrero de 1953, pág. 1; "El todo interno. Esa órbita abierta. La fruta de mi flor", *El Día*, San Juan, Puerto Rico, 3 de noviembre 1956.

Variantes: 16 que DDD; 19 que cantar, que decir, / que abrazar, que besar; AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA.

(22) Ríomardesierto.

Fuente: AF [1949]. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 225-226 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 82-84), LP (1052), TAP (697), DDD (p. 105), L (1253), PUE (515), AF [1981] (p. 138), LA (p. 299). **También:** "Dios deseado y deseante. Ríomardesierto", *Caballo de fuego*, 5, Buenos Aires (septiembre de 1949).

Variantes: T Río-mar-desierto LP, TAP, L; Río-mar-desierto AF, DDD; Ríomardesierto PUE; 2 duna; L; 22 vida. DDD; 31 Mar, para LP; 37 solo DDD; 38 fué AF, LP.

Comentario: En "Carta a Lysandro Galtier", corrobora nuestra elección del título: "Por cierto que las erratas que tanto le pedí a Hurtado que corrigiera no fueron corregidas y además no sé por qué me dividieron con guiones el título "Ríomardesierto" [CL, 179].

(23) En la circumbre.

Fuente: AF [1949]. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 227 y 228 (originales mecanografiados con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 86-88), LP (1053), TAP (698), DDD (p. 108), L (1254), PUE (516), AF [1981] (p. 142), LA (p. 301).

Variantes: 5 vemos; DDD, L; 11 istante LP.

(24) Con mi mitad allí.

Fuente: AF (1949). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 229 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 90-92), LP (1054), TAP (699), DDD (p. 110), L (1255), PUE (517), AF [1981] (p. 146), LA (p. 302). **También:** *Finisterre*, 3:3 (noviembre de 1948), 183-185.

Variantes: 17 esta DDD.

(25) Tal como estabas.

Fuente: AF [1949]. **Versiones:** SZJRJ-ddd (2) 232-233 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AdF, LP (1055), TAP (670), DDD (p. 112), L (1256), PUE (518), AF (p. 150), LA (p. 303).

Variantes: 3 pero yo estaba triste, L; 24 fué AF, LP.

(26) En País de países.

Fuente: AF [1949]. **Versiones:** SZJRJ-ddd. (2) 234 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p.98-100), LP (1056), TAP (671), DDD (p. 115), L (1257), PUE (519), AF [1981] (p. 154), LA (p. 305). **También:** *La Nación* (21 de noviembre de 1948).

Variantes: T En pais de países **DDD**; 4 tu **AF[1981]**; 5 de dios **L**; 11 dios, **L**; 25 alegría. **PUE**; 27 establecido **LP**; 33 existir, existir mío **LP**; 35 construída **LP**.

(27) Por tanto peregrino.

Fuente: SZJRJ-ddd (2) 235 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 102-104), LP (1057), TAP (672), DDD (p. 118), L (1258), PUE (520), AF [1981] (p. 158), LA (p. 307). **También:** *La Nación* (21 de noviembre de 1948).

Variantes: 5 tu absoluto resplandor **AF, LP, TAP, DDD, L, PUE, AF [1981], LA**; 7 penetran **DDD**; 16 Este **DDD**; 21 este **DDD**; 25 entra **PUE**; 30 Esta es la gloria solo igual que esta, **DDD**; 32 esta **DDD**.

(28) De compañía y de hora.

Fuente: SZJRJ-ddd. 236 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p.106-108), LP (1058), TAP (673), DDD (p. 121), L (1259), PUE (521), AF [1981] (p. 162), LA (p. 309).

5. MAR ARRIBA.

(29) Los pasos de la entraña que encontré.

Fuente: SZJRJ-ddd. 253 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 254. **Publicado:** TAP (707), DDD (p. 144), L (1261), PUE (523), LA (p.313). **También:** *Correo literario*, año V, nº 3 (julio de 1954), p. 2.

Variantes t encuentre **DDD**;

(30) Y en sol cardinal siempre la cabeza alerta.

Fuente: SZJRJ-ddd. 243 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 247-249. **Publicado:** TAP (706), DDD (p. 141), L (1275), PUE (537), LA (p. 314). **También:** *Asomante*, año V, nº 3, Puerto Rico (septiembre de 1949), págs. 5-6.

Variantes: T Y en oro siempre la cabeza alerta **TAP, DDD, L, PUE, LA**; 6 gustosa de tener **TAP, DDD, L, PUE, LA**; 10 solo **DDD**; 11 como yo dije los caminos **L**; 11 caminos; **TAP, DDD, PUE, LA**; 28 tu olfato, con tu tacto y lengua en alma que

yo vi **TAP, DDD, L, LA, PUE.**

Comentario: El lema reproducido en nuestra edición no aparece en las ediciones precedentes que se basan en el otro original conservado.

(31) En mar inmenso.

Fuente: SZJRJ-ddd. 378-379 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (p. 162), L (1271), PUE (533), LA (318).

Variantes: T El mar inmenso **DDD; 1** rojo arder **PUE.**

(32) La menuda floración.

Fuente: SZJRJ-ddd. 237-238. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 239 y 240 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** TAP (705), DDD (p. 137), L (1262), PUE (524), LA (p. 321). **También:** *Buenos Aires Literaria*, núm. 10, Buenos Aires, (julio 1953).

Variantes: 1 dios **TAP, DDD, L, PUE, LA; 1** en primavera **TAP, DDD; 1** que en este **TAP, DDD; 1** esperaba: **TAP, DDD, LA; 1** mi dios y yo **TAP, DDD, PUE, LA; 1** dios y yo **L; 2** la fragancia, / la fragancia que yo **TAP, DDD, PUE, LA; 2** dios **TAP, DDD, L, PUE, LA; 3** dios **TAP, DDD, L, PUE, LA; 4** dios **TAP, DDD, L, PUE, LA; 4** eterno niñodiós; **TAP, DDD, PUE, LA; 4** del niño **TAP, DDD, L, PUE, LA; 5** de primavera, **TAP, DDD, L, PUE, LA.**

(33) En un nido de entraña

Fuente: SZJRJ-ddd. 320 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Versiones: SZJRJ-ddd. (3) 46. **Publicado:** DDD (p. 197), LA (p. 320).

(34) En dinamismo de espresión gloriosa.

Fuente: SZJRJ-ddd. (3) 42 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Versiones: SZJRJ- ddd. 356, SZJRJ-ddd (3) 40. **Publicado:** DDD (p.201), PUE (540), LA (p. 319).

Variantes: 15 conteniéndome **DDD, PUE, LA;** En las tres falta el verso 16 de nuestra edición que Juan Ramón anota a mano en el original que tomamos como fuente; 20 a ellos, **PUE.**

Comentario: La otra versión de este poema SZJRJ- ddd. 356 presenta el título LO QUE EL SOL, YA DE NOCHE, LES LEVANTA.

(35) En orden de hermosura.

Fuente: SZJRJ-ddd. 357-358 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (p.166), PUE (538), LA (p.324).

Variantes: 3 cielo marino **DDD, PUE; 15** les pone en sus entrañas **DDD; 17** quizá **DDD, PUE, LA.**

(36) Estoy midiéndome con dios.

Fuente: SZJRJ-ddd 325-326 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd.(3) 45. **Publicado:** DDD (p. 159), L (1264), PUE (526), LA (p.327).

Variantes: 1 este DDD; 1 sitúa, mide, corta, precisa, relaciona / tu conciencia, la mía, dios DDD, LA; 1 la mía, dios. L, PUE; 1 duermen), PUE, LA; 1 dios, ahora. DDD, LA; 1 dios ahora, L, PUE; 1 [falta “en esta hora”] DDD, LA; 2 dios, DDD, L, PUE, LA; 3 Y en medio DDD; 3 Y enmedio LA; 3 mide, corta, precisa, DDD, LA; 3 para medirte, dios. DDD, PUE, LA; 3 este DDD; 3 contigo, dios. DDD, L, PUE, LA.

Comentario: La mayúscula de Dios pertenece al original considerado último en nuestra reconstrucción. La lectura de los anteriores editores parte de estos dos originales (del original en prosa, L y PUE, aunque en PUE aparezca en verso; y del original en verso, DDD y LA).

(37) Con un sello que no cierra.

Fuente: SZJRJ-ddd. 294 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (p. 176), LA (p. 326).

(38) De un oasis eterno de lo interno.

Fuente: SZJRJ-ddd. 374 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (169), L (1267), PUE (529), LA (p. 329). **También:** “Tres poemas (de *Dios deseado y deseante*)”, Santander: Hermanos Bedía (1953), 3-6; *La isla de los ratones*, 23 (1954), 45-48.

Variantes: t En un oasis eterno de lo interno L, PUE; 1 mi dios L, PUE, LA; 2 su esencia PUE; 6 tierra y mar DDD; 12 Estar despierto yo. ¡Qué maravilla! PUE, LA; 13 esa DDD; 15 de occidentes, como L, PUE; 16 despegando eternamente DDD; 18 de forma y vida DDD; 23 de los días de mis días DDD; 25 solo DDD; 28 la sonrisa DDD; 33 venir mi dios PUE, LA; 34 mi día todo L, PUE, DDD; 35 es el gozar DDD, L, PUE; 36 interno; L, PUE, LA.

(39) Del corazón de todo el cuerpo.

Fuente: SZJRJ-ddd. 263 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 264. **Publicado:** TAP (709), DDD (p. 149), L (1273), PUE (535), LA (p. 331). **También:** *Correo Literario*, año V, 3 (julio 1954), p. 2

Variantes: t El corazón de todo el cuerpo DDD; t El corazón de todo el cuerpo pueblo L; 1 contigo, dios TAP, DDD, PUE, LA; 1 aquella pleamar TAP, DDD, PUE, LA; 1 del tronco, con raíz TAP, DDD, PUE; 1 de venas, del corazón de todo el cuerpo TAP, DDD, PUE; 1 en frío; TAP, DDD, PUE, LA; 1 en blanco y negro; DDD; 1 de tantas rayas TAP, DDD; 2 cien rayas confundidas, TAP, DDD; 2 contigo, dios, contigo TAP, DDD, PUE.

(40) Dos tus ojos, dos mis manos.

Fuente: SZJRJ-ddd 331. **Versiones:** SZJRJ-ddd. SZJRJ-ddd. (3) 44 y SZJRJ-ddd 332. **Publicado:** DDD (p. 179), L (1272), PUE (534), LA (p. 332).

Variantes: t Tus dos ojos, mis dos manos **DDD; 1 solo DDD, PUE; 1 en mí, DDD, PUE, LA; 1 de mi bregar DDD; 1 movimiento y cambio eternizado DDD, L, PUE; 1 dios DDD, L, PUE, LA; 2 esta fe mas que DDD; 2 los hermanos, / que somos los humanos, dos humanos, dos hermanos, DDD.**

(41) El olear del mediodía canta.

Fuente: SZJRJ-ddd. 297 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 296. **Publicado:** DDD. (p. 172), L (1270), PUE (532), LA (p. 333). **También:** *Orfeo* (abril 1954).

Variantes: 2 dios seguro de ti mismo **DDD, L.**

(42) Choque de pecho con espalda.

Fuente: SZJRJ-ddd. 258 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 259. **Publicado:** TAP (708), DDD (p. 147), L (1265), PUE (527), LA (p. 336). **También:** *Correo Literario*, año V, 3 (julio 1954) p. 2.

Variantes: 1 todo también lo que yo voy pudiendo. **TAP, DDD, PUE, LA; 2** discurrir; y que **TAP, DDD, PUE, LA; 2** de todo, a gusto, y, a gusto, **TAP, DDD, PUE, LA; 2** conmigo mismo; **TAP, DDD, PUE, LA.**

(43) El alma ahora de la luz.

Fuente: SZJRJ-ddd. 289 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (182), LA (p. 335). **También:** "El alma ahora de la luz", *Tarrasa Información*, Tarrasa, 12 de julio de 1965, pág. 3.

Variantes: 10 alma de alma **DDD.**

(44) Tú, secreto filón, rosadiamante.

Fuente: SZJRJ-ddd. 277 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (p. 193), PUE (539), LA (p. 316).

Variantes: T Tu, secreto filon, **DDD; 9** de pronto, ahora **PUE, LA; 29** yo lo sé, lo sé, **PUE.**

(45) De mi ausencia en presencia.

Fuente: SZJRJ-ddd. 334-335 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ- ddd (3) 43 y SZJRJ- ddd. 333. **Publicado:** DDD (p. 186), LA (p. 347).

(46) Un ascua de conciencia y de valor.

Fuente: SZJRJ-ddd. 343-344. (original mecanografiado). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 341. **Publicado:** DDD (p. 189), L (1268), PUE (530), LA (p. 337). **También:** “Tres poemas (de *Dios deseado y deseante*)”, Santander: Hermanos Bedía (1953), 3-6; *La isla de los ratones*, 23 (1954), 45-48.

Variantes: **2** y así todo comienza a prepararse en ti **DDD**; **5** determina, gritando su alegror **DDD**; determina, gritando de alegría **L, PUE, LA**; **6** tú, dios y yo **DDD**; **11** este dorar **DDD, L, PUE, LA**; **14** en el que yo, presente, me fundí **DDD, L, PUE, LA**; **18** y deslumbrante; **DDD, L, PUE, LA**; **19** un ascua de conciencia y de valor **DDD, L, PUE, LA**; **21** en la nada más dulce **DDD, L, PUE, LA**; **23** de tu nada **DDD**.

6. CIUDADES

(47) En lo desnudo de este hermoso fondo.

Fuente: SZJRJ-ddd. 274 (original mecanografiado). **Publicado:** DDD (p. 212), PUE (543), LA (323).

Variantes: **5** éste **PUE, LA**; **13** tu oído **DDD**.

Comentario: El pronombre personal del v. 13 (tú) aparecía sin tilde en el original manejado (tu oído). Comparando las versiones publicadas hemos anotado la presencia de, al menos, tres originales idénticos pero con una distinta anotación y con esta sola variante. Así, Sánchez Barbudo (p. 212-214) dice manejar un original en el que lee la indicación “Puerto Rico”. Frente a esto, Alfonso Alegre anota (p. 466): “Al pie de uno de los originales: (Brasil)”. El original que nosotros hemos manejado (SZJRJ-ddd. 274) presenta en el margen superior izquierdo la anotación “Méjico”, sin ninguna indicación de su pertenencia al libro “Dios deseado y deseante”.

(48) La tierra de los terrenales..

Fuente: SZJRJ- ddd. 380 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** DDD (p. 204), PUE (542), LA (p. 345).

Variantes: **14** convidida **DDD**; **21** (lo que voy dejando; **DDD, PUE, LA**).

(49) Estás viniendo siempre hasta mi imán..

Fuente: SZJRJ- ddd. 272 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** TAP (711), DDD (p. 154), PUE (536), LA (p. 346). **También:** *Caracola*, 18 (abril 1954); *Caracola* (“Antología”) 60-61 (octubre-noviembre de 1957).

Variantes: [poema numerado como 63 (36)] **DDD**; **T** Estás cayendo siempre hasta mi imán **TAP, DDD, PUE, LA**; **1** todas las bellezas, **TAP, DDD, PUE, LA**; **2** la que nunca se fina **TAP, DDD, PUE, LA**; **2** el recuerdo tuyo es vida tanto como tú **TAP, DDD, PUE, LA**; **3** Sí; **TAP, DDD, LA**; **3** estás presente siempre; pasando estás en mí **TAP, DDD, PUE, LA**; **4** porque en el horizonte del espacio eterno estás

cayendo **DDD, TAP, PUE, LA.**

(50) La luz que alumbra por debajo el sueño.

Fuente: SZJRJ-ddd. 352 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Versiones: SZJRJ-ddd. (3) 41. **Publicado:** DDD (p. 184), LA (p. 342).

Variantes: 5 somos, en todas partes, **LA; 6** igual que el sol **LA; 17** Y en la noche, **LA; 20** por debajo el sueño **LA.**

(51) Respiración total de nuestra entera gloria.

Fuente: SZJRJ-ddd. 266 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Versiones: SZJRJ-ddd. 260, 270 y 271. **Publicado:** TAP (710), DDD (p. 151), L (1266), PUE (528), LA (p. 343). **También:** "Tres poemas (de *Dios deseado y deseante*)", Santander: Hermanos Bedía (1953), 3-6; *La isla de los ratones*, 23 (1954), 45-48.

Variantes: 2 solo; **DDD; 7** que mira para dentro, **TAP, DDD, L, PUE, LA; 13** Y soy tus entrañas **TAP, DDD, L, PUE, LA; 17** como no se ahoga **TAP, DDD, L, PUE, LA; 22** y mi completa inspiración **TAP, DDD, L.**

(52) Este día que es toda la vida.

Fuente: SZJRJ- ddd. 308 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Publicado: DDD (p. 210), LA (p. 341).

(53) Tanto como a la tuya.

Fuente: LA (p. 348). **Publicado:** Arturo del Villar, "Dios en un poema inédito de Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto*, vol. 26, núm. 72, julio-septiembre, 1996, pp. 9-29.; LA (p. 348).

(54) Dios, sol entre los árboles.

Fuente: SZJRJ- ddd. 311 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas).

Publicado: DDD (p. 208), LA (p. 344).

(55) El desnudo infinito.

Fuente: SZJRJ-ddd. 318-319 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 314-315 y SZJRJ-dddd. (3) ?9 (originales mecanografiados). **Publicado:** DDD (215), L (1263), PUE (525), LA (p. 349).

Variantes: 1 dios **DDD, L, PUE, LA; 1** de historia acumulada **DDD, L, PUE, LA; 2** que es la noche porque sin noche **PUE; 3** esa mirada mía **DDD, L, PUE, LA; 3** Entre horizonte y ojo está **L; 3** hice y quise, mis únicas eternidades **L, PUE; 3** Eternidad.. teatro eterno **L, PUE; 4** solo **DDD, LA; 4** lo que percibo yo de eternidad con todos mis sentidos dilatados, **L, PUE; 4** de aquí y aquí con ella, más que en ella **L, PUE; 4** de aquí, y de aquí con ella, **DDD, LA; 4** dios **DDD, L, PUE,**

LA; 5 dios **DDD, L, PUE, LA; 5** origen, nada más, y fin y no fin como término **L, PUE; 5** un hombre y en una atmósfera de hombre, **PUE; 5** Faltan los signos del paréntesis **L, PUE; 6** situar con una luz **L, PUE; 6** tu infinito, **L, PUE.**

(56) Como tú, mi amor, miras.

Fuente: SZJRJ-ddd. 375-376 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 330. **Publicado:** DDD (p. 225), L (1269), PUE (531), LA (p. 351). **También:** "Si la belleza inmensa me responde o no", *Poesía Española*, núm. 16, Madrid, abril 1953, pág. 1.

Variantes: **t** Si la belleza me responde o no **DDD, PUE; 4** Si yo te puedo (y yo lo sé que yo te puedo) **L; 4** te puedo, oír **DDD, PUE; 9** de la mejor manera que yo quiero **DDD, PUE; 10** de belleza; **L; 12** Y, si te pienso así, **DDD, PUE; 14** Gracias, yo te las doy **DDD, PUE; 15** inmensa, se las doy **DDD, PUE.**

La última estrofa no aparece en **DDD** y **PUE** que siguen el original **SZJRJ-ddd. 330** (una versión anterior de este poema).

Comentario: En **DDD** este poema es el último del libro. Sánchez Barbudo sigue en esta ordenación las palabras que Gullón escribe en sus *Conversaciones con Juan Ramón* (v. el estudio del corpus y de la historia redaccional en nuestra tesis). En **LA** es el penúltimo poema del libro. No justifica su inclusión aquí salvo por la necesidad de incluir "Un dios en blanco" como último del libro (v. **LA**, p. 472-473). Fue, sin duda, uno de los dos últimos poemas escritos para el libro completo junto al citado.

(57) Un dios en blanco.

Fuente: SZJRJ-ddd. 367-368 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Versiones:** SZJRJ-ddd. 366. **Publicado:** DDD (p. 220), PUE (541), LA (p. 352). **También:** "Un dios en blanco". [Con un dibujo por Juan Ismael], *Alisio*, año 3, núm. 1, Isla de Gran Canaria, mayo de 1954.

Variantes: **1** dios **PUE; 3** quizá **DDD; 6** dios **PUE; 20** dios **PUE; 24** ¿te he de cargar con mano vieja? **DDD, PUE, LA; 26** Dios **DDD.**

FINAL.

(58) Soy animal de fondo.

Fuente: SZJRJ-ddd. 386 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** AF (p. 110-112), LP (1059), TAP (674), DDD (p. 125), L (1260), CL (p. 290-291), PUE (522), AF [1981] (p. 166), LA (p. 292); *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 290-291, en una carta de 1954 dirigida al director de *La Torre*. **También:** (La Licorne); *Ínsula*, 49 (15 de enero de 1950), p. 3; *Ciencia y cultura*, 2:6 (1957), p. 183; "Soy animal de fondo", *Novedades*, México, 1 de junio de 1959; "Y poesía, cada día. La transparencia, dios la transparencia. Soy animal de fondo", *ABC*, Madrid, sábado 30 de mayo de 1970.

Variantes: **1** En fondo de aire estoy, / soy animal de fondo de aire, **CL; 1** "estoy"

DDD; 2 (dije), **DDD; 10** esta mías **DDD; 19** conmigo niña, **LP; 21** solo **DDD**.

NOTAS a “Notas a *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*”:

I. Nota preliminar.

Fuente: SZJRJ-ddd. 404-402-405. **Versiones:** SZJRJ-ddd. 394- 395 –396 –397 (versión anterior similar a la publicada en la edición de 1949). **Publicado:** AF (p.114-120), LP (p.1383-1385), TAP (p. 1034-1037), DDD (p. 130-134), PUE (p. 331-332)

Variantes: 1 [versión primitiva, dependiente de *Animal de fondo* (1949)] Estos poemas son una anticipación de mi libro “Dios deseante y deseado”, lo último que he escrito en verso, posterior a “Lírica de una Atlántida”, “Hacia otra desnudez” y “Los olmos de Riverdale”. **AF, LP, TAP, DDD, AF [1981]; 1** [en PUE el primer párrafo ha desaparecido, empieza directamente en 2]; **1** Estos poemas son secuencia y complemento de *Animal de fondo* hasta 1949. En *Animal de fondo* di los poemas de esta serie escritos mar abajo, camino de Buenos Aires y en Buenos Aires desde julio a noviembre de 1948. Aquí añadido los que escribí maar arriba y en tierra desde noviembre y diciembre del mismo año volviendo a Riverdale y en Riverdale ya. **LA; 2** Para mí, **PUE; 2** existencia, **PUE; 2** panteísta, **PUE 2** absoluto, **PUE; 2** que al **PUE; 2** tiempos y épocas **LP; 3** Hoy concreto **AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 3** conciencia única, justa, universal **AF, LP, TAP, DDD, PUE, AF [1981], LA; 4** segunda época, **PUE; 5** extraordinaria **AF, AF [1981], LA; 5** esa poesía llamada **PUE; 6** pensaba, ya **AF, LP, TAP, AF [1981], LA; 6** general **PUE; 7** la muerte, **PUE; 8** es decir, **PUE; 9** excluye **PUE; 9** un dios dividido **PUE**.

Comentario: La publicación, en 1949, de este texto como “Notas”, junto al resto de indicaciones y la existencia de un texto signado como “Prólogo”, resultan determinantes para la ubicación de ambos, a pesar de la afirmación del primer párrafo. El primer párrafo fue actualizado por el poeta en el original que transcribimos para su posible publicación en este libro. Nuestra lectura difiere de la Alegre debido a que los añadidos que realiza el poeta a mano en el original han sido leídos en distintos lugares por su parte.

II. Una de las luchas diarias...

Fuente: SZJRJ-ddd. (3) 7. Texto sin título. Con la indicación “D.d. y d.: Notas” en el margen superior izquierdo.

III. Si hay un dios.

Fuente: SZJRJ-ddd (3) 11 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). **Publicado:** I. 4094. Mg dcho: “prosa crítica (inérito)”. Debajo del texto aparece la fecha de 1949.

Variantes: 3 la palabra Dios **I**.

IV. Las dos eternidades de cada hombre:

Fuente: SZJRJ-ddd (3) 12. **Publicado:** I. 4016. **También en:** “Vivienda y morienda. Las dos eternidades de cada hombre”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 30 de octubre de 1949, p. 1.

Variantes: [Dios con mayúscula en todas las ocasiones en que aparece] **I**

Comentario: Al margen anota a mano: “Crítica en Prosa y verso” “Crítica paralela” (1936- 195x). En todas las ocasiones que en el artículo aparece la palabra dios con mayúscula corrige en minúscula al margen –excepto en aquellas en que la conservamos en nuestra transcripción.

V. Contestando al artículo sobre Huxley en el ‘Correo Literario’.

Fuente: SZJRJ-ddd. (3) 13-14 (original mecanografiado con anotaciones manuscritas). Sin indicación de su posible ubicación en la obra.

VI. Animal de fondo (prólogo).

Fuente: SZJRJ-ddd. (3) 5-6. **Publicado:** PPo (pp. 487-488).

Comentario: La inclusión de este texto en los “Apéndices” de *Política poética* viene refrendada por una anotación manuscrita en el borde superior del original que así lo indica.

VII. Soy animal de fondo...

Fuente: SZJRJ-ddd. 385 (original manuscrito). Bajo el texto a mano aparece la fecha 1952.

VIII. Un dios tan limpio como un fuego

Fuente: SZJRJ-ddd. (3) 4. No es propiamente el título de este texto (que en realidad no tiene título) sino un apunte en la parte izquierda de la hoja.

En la misma hoja se puede leer una anotación del poeta en la que dice: “Poemas nuevos ya dictados: d.d. y d.: Un dios en blanco, El de (¿), El de Vilanova”.

En la parte posterior de la hoja el poeta escribe: “En un mes o dos voy a dar D.d. y d. completo con 60 poemas en sus de (...) Yo creo que si se lee este libro completo con atención se ve clara mi ansia”.

NOTAS a “Aforismos sobre Dios en *Ideología*”

(1936-1949)

I. “Mi dios es la conciencia...”.

Fuente: I. 3756.

II. Dios es mi forma.

Fuente: I. 3757.

III. Por conciencia del amor.

Fuente: I. 3758.

IV. “¿Sólo existe dios...”

Fuente: I. 3759.

V. “Dios no está en la muerte...”

Fuente: I. 3760.

VI. “Si Dios existe...”

Fuente: I. 3761.

VII. Mi Cristo y mi Dios.

Fuente: I. 3762.

VIII. “Dios, como la Química...”

Fuente: I. 3763.

IX. “Mientras escribo ‘Dios’ ...”

Fuente: I. 3764.

X. “Lo que solemos llamar dios...”

Fuente: I. 3765.

XI. “Primero, nosotros con...”

Fuente: I. 3766.

XII. “El hombre mejor inventa...”

Fuente: I. 3767.

XIII. “Ángel o demonio...”

Fuente: I. 3768.

XIV. “Cuando se pide a dios...”

Fuente: I. 3769.

XV. “Dios y demonio...”

Fuente: I. 3770.

XVI. “El poeta es el sucesor...”

Fuente: I. 3771.

XVII. “Qué raro. ¡Al escribir...”

Fuente: I. 3772.

XVIII. “Los dioses no significan...”

Fuente: I. 3773.

XIX. “Concebidos, dios y su otro...”

Fuente: I. 3774.

XX. “¡Qué terrible aburrimiento...”

Fuente: I. 3775.

XXI. “Toda religión...”

Fuente: I. 3776.

XXII. “Y como estoy aprendiendo...”

Fuente: I. 3777.

XXIII. “Dios es hoy para mí...”.
Fuente: I. 3778.

y XXIV. Dios abandonado.
Fuente: I. 3779.

(1949-1954)

I. Yo puedo estar en mi...”
Fuente: I. 4079.

II. “Yo escribo dios...”
Fuente: I. 4080.

III. “Yo oro hacia dentro...”
Fuente: I. 4081.

IV. Con todo lo que miran.
Fuente: I. 4082.

V. Padre de conciencia.
Fuente: I. 4083.

VI. “Dios no es más unidad...”
Fuente: I. 4084.

VII. Estoy seguro.
Fuente: I. 4085.

VIII. La fe corriente.
Fuente: I. 4086.

IX. La duda.
Fuente: I. 4087.

X. Cristo.
Fuente: I. 4088.

XI. “Quien haya seguido...”
Fuente: I. 4089.

XII. En la armonía eterna.
Fuente: I. 4090.

XIII. “En mi proceso de...”
Fuente: I. 4091.

XIV. Mundo, Universo Dios.
Fuente: I. 4092.

XV. “Si dios existe fuera...”

Fuente: I. 4093.

XVI. Mucho más que dios.

Fuente: I. 4095.

XVII. Dios de hombre.

Fuente: I. 4096.

XVIII. “Si hemos sido creados...”

Fuente: I. 4097.

XIX. “Yo puedo concebir...”

Fuente: I. 4098.

XX. Sí, yo creo.

Fuente: I. 4099.

XXI. “Todo dios es Narciso...”

Fuente: I. 4100.

XXII. “Dios está dentro...”

Fuente: I. 4101.

XXIII. “Mi conciencia puede...”

Fuente: I. 4102.

XXIV. “Todos tenemos intuición...”

Fuente: I. 4103.

XXV. “Cuando el hombre inventa...”

Fuente: I. 4104.

XXVI. “¡Gracias a ti, tú...”

Fuente: I. 4105.

XXVII. “Que yo diga que Dios...”

Fuente: I. 4107.

XXVIII. Dios deseado y deseante.

Fuente: I. 4108.

XXIX. “Si Dios me ha hecho...”

Fuente: I. 4109.

y XXX. Mi solución: una religión por la conciencia.

Fuente: I. 4110.

10. 4. Descripción, anotación y comentario de los originales conservados en la carpeta SZJRJ-ddd, custodiada en la Sala Zenobia Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico.

ORIGINALES DE PORTADAS Y PRÓLOGOS.

SZJRJ- ddd.1.

“Al mismo tiempo: colaboración de conjuntos de v. y p.
que luego separará poco las series del libro.

1)

De fondo
(desde 1881)

J.R.J.
Animal
(Entre mi abrir y mi cerrar
de ojos)
(sigue)

(en 5 libros)

Sigue una larga lista de libros y partes de este libro grande: *Animal de fondo* es aquí una nueva ordenación de la Obra, no un libro completo y solo.

En esta ordenación –sin anotar toda una serie de apuntes al margen que hacen difícil la lectura, aparecen los siguientes títulos:

“*La salida inútil / De ríos que se van / Aforismos (serie de un tema sin agotar) / Espacio (completo) / Con el carbón del sol (serie en v. y p. y af.) / Bécquer (tachado: Aforismos) / Las palomas (serie desde 193[...]) / Odas libres (desde / Aforismos (Serie de un tema / Entes y sombras de mi infancia (Serie / Aristocracia inmanente (1ª parte) (De “A. y D”.) / Yo estaba triste y lo anhelaba (serie) / Fragmentos (Serie de prosa y verso mezclados o no / Soledades (madrileñas) castellanas, o españolas / Traducciones de Shakespeare / Tiemblan las [a]dormidas, las nítidas estrellas..., El cuerpo [¿pedestre?], etc. (Serie / Antes que yo (Rubén Darío / Aforismos / El romance río de la lengua española (1ª parte / Ruínas (Serie / Olvidos de Granada (Con Falla, Lorca y Generalife / Roces de otras voces / Poesía abierta y poesía cerrada (1ª parte / Traducciones de Blake / Auroras de Moguer (desde 189[...]) / Aforismos de la Rosa / El Zaratán / Muertos transparentes (desde / Fondos otoñales / desde / Límite del progreso: quemarnos del todo (1ª parte, 7 pajs / Dios deseado y deseante / Aforismos (serie Orbita El andarín de su órbita / Hacia el mar (Diario de p. y m (v. y p. mezclado.”*

Comentario: *Dios deseado y deseante* aparece aquí como un añadido posterior. Mientras que el resto de títulos cubren cada uno una línea completa al principio del folio, *Dios deseado y deseante* ha sido insertado, por la mano del poeta, posteriormente. Quizás ocurra otro tanto con *De ríos que se van* y *Con el carbón del sol*.

SZJRJ- ddd.3. Centro: “J.R.J. / Dios deseado y deseante / Ciudades, Mar abajo,

Ciudades, Mar arriba, Ciudades / (1948-1949)". A la derecha del título: "En 'Destino' y en 5 [bajo el 5 un 3] series)". Mg. inf.: "(Original completo para ordenar y dictar)".

SZJRJ- ddd.4. Portada del libro: "J.R.J. / Dios deseado y deseante / (Animal de fondo) / (1948-1949) / Libro completo / 1: Ciudades, 2: Mar abajo, 3: Ciudades, 4: Mar arriba, y 5: Ciudades". En el reverso del original, lo mismo y añade, en el mg. inf.: "Méjico 1953", lugar y fecha de un proyecto de edición.

SZJRJ- ddd.6. "J.R.J. / Dios / deseado y deseante / Ciudades, Mar abajo, Ciudades / Mar arriba, Ciudades (1948 –1950)". Mg. Inf.: "Sudamericana / B.A. / 1954 / d.r."
Comentario: Se trata de la anotación ("Sudamericana") sobre la posible editorial y el año de edición del libro. Sería pues un proyecto posterior al ddd.3 en el que se da Méjico y la fecha de 1953. Hay que notar que el título del libro es por primera vez sólo *Dios deseado y deseante* y la tipografía resalta el término *Dios* al poner en la línea inferior los adjetivos que lo suceden. Asistimos en los sucesivos proyectos a un olvido relativo del título *Animal de fondo*, que queda relegado al lugar de subtítulo, resaltándose así el contenido "religioso" del libro, como compendio del 'tema de dios' en su obra última.

SZJRJ- ddd.9. Hoja mecanografiada con anotaciones manuscritas: "J.R.J. / DIOS DESEADO Y DESEANTE / (Animal de fondo) / (1948-1949) / Edición completa [tachado y sobre ello] Libro completo) / 1, Ciudades /, 2, Mar abajo; 3, Ciudades; 4, Mar arriba; / y 5, Ciudades". Mg. sup. dcho: o. ú. Destino, 1, 1936-1953. Mg. inf.: "Méjico / 1953".

Comentario: Este proyecto parece coetáneo a SZJRJ-ddd.3 y ddd.6.

SZJRJ- ddd.13. "J.R.J. / DIOS DESEADO Y DESEANTE / (Animal de fondo) / CIUDADES, MAR ABAJO, CIUDADES, / MAR ARRIBA, CIUDADES / (1948-1951)". Se alarga considerablemente el periodo de creación y recreación de los poemas –y del libro en su conjunto al que los poemas se subordinan. En el mg. inf.: "En ¿Méjico? / ¿Arjentina? / ¿Madrid? / 1954 D.r". En el reverso Juan Ramón escribe:

"Este libro:

1: Este libro completo y solo.

2: En "L. y É. de una A.", con los otros tres.

3: En "Leyenda" (2.500 p^s.)

4: En "Metamórfosis", con todos los demás libros".

Comentario: Parece ser un proyecto posterior a ddd.3, ddd.6 y ddd.9 por la fecha de 1954 que presenta en dicho original. El subtítulo 'Animal de fondo' ha sido recuperado.

SZJRJ- ddd.17. Original en el que se aprecia el lugar que *Dios deseado y deseante* ocupaba en Destino –proyecto de ordenación de la obra-: "Destino / v. / 3". Esquema de la estructura externa del libro completo: "Dios deseado y deseante / 1 Hogar Ciudades (N.Y. etc / 2 Mar abajo / 3 Ciudades Arj. Urug / 4 Mar arriba / 5 Ciudades, Hogar; y más abajo en el centro: "Principio / Hogar, Fin / Hogar // Para comparar y romper".

Comentario: Sobre por los dos añadidos, al principio y al final del índice en cinco partes, nada hace presagiar que sea un manuscrito posterior a los anteriores. De

nuevo se olvida el subtítulo “(Animal de fondo)”.

SZJRJ- ddd.18. “J.R.J. / DIOS / deseado y deseante / Washington, Coche, Riverdale, coche, Baltimore, Coche, New York, El Mar, Buenos Aires, Montevideo, Rio Janeiro, El Mar, Coche, New York, Coche, Riverdale, Washington) / 1948 / julio-agosto, setiembre / octubre etc”.

Comentario: Portadilla interior del proyecto editorial. El proyecto completa a los originales SZJRJ-ddd. 3, 6 y 9, incluso a otros anteriores. Este original, en esencia, representa la experiencia del viaje de *Animal de fondo*.

SZJRJ- ddd.20. “DIOS DESEADO Y DESEANTE / (Animal de fondo) / ¿dedicatoria? / Cita. / En forma de nota: Me gusta dejar al frente de este libro completo los nombres de los que comprendieron comprendiéndome, cuando fue solo su comienzo: / Eduardo [Mallea], German Bleiberg, Oliverio Gironde, Lisandro Galtier, Rafael Alberti, P. Aparicio, Ramón Gaya, [Zalomando], [Lenche Mora] / Eugenio Florit / Antonio Vilanova / Ernestina de Champourcin / Ángel del Río / Puertorriqueña Babin / [¿]”. Mg. sup. dcho.: “(7 / y 8 / blanca”.

Comentario: Es otra portada interior en la que se recoge la dedicatoria del libro completo y la presentación de sus primeras páginas.

SZJRJ- ddd.41-42-43-44. Mg. sup.izq.: “inédito. / mío”. Sobre el título: “Colaboración / solo / (“*orígenes*”, Cuba) / y “*Destino, I*”. / (1936-195^x) / “d. d. y d.” / “*Leyenda*”.

Comentario: LA (p. 418) “Es difícil saber cuál hubiese sido la voluntad del poeta respecto a este texto, pues también existe un proyecto en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez según el cual las ‘Notas’ que en *Animal de fondo* el poeta publicó al final del libro se convierten, cambiando simplemente el primer párrafo para actualizarlo, en el Prólogo de *Dios deseado y deseante*. Al haberse publicado esas ‘Notas’ en vida del poeta me ha parecido más adecuado ponerlas como prólogo al principio del libro y dar en apéndice este proyecto de prólogo”.

Por nuestra parte, creemos que este es el texto que estaba destinado a ser el Prólogo de *Dios deseado y deseante* como libro completo, y así lo entendemos en nuestra reconstrucción. Las “Notas”, a pesar de lo que apunta el original citado por Alegre (posiblemente uno de su lectura en Argentina) no son el Prólogo del libro, sino un texto diferenciado. En SZJRJ- ddd.(3) 5-6, “ANIMAL DE FONDO /Prólogo // antes de las / NOTAS” y bajo el original “aquí, las Notas / y / los poemas / la despedida / Fin”. pero debemos tener en cuenta que es este un texto escrito, muy probablemente, para la presentación y lectura pública del libro que el poeta realizó en Buenos Aires. La evolución de la idea del libro desde 1948 hasta 1953-53 es la que debe discernir este problema. Es más que probable que este texto del “Prólogo” sea posterior a aquellas fechas del viaje a la Argentina.

ORIGINALES DE LOS POEMAS

Portada interior de la serie “Principio”.

SZJRJ- ddd.62. Mg. sup. izq.: “d. d. y d.”. En el centro superior de la página en blanco: “PRINCIPIO”.

(1) LA TRASPARENCIA, DIOS, LA TRASPARENCIA:

SZJRJ-ddd. 65-66. Versión para *Leyenda*, en prosa. A la izquierda, en el mg. sup., encontramos la indicación a la que se refiere Alegre "(1: ciudades)" junto a otras referentes a la ubicación del poema en el conjunto de la obra "(L. y E. De una A"; tal y como lo recoge Alegre, "d.d. y d."; "1: ciudades", "Metamorfosis" y "Destino, 1, 1936-1953)". Parece importante, y así lo consideró Alegre en su edición, para la posible ordenación de *Dios deseado* y *deseante* la indicación que Juan Ramón hace al pie del manuscrito SZJRJ-ddd.66: "En el poema final, el mismo tema": "Un dios en blanco". Del mismo modo que la escrita al margen del original: "En el orden del libro todos los poemas". Esta nota se refiere al orden que los poemas del libro AF [1981] iban a ocupar en *Dios deseado* y *deseante*. Querría decir entonces 'siempre que se publiquen estos poemas "en el orden del libro todos los poemas"'. El libro sería pues la edición argentina de *Animal de fondo*. La excepción a esta nota es la ubicación del poema "La fruta de mi flor". En el mg. sup. dcho. aparece una indicación manuscrita que reza así: "(¿En el libro de [A], seguido todo como en el 'Diario de poeta y mar'?)". Puede tratarse de una indicación de una posible forma de presentar Dios deseado y deseante en *Lírica de una Atlántida*.

SZJRJ-ddd. 67-68. Mg. sup.: Libro "*Dios deseado*". Versión del mismo poema con el título de *Dios deseante* y *deseado*; bajo este título, escribe a mano "La transparencia, dios, la transparencia". Al margen: "(compararlo con el borrador)". Es esta una versión precedente a la publicada con múltiples añadidos a mano: todos ellos van en la dirección del poema conocido.

En la parte inferior del original, a mano escribe un esquema para "18 poemas con comentarios" que luego desecha: estos poemas son: 1º época, 'Bonanza': 5 poemas; 2ª época: 'Eternidades': 6 poemas; 3ª época: 'Dios deseante y deseado': 7 poemas". Este esquema aparece con un "no" en un círculo junto a otra anotación que dice: "Todos los poemas de dios deseante y deseado". La anotación hace referencia a tres libros en los que el tema de dios es predominante en uno u otro modo.

SZJRJ-ddd. 69-70. Mg. sup. izq.: "conferencia / colaboración": "Sur". Sobre el título (dios deseado / (y x)). Bajo el poema: "Riverdale, New York, camino; julio, 48".

Original corregido sobre una copia del poema que apareció en 1949 en la primera publicación de *Animal de fondo* (son tipos de imprenta). En el mg. inf. del original: "(Riverdale, New York, Camino, julio, 48)". Al lado a la derecha: "Final de "Criat. afortunada", "La est. t".

SZJRJ-ddd. 71. Original mecanografiado idéntico al reproducido en AF [1981].

Comentario: Alegre, por las palabras referidas en sus 'Notas' al libro, ha manejado los originales aquí descritos (aunque explícitamente sólo hace referencia a SZJRJ-ddd. 65-66 y 67-68). Los originales que hemos analizado representan diversos estadios distintos del texto publicado y conocido: una versión primitiva (SZJRJ-ddd. 67-68), la versión publicada, y las versiones posteriores con correcciones manuscritas del poeta. La versión en prosa y la última versión reproducida parecen ser los originales últimos conservados del poema. La versión en prosa, por las anotaciones, es la última conservada.

Portada interior de la serie "Tierra".

SZJRJ-ddd.83. Página que corresponde a una ordenación interior del libro: En el centro mg. sup.: "2 / Tierra / (10)".

Este (10) comparado con el original de "Principio" en el que no aparecían números, podría indicar que esta parte estaba compuesta por 10 poemas, 10 páginas, etc. No es una numeración clara.

(2) EL NOMBRE CONSEGUIDO DE LOS NOMBRES:

SZJRJ-ddd.84. Versión en prosa, probablemente destinada a *Leyenda*, aunque en ningún sitio se especifica a qué libro o conjunto está destinado este poema (a parte, claro es, del libro *Dios deseado y deseante* en el que continúa en el mismo lugar si atendemos a su numeración). En el mg. inf.: "(Princeton)".

En todas las ocasiones en que en este original aparece la palabra "todo/a/as" Juan Ramón la marca a mano con una cruz lo que indicaría posiblemente un deseo de corregir su recurrencia en el poema.

SZJRJ-ddd. 88. Original mecanografiado al que se refiere Alegre para su corrección de la cuarta estrofa:

"... en uno:

Dios".

Los dos puntos aparecen tachados y, al lado, escrito a mano por el poeta: "y en un" [la versión que conocemos]. En el margen superior, sobre el título, aparece la doble numeración: "|1|(2)". El título de este original: NOMBRE DE LOS NOMBRES. En el mg. inf.: "(Saliendo de N.Y.)". En el mg. sup. dcha: "Palacios".

SZJRJ-ddd. 89-90. Idéntica a la versión que generalmente publicada en las distintas ediciones del libro. Está tomada de la primera edición de *Animal de fondo*. Son claramente tipos de imprenta. El encabalgamiento de dios de la citada estrofa se mantiene. Mg. sup. izq.: "Conferencia / Colaboración". Mg. sup. dcha: "Palacios / "Anales" sin p". La numeración de este poema, que lleva ya el título conocido de la versión definitiva: "|1|(2)". En el mg. inf.: "(Saliendo de N.Y, New Jersey.)". Mg. dcho.: "El mirlo fiel", "La est. t."

En la tercera estrofa: "puedo yo" aparece corregido como "yo puedo" manualmente, con el típico signo juanramoniano (una línea que indica la alteración del orden). Lo mismo sucede en el tercer verso de esta estrofa: el "con" que iniciaba este verso se corrige con una línea y se pone como alternativa "en" que parece en el siguiente verso. No queda claro si el "en" debe repetirse o si definitivamente se decidió por cualquiera de las dos opciones para el tercer verso: "en resplandor de aire inflamado" (parece, por el sentido, más lógico: "detenerse en") o "con resplandor de aire inflamado". El siguiente verso tampoco queda claro si se repite el en ("en el ascua ...") o no ("el ascua de...").

SZJRJ-ddd. 91. Se lee "y en un dios" en el cuarto verso, sin encabalgamiento. La decisión de Alegre parece un tanto aleatoria, a pesar de que él postule que es muy reveladora.

Comentario: Alegre dice haber encontrado "una versión tardía del poema en que Juan Ramón lo suprime [el encabalgamiento en "y un dios"] y deja esta estrofa en tres versos". No hemos podido consultar esta "versión tardía" a la que se refiere Alegre (LA, p. 459-460) y no estamos de acuerdo con la corrección de ese verso que dicho crítico realiza. Esta variante no resulta significativa en la versión reproducida. De estas versiones, la última es la versión en prosa, aunque las diferencias entre todos estos originales son mínimas.

(3) LA FRUTA DE MI FLOR:

SZJRJ-ddd.135. Original mecanografiado con correcciones manuscritas. Mg. sup. izq: "1. / Ciudades / 3." Original en prosa. Sobre el título, la doble numeración: "/3/ |6". Bajo el poema: "(Hacia N.Y.)".

SZJRJ-ddd. 139. Versión antigua del poema, muy corregida. Es interesante la aparición de conciencia en lugar de cabeza y de envoltura, con lo que conciencia se

repetía tres veces en el poema.

SZJRJ-ddd. 141-142. Mg. sup., izq: “Conferencia / colaboración”. Mg. sup., dcho.: “*La Nación* / p. (12)”. El poema aparece numerado como en AF [1981] con el número 6. Bajo el poema: “(El mar / frente a la Carolina del Sur)”.

Comentario: Alegre (LA, p. 460): “En la edición original de *Animal de fondo* este poema era el sexto. Sin embargo, en un proyecto escrito a máquina y brevemente anotado por su autor a mano, Juan Ramón ordena la primera parte de *Dios deseado y deseante* bajo el título de ‘1: Ciudades’. El proyecto reproduce los cuatro poemas de esta primera parte e incluye este poema en tercer lugar. Al final de los cuatro poemas, con letra del autor: ‘New York 48’”. No hemos podido localizar dicho proyecto, pero el original SZJRJ-ddd.135 confirma que este poema pertenecería a ‘Ciudades’, posiblemente con el número 3.

Portada de la serie “Mar abajo”

SZJRJ-ddd. 95. Página que indica la tercera parte y aparece en la carpeta tras los originales anteriores. En el centro, mg. sup.: “3 - MAR ABAJO - /sétimo mar/.”

(4) DE NUESTROS MOVIMIENTOS NATURALES:

SZJRJ-ddd. 103. En prosa, con la indicación “¿2 mar abajo 1?” en el margen izquierdo de la página. La numeración de este poema es doble y no aparece totalmente definida: “1 / (3)”.

SZJRJ-ddd. 107. Según Alegre, el original más antiguo del poema. A pie de página: “El mar frente a las Carolinas, Delaware”.

SZJRJ-ddd. 108. Sobre el título: “*Animal de fondo*”. La numeración de este original representa un “[1]”. En el mg. sup. dcho.: “Palacios / “Finisterre”.

Son interesantes las marcas del manuscrito en las que une por medio de cruces y líneas todos los “aquí” que aparecen en el texto. Posiblemente quiso corregir la recurrencia. Pero también puede indicar un “autoanálisis”. La recurrencia del “aquí” nos indica varias cosas, entre ellas, corrobora la localización espacio-temporal y la fusión vida-poesía, el poema como plasmación de una experiencia.

SZJRJ-ddd. 109. Original mecanografiado numerado como “1”, con el lema.

SZJRJ- ddd 113-114. Con el lema escrito a mano, sobre lo que parece ser una fotocopia de la primera edición argentina de *Animal de fondo*. El número “(3)” del poema se mantiene en este original. En la primera estrofa, el último verso aparece como en la versión publicada “mundo nuestro de agua”, pero mediante líneas altera este orden: “nuestro mundo de agua” y además añade una segunda posibilidad: “nuestro campo de agua”. A pie de página, la indicación: “El mar, frente a Delaware”.

Comentario: En la versión en prosa aparecen las indicaciones a las que se refiere Alegre. Hemos consultado cinco originales de este poema. Todos los poemas analizados hasta el momento presentan versiones con los mismos momentos de historia redaccional: una primera versión mecanografiada con muchas anotaciones y correcciones, otra versión mecanografiada en prosa con variantes significativas, otra versión mecanografiada sin correcciones ni anotaciones (generalmente) y una cuarta versión en tipos de imprenta del libro publicado. Ni por el tipo de letra ni por las fechas podemos asegurar cual es anterior y posterior. Atendiendo a las anotaciones, a la discriminación tipográfica y a las variantes, hemos procurado filiar estas versiones. Alegre: “Este poema, el número tres en la edición original, pasa a ser el primero de esta segunda parte en el proyecto de *Dios deseado y deseante*. En uno de los tres originales que he podido consultar viene perfectamente especificado. En el

lateral superior a la izquierda: ‘¿2 / Mar abajo / 1?’ (LA, p. 460). Dicho original es SZJRJ-ddd. 103. La duda en la ordenación se resuelve por el análisis de la numeración del poema: “inicialmente, Jiménez escribe –siguiendo la ordenación del libro en 1949- un ‘3’ con un interrogante al lado, pero luego tacha el ‘3’ y el interrogante y escribe un ‘1’. Al pie del original más antiguo: ‘El mar, frente a las Carolinas, Delaware’ [SZJRJ-ddd. 107]” -Tal como se desprende de las numeraciones del original SZJRJ-ddd. 103 (tachadas o en forma de pregunta), este poema se barajó hasta el final como inicio de la parte 2 “Mar abajo”.

(5) EN MI TERCERO MAR:

SZJRJ-ddd. 115-116. En el margen izquierdo: “2 / Mar abajo”. Sobre el título los números: “2 |4|”; y bajo él la cita: “blancos de todos colores, etc. / Antes)/” Bajo el poema aparece un añadido a mano sin indicación de su posible adicción al cuerpo del texto: “/estás [reible], estás tocable, estás gustable/”

SZJRJ-ddd. 123-124: Mg. sup. izq: “Conferencia / Colaboración”. Mg. sup. dcho.: “Alfar”. Mg. inf.: “(El mar / frente a Maryland)”. El poema lleva el número 4.

SZJRJ-ddd. 126: Mg. sup. izq.: “Destino escrito, 1, 1936, 1953) / Orij. míos”. Sobre el título el número “2”. i. l.: “(blancos de todos colores. / Antes)”. Mg. inf.: “Mar, / frente a Virginia”.

El verso final de la segunda estrofa continua el cambio que ya se anunciaba en el original anterior. En dicho original ese verso aparecía todo él rodeado con una serie de líneas, como las que Juan Ramón utiliza para señalar donde quiere introducir algo nuevo o un cambio de orden. Esas indicaciones correspondían seguramente a un deseo de mejorar este verso o de corregirlo que en este original se completa. Por tanto, este puede ser considerado como el último original de los analizados.

Comentario: Alegre cita los originales SZJRJ-ddd. 115-116, 123-124 y 126. Falta otro original al que se refiere Alegre y en el que se encuentra la lista de los lugares a los que viajaron. De dicho original se puede encontrar una copia en la página 336 de PUE, en la que se advierte la existencia de la lista a la que Alegre se refiere y un título previo “Dios deseado”, posteriormente corregido a mano por “2 / En mi tercer mar”. Todos los originales presentan coma al final de los versos 1, 10 (11, en ddd. 126) y 15 (16 en ddd. 126). El original reproducido en PUE es un original temprano de este libro. Al pie de dicho original el poeta escribe: “Maryland. New Jersey”, lugares en los que pudo redactarse el poema. La variedad de lugares que el poeta alude en estos originales nos hace pensar en un desarrollo constante y sostenido del libro en estos días. La lista de los lugares por los que pasó es sumamente interesante para comprender el itinerario del viaje, itinerario que aclara diversos puntos de la ordenación de este libro completo: “Riverdale / N.Y. / New Jersey / Delaware / Maryland / Virginia / C[arolina] del Norte / C[arolina] del sur / Georgia / Bahamas / Florida / P[uerto] R[ico] / Martinica / Guayanas / (Ecuador) / Brasil / (Uruguay / Argentina) / Brasil / El / mar / otra / vez / N.Y. / West Chester / Maryland / Riverdale / Washington”. Debe compararse este itinerario con el descrito en el original SZJRJ-ddd. 18, en el que “El mar” aparece justamente tras “New York” lo que indica que todos los lugares posteriores fueron visitados (vistos) desde el mar. Corresponden, por tanto, a la parte “Mar abajo”.

(6) TODAS LAS NUBES ARDEN:

SZJRJ-ddd. 130: Mg. sup. izq.: “d.d. y d.”: “Mar abajo”. Versión en prosa posiblemente destinada a *Leyenda*, con el número (3) sobre el título.

SZJRJ-ddd. 131-132: Mg. sup. izq.: “conferencia / colaboración”. Mg. sup. dcho.:

“R. de la n. de B.A. /p. (10”. Con el número “5” sobre el título. Bajo el poema: “(El mar, frente a Virginia. J.R.J.”

Comentario: Es este original SZJRJ-ddd. 131 el que basa la ordenación realizada por Alfonso Alegre (LA, p. 461). Seguimos el orden de AF [19181].

(7) CONCIENCIA PLENA:

SZJRJ-ddd. 145. Mg. sup.. izq.: "d.d. y d.": "Mar abajo" / "d. u". Sobre el título el número: (4). Versión en prosa, posiblemente destinada a *Leyenda*.

Hay una serie de cruces en los originales (por ejemplo, en este marcando “fúlido” – encerrado por un paréntesis añadido a mano- y “lúcido”) que parecen estar relacionados con la rima, la medida y la musicalidad de los poemas. Quizás se tratara de notas para futuras correcciones.

SZJRJ-ddd. 146. Primera versión conservada del mismo. La reproducimos íntegramente por su interés como una de las primeras versiones de los poemas de este libro, de 1948.

/Conciencia plena/

*TÚ me llevas, conciencia plena,
por todo el mundo.*

Aquí /En este/ en el /mi/ mar /tercero/ /tercer/ /quinto/

casi oigo tu voz.

*Tu voz del viento,
ocupante total del movimiento,
de los colores, de las luces
eternos y marinos.*

*Tu voz de fuego blanco
[en la totalidad de agua, barco y cielo]
/lineando/ señalando las órbitas,
señalando /grabándome/ /con fuljidez/ mi órbita
de cuerpo negro /con entraña/ iluminad/a/.*

En esta forma primitiva se resalta sobre todo la presencia de la palabra "órbita" repetida, frente a la aparición única de la versión última. La anotación “Copiado” en el margen izquierdo indicaría que ya había sido mecanografiado y corregido en una versión posterior. El poema aparece tachado en su mayor parte corroborando esa anotación.

SZJRJ-ddd. 147. Original mecanografiado con numerosas anotaciones y correcciones manuscritas. Mg. sup.. izq. “conferencia / colaboración”. Mg. sup.. dcho: “(¿Ínsula? / ¿La plata?”. El poema aparece numerado como 7. Bajo el poema: “(El mar / Frente a Georgia”.

SZJRJ-ddd. 148. Original mecanografiado sin anotaciones.

Comentario: En el último verso no se puede saber a ciencia cierta si la última palabra es dentro o centro (se lee ‘dentro’) porque la “c” está escrita sobre la “d” o a la inversa. Pensamos que es dentro por las correcciones del anterior original manejado en el que barajaba ambas opciones y tacha “centro”. Esta versión y la versión prosificada son las que las últimas versiones de este poema. La versión prosificada presenta, además, su posible ubicación en el Libro completo y sólo: en la parte Mar abajo con el número 4 sobre el título. Como tal lo sitúa Alfonso Alegre en

su edición, en la que parece haber manejado el original SZJRJ-ddd. 147 (por la anotación del lugar), pero no especifica otros originales ni si fue la numeración la que le decidió a publicar este poema como “2: Mar abajo: 4”.

(8) AL CENTRO RAYEANTE:

SZJRJ-ddd.149. Mg. sup.. izq.: “d.d. y d.: “Mar abajo” / “o. ú”. Numerado como: (5). Versión en prosa. Hay una elipsis (suponemos que al ser mecanografiado por Zenobia) “a la [...] en el trueque”. Según otros originales la palabra que falta sería “noche”.

SZJRJ-ddd. 150. Versión primitiva del poema.

SZJRJ-ddd. 153-154. Mg. sup.. dcho. “Ínsula”. Sobre el título: “ANIMAL DE FONDO”, i. l.: / 5 /.

SZJRJ-ddd. 155-156. Mg. sup.. izq.: “conferencia / colaboración”. Mg. sup. dcho.: “Ínsula” . Con el número 8. Bajo el poema: “(El mar, / frente a la Florida”.

SZJRJ-ddd. 157-159. Idéntico a las versiones anteriores. La única variante que presenta este original –que no muestra tampoco anotaciones ni correcciones- es el orden del verso 25 (corregido a mano mediante el sistema de líneas habitual en los otros originales completos analizados): “de entraña abierta con el sol (en su alma)”.

Comentario: Los argumentos de Alegre no resultan convincentes. Utiliza la numeración (5) sobre los poemas sin cuestionar el valor de estos números. Los originales por él citados son SZJRJ-ddd. 156 y 149. En principio, este poema pertenece, efectivamente, a “Mar abajo”. ¿Quién puede afirmar que la numeración 5 no sea anterior a la del 8 de su publicación en AF [1949]? Es necesario hacer un estudio de estos originales para reconocer los estados genéticos por los que pasó el poema. Sólo entonces resulta pertinente la numeración, cotejada con otras numeraciones particulares presentes en originales de este libro.

(9) LO MÁJICO ESENCIAL NOMBRADO.

SZJRJ-ddd. 160. Posible versión para *Leyenda*, parece ser la recogida por Sánchez Romeralo para tal fin. Mg. sup.. izq. “d. d. y d.: Mar abajo”. Sobre el poema “(6)”.

SZJRJ-ddd. 160 (bis). Original signado con el mismo número (SZJRJ-ddd. 160) que el anterior pero que difiere en gran parte. Se trata de una versión primitiva del poema, muy interesante para analizar el contenido del libro y del propio poema.

LO MÁJICO ESENCIAL /nombrado/

*EN esa isla que la luna,
tras una nube negra, echa al mar lejano
estás tú como espejo /caído [¿] nube
/caída luna arriba/ por amor a la mina
y por amor de ámbito completo/
Esa congregación de luces, /mirar de/ plata [fundida],
/fundida en pensamiento miriante/
es igual que el oasis /definido/
que sería la limia idea unánime/nte/
/que es ella y su reflejo,/
de ti en conciencia, de ti exacto;
paz, claridad, delicia, /iguales a los nombres/
disfrute de lo májico esencial /nombrado/.*

En la parte inferior del original hay una anotación manuscrita tachada por el poeta de difícil lectura que reza: “Los ismos que incitan al pseudopoeta y que lo [¿] poco limar en equilibrio”.

SZJRJ-ddd. 161. Mg. sup. dcha: “Conf.” Mg. sup. izq. dos palabras tachadas ilegibles. El original entero aparece tachado de arriba abajo, indicando seguramente que el poema ya había sido copiado de nuevo con las correcciones realizadas en él.

SZJRJ-ddd. 162. Mg. sup.. izq.: “o. ú. / conf. / colab”. Mg. sup. dcho. “Ínsula / p.” Sobre el título una doble numeración: (9) y (2). Bajo el poema: “Frente a las Bahamas / El mar.”

Comentario: En este original (SZJRJ-ddd. 162) aparece una doble numeración que puede indicar varias cosas: puede tratarse de una anotación personal en la que el poeta se apunta arriba (9) el número que este poema ocupaba en *Animal de fondo* en su primera edición, y debajo (2) el número que ocuparía en esta nueva ordenación en alguna de las series. Pero no sabemos a qué parte se refiere ese número 2 sobre esta versión del poema. No debemos olvidar la numeración (6) que presenta este poema en el original SZJRJ-ddd. 160 en el que aparece la indicación “Mar abajo”. Este original es el que sigue Alfonso Alegre para su ordenación, no así para la versión del poema que ofrece en dicha edición (dicho original está prosificado y Alegre ofrece una versión en verso y parece basar su ordenación, no en el número, sino en el lugar especificado en SZJRJ-ddd. 162).

(10) HOY AZUL.

SZJRJ-ddd. 166. Mg. sup.. izq.: “d. d. y d.: Mar abajo / o. ú.” Numerado como (7) y con el título “Hoy azul”. Versión en prosa.

SZJRJ-ddd. 167. Mg. sup.. izq.: “Dios deseante y deseado / conf.” Numerosas variantes corregidas a mano. Algunas apenas legibles.

SZJRJ-ddd. 168. Mg. sup. izq. “conferencia / colaboración”. Mg. sup. dcho.: “Tiempo vivo / Córdoba / (Repetir en los títulos, “conciencia,”)”. Sobre el título: “Dios en conciencia / Conciencia” y el número (10). Bajo el poema: “(El mar / Frente a la Florida”.

SZJRJ-ddd. 169. En el margen derecho del manuscrito, a mano: “con un buen abrazo para usted, querido amigo cordobés, y para todos los amigos de su reunión, cuyo aprecio y cuya precisión no olvidaré nunca”.

Comentario crítico:

La única referencia de Alegre a su ordenación es la inclusión del lugar “Frente a las Bahamas, el mar” que aparece en SZJRJ-ddd. 168. El original ddd. 166 es de todos los analizados el que presenta las últimas aportaciones y correcciones del poema, es el último estadio del mismo en el que Juan Ramón parece haber trabajado.

(11) SIN TEDIO NI DESCANSO:

SZJRJ-ddd. 171-172. Mg. sup.. dcho.: “conferencia / colaboración”. Sobre el título: “Ciudades, 1, sí” y el número “11”. Bajo el poema: “(El mar, / frente a un espejismo / oscuro de Nueva York”.

Comentario: Es este el original al que se refiere Alegre, que sólo lee bajo del poema “El mar, frente a un espejismo de Nueva York”. La ubicación del poema en “Ciudades, 1” está presente en este original, no así el número 4 que Alegre ve. Lo que nosotros cogimos de esa anotación no es lo mismo que entiende Alfonso Alegre. Para nosotros querría decir que barajó la opción de situar este poema dentro de la parte ‘Ciudades’, como el poema 1 de dicha parte. El “sí” corroboraría esa anotación de modo que no debe ser desestimada en una posible ordenación del libro.

Pero ¿cuál de las dos o tres partes con el nombre “ciudades” sería la que corresponde abrir a este poema? Creemos que la decisión de Alegre puede ser aceptada, pero se olvida de lo problemático de la ubicación de este poema con pruebas tan escasas y confusas. Si seguimos la interpretación de Alegre, tenemos que este poema formaría parte de “Ciudades, 1” pero entonces el número, el lugar que le corresponde (ya que no aparece tachado) sería el que indica el número 11, que Alegre obvia en todo momento. El número 11, idéntico al que presentaba en el libro publicado, se mantiene sin tachar. A nuestro juicio, este original es anterior a la versión publicada en AF [1949], versión que seguimos. Su ubicación en la parte “Ciudades” no llega a convencernos, por lo que mantenemos el orden de AF [1981].

(12) DESPIERTO A MEDIODÍA:

SZJRJ-ddd. 175. Bajo el poema: “Frente a Puerto Rico”.

SZJRJ-ddd. 176. Es, sin duda, la versión más antigua del poema que hemos podido contrastar. Mg. sup. dcho.: “dios deseado”. Con el título: “/despierto/ A MEDIODÍA”

SZJRJ-ddd. 177. Mg. sup. izq.: “destino escrito, 1, 1936- 1953) / Orij. mío.” Mg. sup. dcho. “La plata / Sureña. / P. / orígenes, no.” Seguramente se refiere a la publicación de este poema en la revista. Sobre el título el número (12) y bajo él, el lema: “(¿Quién fuera tú, siempre despierto mar! Antes).” Bajo el poema: “El mar, / frente a Puerto Rico. i. l.: “(Buscar la maestra que / lloró contra mí en B.A.)”

Comentario: Alegre recuerda acertadamente el poema “Mar despierto” del *Diario de un poeta recién casado* (especialmente en su versión de *Leyenda*). En este poema del *Diario* resuenan unos versos de Unamuno citados por el propio Juan Ramón en *Política Poética* (39):

“descúbreme mi mar, / mar de lo eterno”.

Ambos poetas apuntan a un mismo sentido, aunque el mar de Unamuno parece ser aún más interior que el mar de Juan Ramón, con un sentido interno - mar de conciencia, mar de muerte y eternidad- y otro externo - mar de la vida y la muerte, mar al que van a dar los ríos -. Es el único original que aparece numerado, conservando el número que tenía en *Animal de Fondo*. La anotación “frente a Puerto Rico” es la pista más lógica para la ordenación de este texto dentro de “Mar abajo” junto al orden de AF [1981].

(13) LA FORMA QUE ME QUEDÓ

SZJRJ-ddd. 181. Sobre el título: “DIOS DESEADO”. Bajo el poema: “Frente a la Martinica.”. Es la primera versión conservada del poema:

LA FORMA QUE ME QUEDA

ENTRE la |chimenea| /arboladura/ del barco y la alta nube
que el (tragaluz) limita |en| círculo completo,
tú te asomas con el /levante/ /encanto/ /matinero a verme despertar;
y |yo| /me/ despierto sonriendo
a este sueño despierto que me invita.

/Y/ Entre todo/s/ mi/s/ sueño/s/, /Dios/, en momentáneos
alertas, bienestar de lo dormido,
tú intercalabas,
dios deseado y deseante,
/como las olas bellas de este mar/

*esta seguridad que ahora me ocupa
mi día con mi noche,*

*Y ahora, cambiado el sueño en acto
¡qué dinamismo me levanta
y me obliga a creer que esto que hago
es lo que puedo, debo, quiero hacer;
este trabajo tan gustoso de cantarse, de contarte /espresarte/
de todas las maneras en la forma
que me quedó, de todas, para ti.*

SZJRJ-ddd. 182. Mg. sup. izq.: “destino escrito, 1, (1936-1953).” Mg. sup. dcho. “Ínsula / p.” Con el número: (13) y el título: “LA FORMA QUE ME QUEDÓ “. Bajo el poema repite la indicación: “El mar, / frente a la Martinica.”

Comentario: Alegre parece basar su ordenación sólo en la anotación “frente a la Martinica”, recuérdese el itinerario del original reproducido en PUE (p. 366).

(14) QUE SE VE SER:

SZJRJ-ddd. 186. Mg. sup. izq.: "destino escrito", 1, (1936-1953) / Orij. mío"; Mg. sup. dcho. "Oeste / B. A. / p." y más a la derecha: "(23 número". Sobre el título: "(14)". Bajo el poema: "¿(El mar, / frente a las Guayanas? / N.Y."

SZJRJ-ddd.187. Repite el último verso. Bajo el poema: "Guayanas".

SZJRJ-ddd. 176. Bajo la copia de un original del poema "Despierto a mediodía" se encuentra una versión antigua de éste, escrita íntegramente a mano, bastante borrosa. Por su interés presentamos una transcripción del mismo:

Que se ve ser (13)

*En la mañana oscura
una luz que no sé de donde viene
que no se ve venir, que se ve estar
y que invade, fuente total, invade lo completo.
Un ser de luz, que es todo luz
y que sustenta, que incita, que decide.
Una/mi conciencia diamantina, un dios en ascua blanca.*

Comentario: Alegre sigue el original SZJRJ-ddd. 186, en su texto y en sus indicaciones de lugar para la ordenación. La aparición de N.Y tras las Guayanas resulta un tanto desconcertante.

(15) CON LA CRUZ DEL SUR:

SZJRJ-ddd.191. Parece ser una primera versión de este poema -quizás escrita durante el viaje en barco-, Juan Ramón escribe:

Nota: "Viaje":

El otoño abreviado, después del ecuador, nos invitó a una luz inesperadísima, un fresco sutil y regaloso, que yo no puedo sentir ni pensar en nada más/tan esquisito.

*La cruz del sur se echa en una nube
y me mira con ojos amorosos*

de siempre conocida.

En mi inmanencia

[¿] estuvo, estuvo
/[¿]/ de cielo de mi inmanencia
eran sus cuatro ojos de conciencia
bella la vocación de una hermosura
que me esperaba.
Y ya ha llegado en mi
a mi penúltima jornada
a besarla en los ojos
con cuatro besos de amor vivo
el primero en la frente
el segundo, el tercero en sus manos
y el cuarto en su pie de alta sirena.

*La cruz del sur me está [velando]
y [abajo] de mi, en su tierra (honda
mi madre me [sustenta]
como [¿]/me sustentó en su falda vida,
mirando a las estrellas
de la completa eternidad nocturna.*

“En la parte inferior de ese mismo manuscrito, Juan Ramón dibuja por dos veces lo que parece un esbozo de esa analogía plástica entre la cometa que remontaba cuando niño y esta cruz del sur que le regresa a su niñez” (LA, 462).

SZJRJ-ddd. 192. Original mecanografiado con anotaciones manuscritas. Mg. sup. izq.: “Conf.”. Mg. sup. dcho.: “Leerla”.

SZJRJ-ddd. 193-194. Mg. sup. izq.: “Conferencia / Colaboración”; mg. sup. dcho.: “Escritura / Urug. / p.” En clara referencia a la colaboración del poeta en la revista: *Escritura*, año II, núm. 5., Montevideo, septiembre de 1948, pág. 25-26. (Campoamor, 1084). El poema aparece numerado como “15”. Bajo el poema: “El mar. / (Frente a Brasil / El Ecuador.”

Comentario: En este original: conciente, niño dios > niñodios (unido y acentuado a mano). En el otro original no estaban aún los versos. El |me| de la última estrofa aparece entre paréntesis manuscritos lo que puede indicar que valoraba eliminarlo. Es este original SZJRJ-ddd. 193-194 la versión última conservada.

(16) EN IGUALDAD SEGURA DE ESPRESIÓN:

SZJRJ-ddd. 139. A la vuelta del manuscrito: "el perro está ladrando a mi conciencia..." a mano en su totalidad. Posiblemente sea la primera escritura de dicho poema:

Perro en el mar
¿El perro está ladrando a mi conciencia,
a mi dios en conciencia:
¿La ve lucir de [¿]noche
/por/ la sombra estrellada de todas las estrellas
que son como su /techo/ palio
acercado por amarlo y por amor?

*(Este palio que siento que acaricia
mi luz, mi luz, mi luz
como hermano contento de su luz?)*

*El perro viene y lo acaricio
y me acaricia y que mira como un hombre
en la hermandad sublime |de la noche|
de la noche serena y señalada.*

*Él siente, que yo soy
la caricia que espera desde siempre
caricia tranquila del callado
en ya días de segura expresión*

SZJRJ-ddd.197. Original mecanografiado sin anotaciones.

SZJRJ-ddd.198. Mg. sup. izq.: “Conferencia) / Colaboración.” Mg. sup. dcho.: “(Escritura) / p. / [¿] en otra pág.” A mano, en el margen: “Perros / cuando yo era el niñodios / Convalecencia / Esto / R. de C. G / Espacio”. Sobre el título: “16”. Bajo el poema: “El mar. / (Frente a Brasil.”

SZJRJ-ddd.199. Mg. sup. izq.: “o.ú. destino, 3, verso. / colab”. Mg. sup. dcho.: “Ínsula”. Sobre el título: “(16)”

Comentario: Alegre no hace ningún tipo de referencia a las versiones por él manejadas. La única referencia que manifiesta es el lugar “Frente al brasil” fundamento de su ordenación ya desde el prólogo.

(17) ESA ÓRBITA ABIERTA:

SZJRJ-ddd.203. Mg. sup. izq.: “Conferencia) / Colaboración.” Mg. sup. dcho.: (“La Nación” [en la que se publicó este poema: *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1948. (Campoamor, 1085)]. Mg. dcho: “p. / 29 |27| / Lamparilla eléctrica fuerte / Lente, lupa, lápiz rojo, abrelibros, cortapapeles”. Sobre el título: “(18)”. Bajo el poema: “(El mar. / frente al Uruguay.”. i. l.: “Dios posee a uno en la inspiración, a dos en el amor / 48”.

SZJRJ-ddd.204. Sobre el título: “|2|”. Por las variantes este parece ser el original último.

Comentario crítico: El poema iba a ser el número 18 (así lo indica el número sobre el título en SZJRJ-ddd. 203) frente al número 17 que figura en la edición original de *Animal de fondo*. Hay que preguntarse cuál era el 17 y a qué ordenación corresponde ese número 18 sobre esta versión del poema. Es dicho original SZJRJ-ddd. 203 el que le sirve a Alegre de base para su ordenación por la antoación “frente al Uruguay” (LA, 462). El número 18 de este original responde a la primera ordenación de estos poemas, anterior a AF [1981]. El que, anteriormente, iba a ser el poema 17 era “Soy animal de fondo” (SZJRJ-ddd. 386).

(18) EN AMOROSO LLENAR:

SZJRJ-ddd.205. Mg. sup. izq.: “Conferencia) / Colaboración”; Mg. sup. dcho.: “Finisterre / p. 28 / 30.”. Sobre el título: “19”. Tit.: “EN AMOROSO CONTAR / llenar”. Bajo el poema: “(El mar, / frente al Uruguay.”. La numeración (19) continúa el orden que inicia el anterior poema, que el autor cambiaría posteriormente en la versión publicada.

SZJRJ-ddd.208. Original mecanografiado sin anotaciones.

Comentario: Alegre sigue la indicación “frente al Uruguay” en su ordenación sin hacer referencia a cuántos originales ha manejado. El único seguro: SZJRJ-ddd. 205.

(19) PARA QUE YO TE OIGA:

SZJRJ-ddd. 209. Mg. sup. izq.: “Conf.”. Mg. sup. dcho.: “Asomante?”, s. l: “33”. El poema aparece numerado como: “y 25) 19”. Bajo el poema: “Entrando en el Río de la Plata.”. Add. a mano, desde el tercer verso: “y que sé que ellos no saben que yo sé que no te oyes y que ellos te oyen como yo? no saben que te oigo yo”.

La anotación “y 25” indicaría que este poema terminaba, en ese momento, una de las series del libro (posiblemente “Mar abajo”) o el propio libro.

SZJRJ-ddd. 210. Mg. sup. dcho.: “Asomante”. Mg. inf. “/1^{er}. fin./”.

SZJRJ-ddd. 211 (reverso). Versión manuscrita del poema con el mismo título que las anteriores versiones recogidas. La lectura es dudosa: a la dificultad de la letra del poeta, se añaden los tachones que jalonan este manuscrito y lo borroso del trazo (seguramente escrito a lápiz siguiendo su costumbre).

Comentario: Esta indicación de “1er fin” (SZJRJ-ddd. 210) ha de tenerse en cuenta para la ordenación del libro completo y solo y debe ser puesta en relación con la numeración de estos poemas (“y 25”) en el otro original conservado. Para Alegre (LA, p. 463) “esta indicación señala, con toda probabilidad, el final de la primera parte cuando el poeta pensaba dividir el libro en tres (‘Mar abajo’, ‘Ciudades’, ‘Mar arriba’) coincidiendo también aquí con el final de la sección ‘Mar abajo’ en la ordenación definitiva”. Por nuestra parte creemos que este fin responde, únicamente, a la ordenación de *Animal de fondo* y podría relacionarse, por tanto, con los últimos poemas de la sección ‘Mar abajo’ del libro completo. Pero es este un punto que debe discutirse en comparación con “En lo mejor que tengo” y la numeración de los poemas en sus diversos estadios redaccionales. Ninguno de los originales de este poema es posterior a 1949.

(20) EN LO MEJOR QUE TENGO:

SZJRJ-ddd.211. Mg. sup. izq.: “Conferencia) / Colaboración”. Mg. sup. dcho.: “Ínsula / p. 31, /32”. Sobre el título: “20”. Tit.: “EN LO MEJOR QUE TENGO /, mi expresión”. Mg. inf.: “El mar, / frente a la Argentina.”

SZJRJ-ddd.212. Mg. sup. dcho.: “Ínsula” [revista en la que se publicó este poema: *Ínsula*, año IV, núm. 38, Madrid, 15 de febrero de 1949, pág. 3. (Campoamor, 1095).

Comentario: En LA: “Juan Ramón vuelve a hacer aquí un pequeño cambio en la ordenación de esta segunda parte. En la edición de *Animal de fondo* este poema iba después de “Para que yo te oiga”, ahora es a la inversa, quedando así ese poema como final de la segunda parte del libro. En ese caso, parece como si su autor restableciera el orden lógico del libro, puesto que al pie de este poema leemos “El mar frente a la Argentina” [SZJRJ-ddd.211], y en el siguiente [según esas indicaciones espacio-temporales]: “Entrando en el Río de la Plata” [SZJRJ-ddd.209]”

Lo que está claro es que estos dos poemas son los últimos poemas de la parte Mar abajo, que terminaría con su llegada a Buenos Aires. El orden, si seguimos esa anotación “1er fin” sería, en principio, el establecido por Alegre. No obstante, la ordenación de AF [1949] debe tenerse siempre en cuenta como posible reflejo del orden real que en su libro completo el poeta quería dar.

Portada interior de la serie “4: Ciudades”.

SZJRJ-ddd. 215. Página en blanco con la anotación: “4 / CIUDADES” en el centro. El resto de la hoja aparece en blanco. Es, por tanto, un claro indicador de una de las partes que iban a componer el libro. Si nos atuviésemos a la ordenación de los poemas, en la paginación realizada por el poeta (indicada en la mayor parte de los originales en la parte superior derecha), podríamos pensar que los poemas siguientes a este original forman parte de esta y de la última parte del libro. El problema es que la ordenación de los originales de *Dios deseado y deseante* no fue realizada por el poeta, sino por Ricardo Gullón que clasificó los originales y manuscritos juanramonianos en. En el original del que hablamos no existe paginación alguna, que pueda facilitarnos la tarea de ordenación del libro.

(21) EL TODO INTERNO:

SZJRJ-ddd. 221: Mg. sup. izq.: “destino escrito, 1, 1936-1953; Ciudades, 3 [tachado y encima de él un] 4”. Recuérdese el original SZJRJ-ddd. 215 en el que Juan Ramón apunta ese número para esta parte del libro en su última concepción. Mg. sup. dcho.: “La Nación” / B.A. / (y 3). p.” [nota que se refiere a la publicación de este poema en dicha revista: *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1948, (Campoamor, 1085), junto a “Esa órbita abierta” y “La fruta de mi flor”]; y más a la derecha: (33 y 34). Sobre el título: “(21 del libro 1º)” y el número: “(1)”. Bajo el poema: “/(En Buenos Aires/”. Mg. inf.: “Recuerdos: / hora santa del crepúsculo del sueño, / ¡yo te adoro! / Tú el altar has sido siempre... etc. / Ninfeas (sí).” [del poema “Quimérica” de Ninfeas]; Y más abajo: Una luz de otra parte... / En el otro costado” [del poema “De otra parte” -TAP.654. LA. p. 153].

SZJRJ-ddd. 222. Mg. sup. izq. “d.d. y d.”

Comentario: Esta versión responde a un original común con la anterior pero sería anterior (o al menos la revisión-corrección del otro original sería posterior) a este. La última versión sería aquella (SZJRJ-ddd. 221).

LA lo sitúa como el primer poema de la parte 3: Ciudades: “Juan Ramón señala con toda claridad el lugar de este poema como inicio de la tercera parte del libro. Mg. sup., a la izquierda, escribe: “3: Ciudades”; sobre el título escribe entre paréntesis, su lugar en el libro *Animal de fondo* publicado en 1949: “21 del libro 1º”. Al pie del poema escribe: “En Buenos Aires”. El poeta, pues, llega Buenos Aires y éste es el primer poema que escribe allí. De nuevo, el conocer la división en partes del libro, así como el lugar de este poema en ella, es un elemento importante para su comprensión”. ¿Qué comprensión? ¿La del libro como diario de viajes o la del libro como expresión de una metafísica, una poética y una religiosidad propias?. El original al que se refiere Alegre (p. 464) es el numerado como **SZJRJ-ddd. 221**. Sus lecturas del original son correctas aunque parece obviar ciertas notas. El nº 1 que aparece sobre el original citado parece determinante en la ubicación de este poema como primer poema de esta parte.

(22) RÍOMARDESIERTO:

SZJRJ-ddd.225-226. Mg. sup. izq. “Conferencia / colaboración.” Mg. sup. dcho.: “Cab. de fuego” [“Dios deseado y deseante, Riomardesierto”, *Caballo de fuego*, 5, Buenos Aires (septiembre de 1949)]. Bajo el poema: “/(B.A./”

Comentario: El título de este poema es una de las erratas que Juan Ramón pide se corrijan de su libro *Animal de fondo* en su primera edición (Jiménez: 1977, 179): “por cierto que las erratas que tanto le pedí a Hurtado que corrigiera no fueron corregidas y además no sé por qué me dividieron con guiones el título

“Ríomardesierto””).

El lugar de este poema es, por su indicación, la parte 4: Ciudades, el problema es dictaminar qué orden seguían los poemas en dicha parte, ya que no aparecen numerados. En principio, el orden de AF [1949] es determinante en los casos en los que no aparezcan anotaciones juanramonianas que lo contradigan.

(23) EN LA CIRCUMBRE:

SZJRJ-ddd.227. Mg. sup. izq.: “Conferencia / Colaboración” . Mg. sup. a la derecha: “¿Ínsula? / [¿].ams”. Bajo el poema: “(B.A.”

SZJRJ-ddd.228. Mg. sup. dcho.: “Ínsula. / [¿]” [los trazos parecen ser los mismos que los del original SZJRJ-ddd.227.]

Comentario: El paréntesis del tú que abre el poema puede indicar que valoraba suprimirlo. Es muy interesante el cambio de “instinto” en el otro original por “instante” en este, hay un trasvase de sentidos que nos puede ayudar a interpretar la poética juanramoniana. El lugar de este poema es indudablemente la parte 4: Ciudades (v. también, LA, p. 464).

(24) CON MI MITAD ALLÍ:

SZJRJ-ddd.229. Mg. sup. izq.: “Conferencia / Colaboración”. Mg. sup. dcho. “Finisterre / p.”; y más a la derecha un número “38”. Sobre el título: “/Mi plata palpitando/”. Bajo el poema: “/(B.A./”.

Comentario: Junto a la tercera estrofa escribe un “aquí” (que por la caligrafía podría no ser de mano del poeta) que no somos capaces de interpretar sin más datos.

Estamos en el mismo caso que en los poemas anteriores, el orden viene determinado por AF [1949] y la antoación B.A.

(25) TAL COMO ESTABAS:

SZJRJ-ddd.232-233. Mg. sup. izq.: “Conferencia / colaboración”. Mg. sup. dcho.: “¿La Nación?”. Debajo del poema: “Fin?”.

Comentario: Esta indicación (fin?) podría referirse al fin de esta 4ª parte “Ciudades” o del propio libro en un estadio anterior –quizás, *Animal de fondo*, en 1948-. Alegre no considera este poema como el último de esta parte, sino que sigue, aquí, el orden en el que estos poemas fueron publicados en AF [1949].

(26) EN PAÍS DE PAÍSES:

SZJRJ-ddd. (2) 234. Mg. sup. izq. “¿conferencia ? no / colaboración”. Mg. sup. dcho.: “comparado con (“La Nación”: p.” [periódico en que dicho poema fue publicado: “Dos poemas y unas notas. Animal de Fondo. I-Por tanto peregrino. II-En país de países”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1948. (Campoamor, 1092).] Con doble numeración: 26 [la de la primera edición de *Animal de fondo*] y 7 (sin referencia a qué parte se refiere esta numeración).. Debajo del poema: “La est. t.: “Criat. afort.” / Lírica de una A.: “Más primaveras”. / Dios d. y d.: “Esta”.

Comentario: “Sólo he visto un original del poema sin indicación de lugar, pero por su ordenación en la edición primera de *Animal de fondo*, se deduce su inclusión en esta parte del libro” (LA, p. 464). No obstante, no es este el criterio que el editor adoptó en otros poemas (como el caso de “Sin tedio ni descanso”). Nos parece acertada la inclusión de este poema en dicha parte, pues entendemos que el criterio prioritario si no hay anotaciones posteriores a la publicación es el orden de AF [1949].

(27) POR TANTO PEREGRINO:

SZJRJ-ddd.235. Mg. sup. izq.: "Colaboración." Mg. sup. dcho.: "La Nación" / p. ["Dos poemas y unas notas. Animal de Fondo. I- Por tanto peregrino. II- En país de países", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1948. (Campoamor, 1092.) La página de *La Nación* en la que se publicaron dichos poemas y las Notas está reproducida en facsímil en PUE. p. 352]. Sobre el título: "27"

(28) DE COMPAÑA Y DE HORA:

SZJRJ-ddd.236. Mg. sup. izq.: "(Colaboración: "Cuadernos Americanos" o "España".) Sobre el título: "[28]". Bajo el poema: "/Fin/"

Comentario: Debajo del poema aparece ese "Fin" manuscrito. Y a la derecha: "d.d. y d." set. x / H. o. d." oct / "L. de u. A". nov. / "L. e. t." dic / B. en. / "P." fre. / marzo, abril, mayo, dictar, junio, imprimir". Es un plan para la ordenación de esos libros completos y su posible impresión: *Dios deseado y deseante* debía terminarse en setiembre, *Lírica de una Atlántida* en noviembre (son libros distintos como se puede ver), *La estación total* en diciembre, y así con los otros libros (*Belleza*, *Poesía*, "Hacia otra desnudez"). Una vez acabados, corregidos y revividos esos poemas, el plan seguía por "dictar" a Zenobia seguramente en los meses de marzo, abril y mayo, para, posteriormente, llevarlo a la imprenta en junio. Faltaría aclarar a qué año se refiere en estas anotaciones. Un plan similar se puede consultar en LA, p. 13, "en él Juan Ramó hace un calendario bajo la indicación general de 'Con distintos editores: 1950'. El primero de los libros de ese calendario es *En el otro costado* (1936-1942) y al lado de ese título escribe 'marzo'; el segundo, para el mes de abril, es *Una colina meridiana* (1942-1948) y el tercero, para mayo, *Animal de fondo* (1948-1950)".

El 'fin' que este original presenta bajo el poema, junto a la numeración (28), determinan que dicha anotación tenga relación directa con AF [1949]. El poema "Soy animal de fondo" tiene siempre un tratamiento peculiar, es el único que no parece seguir el orden lógico del itinerario. Este poema, "De compañía y de hora" sería, en principio, el último de la parte "4: Ciudades", pero no por esa indicación que es, seguramente, anterior a la edición argentina, sino por el orden en el que fue publicado en AF [1949].

Portada interior de la serie "Mar arriba".

SZJRJ-ddd. 280. Otra hoja de portada en la que se aprecia la anotación: "5, MAR ARRIBA".

(29) LOS PASOS DE LA ENTRAÑA QUE ENCONTRÉ:

SZJRJ-ddd. 253. Mg. sup. izq.: "o. ú. / L de una A." Mg. sup. dcho.: "(Colab./ inédito.)". Sobre el título: "(1)". Versión en prosa, posiblemente relacionada con *Leyenda*.

SZJRJ-ddd. 254. Mg. sup. izq.: "d.d. y d. y 3 / Orij. mío." Sobre el título, el mismo número "1". Bajo el poema: "(Frente al Uruguay)".

Comentario: Alegre: "En uno de los cuatro originales [frente a los dos que nosotros hemos visto] que he podido consultar de este poema, en la parte superior izquierda: "D. d. y d / y 3". Ese "y 3" señala con toda probabilidad el inicio de la parte tercera y última del libro en un plan inicial -Mar abajo, Ciudades, Mar arriba- en el que "Mar arriba" se pensaba como el final de libro, sin prever una continuación posterior al llegar a Riverdale. En tres de los cuatro originales; sobre el título, Juan Ramón escribe el número "1", señalando así, con seguridad, el comienzo de esta sección del

libro".

El juicio de Alegre no es erróneo, pero se decide por una estructura en cinco partes del libro que nunca se terminó de definir. Mientras que la ordenación en tres partes resulta clara (y la en siete, más documentada), abajo, ciudad, arriba, como un diario poético de un viaje de ida y vuelta con todo lo que de metafórico y simbólico encierra dicha ordenación, la segmentación en cinco partes del libro no cuenta, entre los papeles de Juan Ramón, con más que unas pocas indicaciones. Es cierto que es posterior. Pero, como ocurre con otros libros inconclusos, debemos decidirnos no sólo por la última, sino por la última que esté completa. Y siempre teniendo en cuenta la fecha de 1953: "hacia 1953, momento clave en la revisión final de toda su producción, JRJ sólo encuentra una forma de moverse en el laberinto que incluso para él se había convertido su copiosa y compleja y viva (no lo olvidemos) producción: para quien quisiese aventurarse en este laberinto traza el poeta un mapa con tres caminos: Sucesión (...) Metamorfosis (...) y Destino" (de una Carta de J. Blasco a J. A. Valente).

Nuestra intención al intentar "fijar" lo que sería el "Libro Completo y solo" (v. SZJRJ-ddd. 3, reverso) apunta en esa dirección: pensamos en la posible, y futura, edición de lo programado por el poeta, al menos en la investigación sucesiva y en profundidad (crítica y filológica) de esas posibilidades. El Libro completo y solo es el libro tal como parece que pensaba darlo en la agrupación de su obra que recibe el nombre de Sucesión, a su vez, el libro completo con todo lo inédito sería parte de Destino, y, seguramente, la base de esa otra ordenación antológica de la obra que responde al nombre de Metamorfosis ("última y definitiva selección antológica de su obra"). Por lo que las anotaciones que observamos en los originales demuestran estamos aquí ante, al menos, la posibilidad de que los poemas formen parte de dos de estos tres conjuntos: Destino (marcados todos ellos en el margen superior izquierdo) y Sucesión (el libro completo y solo que quedó inacabado o si nos quedáramos con la solución de lo publicado en vida: con el *Animal de fondo* por todos conocido). Romeralo incluyó el libro completo en su selección antológica para Leyenda, pero las versiones difieren mucho de los originales que nosotros manejamos. Lo que está claro es que Romeralo entendió aquí la existencia de ese nivel. Por lo tanto en estos originales se encontrarían las tres agrupaciones definitivas de su obra. Nos hemos decidido, poema por poema, por la última versión de cada uno de ellos, aunque nuestra edición presente versiones quizás dedicadas a distintos conjuntos son las versiones últimas sobre las que el poeta había trabajado de cada uno de los textos. Esto demuestra que trabajaba la composición en menor grado que la versión y corrección de los poemas.

(30) Y EN SOL CARDINAL SIEMPRE LA CABEZA ALERTA.

SZJRJ-ddd. 243. Mg. sup. izq.: "destino escrito, 1, 1936-1953 / Orij. mío." En el margen derecho: "Nuevo: 2 y 3 [el 3 tachado o confuso al menos]"; Bajo el título, el lema: "(por esos tristes caminos / polvorientos, a la tarde. / Antes)".

SZJRJ-ddd. 247-249. Mg. sup. izq.: "d.d. y d. y 3 / o. ú." Mg. sup. dcho.: "Inédito. / Colaboración: Asomante". Bajo el poema: "(Uruguay)"

Comentario crítico: El "y 3" parece indicar que pertenecía a la parte 3 del libro dividido en 3 partes, ya que esa fórmula "y x" es la que suele usar Juan Ramón para indicar los finales de las partes y los libros. En este caso, el poema formaría parte de: "Mar arriba" cuando el libro estaba dividido en tres partes, ¿dónde colocarlo en las sucesivas formas de ordenación valoradas por el poeta? seguramente, se mantiene dentro de la parte "Mar arriba", pero en el caso de la ordenación que estamos

valorando sería: “Mar arriba, 5”. No obstante, la indicación bajo el poema de “Uruguay” nos podría hacer pensar que este poema pertenece a la parte “4, Ciudades”. Este original recoge una versión anterior al otro original conservado.

(31) EN MAR INMENSO:

SZJRJ-ddd. 378-379. Mg. sup. izq.: "Leyenda": "Dios deseado y deseante": / "Mar arriba" / o. ú. En el margen: "Metamorfosis". Sobre el título: "(3)". Versión en prosa. Bajo el poema: “ (Frente a Brasil, /nov./ 1949) / (Inédito)”

Comentario: Original único, conservado y cotejado, que corresponde al bloque Me. Dice Alfonso Alegre: "No es esta la única vez que se equivoca y escribe 1949 en lugar de 1948" LA, p. 465). También para Sánchez Barbudo se trata de un error. Sánchez Barbudo sólo analizó un original, que parece corresponderse con el aquí descrito. Lo que no hemos visto en el original es la anotación “Caribe” que dice leer Barbudo (DDD, p. 242). También Alegre manejó sólo este original (LA, p. 465).

(32) LA MENUA FLORACIÓN:

SZJRJ-ddd. 237-238. En prosa. Mg. sup. a la derecha: “o. ú”. "L. de una A." Mg. sup. a la izquierda: Pub. en "B.A.L. [*Buenos Aires Literaria*]". Versión en prosa.

SZJRJ-ddd. 239. Mg. sup. izq.: "dios deseado y deseante" / Orij. mío. Bajo el poema: “(Brasil)”

SZJRJ-ddd. 240. Original mecanografiado sin anotaciones.

Comentario: Este original es copia exacta del anterior pero de peor calidad en la tinta (copia de calco). Presenta las mismas correcciones en casi todos los casos. No hay ninguna indicación en las versiones manejadas que indique el lugar de este poema en *Dios deseado y deseante*. Por la comparación de los dos primeros originales presentados es difícil decir cuál sea posterior. Parece, más bien, que trabajara en ambos al mismo tiempo. Las correcciones así lo sugieren. Según Alegre (LA, p. 466) “el hecho de que escriba en algunos poemas ‘frente al Brasil’ y en otros sólo ‘Brasil’ creemos que se debe al hecho de que el barco Uruguay, en el que Juan Ramón y Zenobia volvieron a Nueva York, hacía escalas en Brasil. Así pues es muy probable que alguno de estos poemas lo escribiera no frente a las cosas del Brasil, durante el viaje, sino en tierra”. Recordemos el itinerario trazado por el poeta: “Riverdale / N.Y. / New Jersey / Delaware / Maryland / Virginia / C[arolina] del Norte / C[arolina] del sur / Georgia / Bahamas / Florida / P[uerto] R[ico] / Martinica / Guayanas / (Ecuador) / Brasil / (Uruguay / Argentina) / Brasil / El / mar / otra / vez / N.Y. / West Chester / Maryland / Riverdale / Washington” (PUE, p. 366). Los lugares del viaje mar abajo son claros, pero el viaje mar arriba recibe menor atención y no es de poca importancia comprobar que “Brasil” aparece antes de “El Mar otra vez”. Quizás también los textos que como Alegre dice están escritos en Brasil, no lo estén en el mar “frente a Brasil”. Si esto fuera así, los poemas localizados en “Brasil”, siempre siguiendo el itinerario del poeta, formarían parte de 4: Ciudades; y los escritos “frente al Brasil” serían los primeros de la parte 5: Mar arriba. Estas hipótesis no pueden ser corroboradas. Es el juicio estético también el que decide.

(33) EN UN NIDO DE ENTRAÑA

SZJRJ-ddd. 320. Sin indicación ninguna de su ubicación en la obra. Original mecanografiado.

SZJRJ-ddd. (3) 46. Original mecanografiado con correcciones a mano. Mg. sup. a la izq.: “Dios deseado y deseante”. Mg. sup. dcho.: “Inédito”. Sobre el título dos palabras que no se aprecian bien, tachadas.

*/En un nido de entraña/
DE
EN ENTRAÑA CON NIDO*

*MUCHOS pedazos de mi fantasía /corazón/ /condición/
arden /lentos, tranquilos/ /serenos/ en el espejismo
de una/s ciudad/es que se continúan
en la /última/ raya del /esa de la/ mar dorado/a/ o gris,
como nido de entraña.*

*El sol, la lluvia, /el vendaval/, la bruma,
los regazan y alivian,
allí y aquí al tiempo mismo,
con calidez de amor a un dios deseante
de esta entraña de nido.*

*Ni en mí ni en ella (1)
se pierde ese gozar de abrigo lento.
¿Cómo podré alejarme
si estos pedazos de /la/ /mi/ vida permanecen
con realidad sencilla en él, ese espejismo?
No, no podré alejarme, porque me he quedado
en un nido de entraña.*

*Nido de primavera /sola/, una conciencia
anidada por dios en lugar justo,
lugar para vivida complaciente
y complacida,
lugar para el /morir/ /suceder/ de lo vivido,
con entraña de nido.*

Bajo el poema: "Brasil". En el margen derecho: "Poesía/ Belleza / La est. t/ Lírica de una A./ Hacia otra desnudez: Nunca la paz; Cara y manos; Romances de U.; Invierno anunciador; Más primavera; Takoma; Riverdale / Dios deseado y deseante/" . Y más abajo, también a mano: "Escribir a / Aparicio / [Ollega] / Bleiberg / [¿] / Vasco / Vilanova / Gaya".

Comentario: Sánchez Barbudo dice haber manejado sólo un original sin "correcciones ni anotaciones de ninguna clase" (DDD, p. 255) por lo que podría tratarse del original SZJRJ-ddd. 320. Alegre ha consultado ambos originales.

(34) EN DINAMISMO DE ESPRESIÓN GLORIOSA.

SZJRJ-ddd. 356. Original mecanografiado sin anotaciones. Con el título: "LO QUE EL SOL, YA DE NOCHE, LES LEVANTA"

SZJRJ-ddd (3) 40. Mg. sup. izq.: "D. d. y d. / o. ú". Sobre el título escribe: "Fauna del poniente / sin títulos". Mg. sup. dcho.: "60 cosas al mes / 60 x 12: 720, que pueden ser 1000." En el margen dcho.: "Colaboración / 3 poemas". Sobre el título: "(1)". Los versos incluidos en el final de la tercera estrofa (al menos, luego fueron incluidos en ese lugar por el poeta) están relacionados con una flecha con ese lugar, pero escritos en la parte baja del manuscrito y precedidos de la palabra "Notas", por

lo que pudieran estar destinados a otro lugar. Así es como se presentan:

“ *Notas:*

*que a ti y a mí nos hacen, como a ellos,
gritar de amor, de gloria, de alegría,
gritar también el gozo oscuro.*

esta también

(tú mismo te contienes conteniéndonos)”.

No está muy claro si las notas van dentro del texto o no. Los editores de este poema han considerado que sí pertenecen al texto atendiendo a la versión SZJRJ-ddd (3) 42. Mg. inf: “Inédito / Brasil 1948 / (De “*Dios deseado y deseante*”).

SZJRJ-ddd (3) 42. Sin indicación ninguna de su posible ordenación en la obra. Con el título: “EN DINAMISMO DE ESPRESIÓN GLORIOSA”. Bajo el poema: “(Frente al Brasil, 1948.)”

Comentario: Sánchez Barbudo sólo manejó dos originales, a los que denomina versión 1 y 2: “Los títulos son diferentes, y el texto varía bastante. No sabemos cuál será la última. Ambas están escritas a máquina, en máquinas diferentes, y ninguna de las dos tiene correcciones ni anotaciones de ninguna clase. En la versión 1 hay varios versos, sobre todo al final, que no aparecen en la 2, y por esto, y por resultar más clara (...) es la que escogimos para reproducir” (DDD, p. 256). La versión 1 reproducida por Sánchez Barbudo no se corresponde con ninguno de los originales manejados (podría tratarse de SZJRJ-ddd. (3) 52, pero Barbudo no habla de ningún tipo de anotación y no recoge las variantes manuscritas de este original). La versión 2 responde al original SZJRJ-ddd. 356. En principio la última versión parece ser la titulada “En dinamismo de espresión gloriosa”, por recoger las correcciones previas de las versiones anteriores. Es esta la versión que reproduce Alegre en su edición de *Lírica de una Atlántida*.

(35) EN ORDEN DE HERMOSURA.

SZJRJ-ddd. 357-358. Mg. sup. izq.: “Dios deseado y deseante.” Mg. sup. dcho.: “Inédito.” Versión primitiva:

/En orden de hermosura/

*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 / les pone 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 acoje.*

*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.*

Bajo el poema: "(Frente a las Guayananas, nov. 49)"

Comentario crítico: Tanto para Alegre como para Sánchez Barbudo se trata de nuevo de una confusión del año 49 por el 48. En el margen derecho del original (SZJRJ-ddd.357) el poeta anota de su puño y letra: "Dios deseado y deseante: / a: / España: Ínsula, [Estría], Platero, etc. / América: Sur, Número, Cuadernos Americanos". Lo que se refiere a su intención de ir publicando los poemas de *Dios deseado y deseante* en estas revistas españolas e hispanoamericanas. Este original es el mismo que utilizaron Sánchez Barbudo en su edición (DDD, p. 242-243) y Alfonso Alerge (LA, p. 466)

(36) ESTOY MUDIÉNDOME CON DIOS.

SZJRJ-ddd 325-326. Al margen: "o. ú. / L de una A." Mg. sup. dcho.: "(Colab. Inédito)." original mecanografiado en prosa.

SZJRJ-ddd (3) 45. Original mecanografiado con correcciones a mano. Mg. sup. izq.: "d.d. y d. / Orij. mío". Mg. sup. dcho.: "Colab." En el margen: "Enviar 3 poemas de estos a Pedro Laín Entrialgo". Bajo el poema: "(Parados frente a Trinidad)".

Comentario: Sánchez Barbudo dice manejar dos originales de este poema (DDD, p. 239). En principio, por las variantes referidas en dicha descripción y su cotejo, estos originales son idénticos a los reproducidos arriba. Barbudo afirma: "Al no saber cuál de estas dos versiones es la última, o cuál hubiera finalmente escogido Juan Ramón para publicar, preferimos reproducir la que está en verso, ya que la versión en prosa puede ser reconstruída fácilmente" (DDD, p. 239-240). En principio, por las correcciones de la versión en verso es más que probable que sea posterior (bloque Md, versión en verso, Me, versión en prosa). Sin embargo Alegre dice haber encontrado cuatro versiones de este poema: "Uno de ellos, escrito a mano por Juan Ramón, parece probablemente la primera versión del poema pues está escrito en papel del barco en el que regresaron. En ese original, con diferencias importantes respecto las versiones posteriores, escribe dos títulos posibles: 'En medio del amor' y 'Estoy midiéndole'" (LA, p. 466-467). Dichas versiones no parecen aportar novedades ni a la fijación textual ni a los problemas de ordenación del libro.

(37) CON UN SELLO QUE NO CIERRA.

SZJRJ-ddd. 294. Mg. sup. izq.: “d.d. y d. / 4, mar arriba”.

Comentario: El número 4 nos indica que estamos ante la ordenación en 5 partes. No obstante, creemos que el grueso de poemas que pertenecieran a las partes Mar abajo, Ciudades y Mar Arriba (tanto en la ordenación en 3, como en 5, como en 7 partes) se mantienen en la parte correspondiente. Los poemas que presentan problema serían los que el poeta pensase ubicar en las partes que fue añadiendo en sucesivas ordenaciones.

De un único original han partido también los editores anteriores Sánchez Barbudo y Alegre (Romeralo no lo recogió en ninguna de sus ediciones). Pero el original que dice haber manejado Alegre es similar pero no el mismo que el aquí descrito (v. LA, p. 466): “Sobre el título definitivo, Juan Ramón escribe otro posible: ‘Llave del mundo, beso’. Mg. sup. a la izquierda: ‘4, Mar arriba’. Al pie del poema: ‘Frente a las Guayanas’. El poema tiene una sola corrección a mano que Sánchez Barbudo no incluyó [y quizás tampoco pudo ver]; inicialmente el adjetivo negra precedía a noche, pero después Jiménez indica con un signo su voluntad de que el adjetivo vaya después del nombre”.

En el original que hemos manejado no aparece dicho título alternativo ni el signo que cambie el orden del adjetivo negra. Esto nos hace afirmar que existen dos originales, muy similares pero no idénticos del poema. Aceptamos la anotación “Frente a las Guayanas” para aclarar su posible ubicación, pero seguimos en la fijación textual del poema el original que hemos manejado directamente.

(38) DE UN OASIS ETERNO DE LO INTERNO.

SZJRJ-ddd. 374. Mg. sup. izq.: “Lírica y Épica en verso / Lírica de una Atlántida: dios deseado y deseante. / *Animal de fondo*, Dios del venir. / Orij. mío.” Esta anotación “Dios del venir” nos recuerda al primer poema de la versión publicada de *Animal de fondo*. Es la única ocasión en la que la hemos encontrado; podría ser un “subtítulo”. Mg. sup. dcho.: “Colaboración / “Altamira”. Bajo el poema: “Mar Caribe, Frente a Puerto Rico”. Mg. dcho: “(Criatura afortu-/nada).”

Comentario: ¿Por qué Alegre no habla aquí de las diferencias entre su versión y la de Barbudo?. La versión de Alegre es idéntica a la de Romeralo en PUE. La diferencia de versiones que encontramos en estas ediciones se debe, sin duda, a la utilización de distintas fuentes. Sánchez Barbudo afirma haber utilizado “tres copias de este poema”: “1 y 2 son fotocopias, procedentes de Puerto Rico. La 3 es copia de la que guarda la familia del poeta, y nos fue remitida por el señor Francisco H. Pinzón (DDD, p. 244)”. Recogemos las variantes que apunta Barbudo como guía de cotejo para futuras investigaciones: “La 2 es copia de la 1, hecha a la vez que esta, a máquina, con papel carbón (...) no tiene correcciones”. Este original 2 podría corresponder al bloque Mc, mientras que el 1 pertenecería a Md (lo que demuestra su simultaneidad). Dicha versión 1 es, por cotejo, la que nosotros hemos manejado (y posterior a 2, “debido a las correcciones a mano que hay en 1”) . La versión 3 citada por Sánchez Barbudo presenta estas variantes: “la 3 es casi igual a la 2. La cita que encabeza el poema, en la 3, va escrita así: ‘(Estas despierto yo. ¡Qué maravilla! ANTES)’; es decir, con punto después de ‘yo’ y ‘Q’ mayúscula. Y del mismo modo se reproduce esa cita en el verso 12. Además, la separación entre las estrofas segunda y tercera, que aparece en la versión 1, reproducida, y en su copia la 2, no está indicada en la 3. La palabra ‘dios’ aparece en esta 3 siempre con minúscula, mientras que en 1 y 2, dos veces (en los versos 1 y 33) aparece con mayúscula. Y en el verso 36 hay un punto y coma tras ‘interno’, en vez de coma tan

solo” (DDD, p. 244). No nos es posible decidir cuál de estas dos versiones (1 y 3) es la última versión del poema.

(39) DEL CORAZÓN DE TODO EL CUERPO.

SZJRJ-ddd. 263. Mg. sup. izq.: “o. ú. / L. de una A.” Mg. sup. dcho.: “Colab. / Inédito.” Este es el original reproducido en *Leyenda*.

SZJRJ-ddd. 264. Mg. sup. izq.: “d. d. y .d / Orij. Mío.” Mg. sup. dcho.: “Colaboración.” Bajo el poema: “(Bahamas)”

Comentario: Alegre: “Es uno de los poemas de *Dios deseado y deseante* que se incluyeron en la TAP. La edición de Sánchez Barbudo parte de esta versión y también la posterior de Sánchez Barbudo en PUE. Hay en mi opinión dos erratas en esa versión, que corrijo aquí. He visto dos originales del poema; el más antiguo, titulado “El corazón de todo el cuerpo”, toma su título de un fragmento del poema que dice: “las ramas del tronco con raíz de venas del corazón, el corazón del todo el cuerpo”, por eso el poeta añade una D escrita a mano al título. Ignoro por qué no se incluyó en la edición de la TAP, pero dado que además no es la única “irregularidad” que he encontrado en esa versión creo acertado corregir el título. La palabra razas que se repite dos veces al final del poemas, y que aparece así en los dos originales en que el poema se conserva, se convierte en la versión de la TAP., en “rayas”, y así ha seguido transcribiéndose en las distintas ediciones del poema hasta hoy” (p. 467). Ambas apreciaciones son exactas y deben ser seguidas en la edición de este texto. Su lugar en el libro es “Mar arriba”.

(40) DOS TUS OJOS, DOS MIS MANOS.

SZJRJ-ddd. 331. Mg. sup. izq.: o. ú. / L. de una A. Mg. sup. dcho.: Colab / inédito. Original mecanografiado en prosa con modificaciones manuscritas. El título: “[TUS] DOS /tus/ OJOS, [MIS] DOS /mis/ MANOS”. Última versión conservada.

SZJRJ-ddd. 332. Mg. sup. izq.: “D. d. y d. / Orij. mío.” Mg. sup. dcho.: “Colaboración.”

SZJRJ-ddd (3) 44. Mg. sup. izq.: “D.d. y d / Orij. mío”. Mg. sup. dcho.: “Colaboración.” Bajo el poema: “(Bahamas)”

Comentario: estos originales son los mismos que ha consultado anteriormente Alegre que dice haber encontrado además “otra versión de este poema – probablemente la primera- en un manuscrito con membrete del barco Uruguay, en que Juan Ramón al pie del poema escribe: ‘Florida / Bahamas’ (LA, p. 467)

(41) EL OLEAR DEL MEDIODÍA CANTA.

SZJRJ-ddd. 296. Mg. sup. izq.: “d.d. y d. / orij. mío”. Mg. sup. dcho.: “colab”. Bajo el poema: “(Frente a la Florida, nov. 48.” i. l.: “Desde “Lírica de una Atlántida”, “Hacia otra desnudez”, “D.d. y d.”, etc. los libros serán de menos poemas: ¿53 a 75? Son más largos los poemas”. Este original está reproducido en la página 172 de la edición de Sánchez Barbudo (que, por el contrario, sigue SZJRJ.ddd-297 para su lectura del poema). La partición versal de este original es la que sigue LA.

SZJRJ-ddd. 297. La partición versal es la que sigue DDD. Mg. sup. izq.: “Leyenda”: “*Dios deseado y deseante*”: mg. sup.. “o. ú.” En el margen izquierdo: “Destino”: “Metamorfosis”:

Comentario: Son dos versiones similares pero no idénticas, una podría estar destinada (SZJRJ-ddd. 296) para el libro completo y solo, y otra (SZJRJ-ddd. 297) para *Dios deseado y deseante* en *Leyenda*. Pero esta afirmación no está comprobada,

debe por tanto contrastarse con el tratamiento de otros originales en esos conjuntos. Sánchez Babudo dice haber manejado tres versiones, “casi idénticas” (DDD, p. 246). La versión 1 responde al original SZJRJ-ddd. 296. “La versión 2 es una hoja impresa con el título de ‘Poema inédito de Juan Ramón Jiménez’. A Mano está escrito, arriba, a la mizquierda: ‘Archivo’; y a la derecha: ‘Orfeo, Puerto Rico’, más un signo indescifrable. Apareció, en efecto este poema en la revista Orfeo en abril de 1954. El texto es idéntico al de la versión 1, salvo una coma que se agrega en la primera estrofa, después de ‘arriba’, y otra que se quita, en la segunda, después de ‘dios’. Y además falta el título de 1” (DDD, p. 246-247). No hemos podido cotejar esta versión aludida por Sánchez Barbudo. Por el contrario, la versión 3 manejada por dicho editor es el original SZJRJ-ddd. 297, reproducido arriba. Para Sánchez Barbudo “este modo de juntar algunos versos está ya indicado en la versión 2, impresa; y por tanto es seguro que la versión 3, de 1954 o más tarde, es la última, y por eso es la que escogimos para reproducir (DDD, p. 247)”. En principio, el original SZJRJ-ddd. 297 es posterior, pero también podemos estar ante dos versiones distintas para dos conjuntos diferentes, como apuntábamos arriba. Alegre: “se conserva la que debe ser la primera versión del poema en el reverso del papel con membrete del barco de regreso donde se encuentra el poema anterior. He consultado tres originales más” (LA, p. 467). Alegre por tanto ha podido consultar cuatro originales de este poema, los tres que consultó Barbudo y, posiblemente, la versión autógrafa primitiva del poema.

(42) CHOQUE DE PECHO CON ESPALDA.

SZJRJ-ddd. 258. Mg. sup. izq.:” o. ú.” En el margen: “L. de una A.” Mg. sup. dcho.: “Para colab. / Inédito”. Esta versión es la reproducida en *Leyenda*.

SZJRJ-ddd. 259. Mg. sup. izq.: "d.d. y d. / Orij. mío". Mg. sup. dcho.: “Colaboración.” Bajo el poema: “(Frente a Georgia. / nov. 48)”.

Comentario: La ordenación de Alegre se basa en la localización del original SZJRJ-ddd. 259 “frente a Georgia”. Lo sitúa como penúltimo poema de la parte “Mar arriba”.

(43) EL ALMA AHORA DE LA LUZ.

SZJRJ-ddd. 289. Mg. sup. izq.: “Destino, 1, 1936-1953 / Orij. mío. Mg. sup. dcho.: “Inédito. / Col. / Nuevo: 2 y 3”. Bajo el poema: “(Frente a Georgia)”.

Comentario: De nuevo hay que acudir a la investigación realizada por Alegre (LA, p. 468), para completar la información sobre los originales de este libro. Alegre afirma haber “visto dos originales del poema. Un original manuscrito, que probablemente es la primera versión, al pie del cual escribe: ‘Georgia’ y que lleva como título ‘El alma de la luz’. El otro está escrito a máquina [SZJRJ-ddd. 289] (...) Para nuestra edición seguimos ese mismo original, pero discrepamos de la lectura que Sánchez Barbudo hace del verso décimo. Donde dice: ‘la penumbra es un alma del alba’, la b de alba está escrita sobre una m y Sánchez barbudo, guiado por su interpretación personal, lee: ‘alma del alma’. Por su carácter inédito y por ser con toda probabilidad la primera versión del poema y la única aparte de la definitiva, transcribo aquí el original manuscrito del poema: “*El alma de la luz* // Contigo voy, dios, en lo más gris; / contigo voy conmigo, / igual me es la luz ilimitada / de oros con azules / que esta luz lloviznada por la nube entera. // No hay contigo penumbra / (la sombra es tan hermosa / que tiene más diamante que tu sol) / no hay penumbra contigo / la penumbra es alma y me parece / el alma de la luz. // El alma de la luz eres, sí eras / la luz del alma”.

(44) TÚ, SECRETO FILÓN, ROSADIAMANTE.

SZJRJ-ddd. 277. Mg. sup. izq.: “d. d. y d. / y 3.” Con el título: “TÚ, SECRETO |BOTÓN| /filón/, ROSADIAMENTE”

Comentario: Es el mismo original manejado por Sánchez Barbudo (DDD, p. 255). Alegre, por el contrario, maneja de nuevo más originales: “En uno de los originales consultados, en la parte superior derecha, Jiménez escribe, como en el primer poema de esta sección [“Los pasos de la entraña que encontré”]: “D. d. y d. y 3”. En la parte inferior derecha de ese mismo original: “Uruguay”.

(45) DE MI AUSENCIA EN PRESENCIA.

SZJRJ-ddd. 333. Al lado del título el número 27. En el margen derecho del original, varias anotaciones manuscritas que seguramente valoraba incluir en el poema pero no llevan indicaciones claras al respecto de su ubicación. Las notas están borrosas, primero por el estado de conservación del original –seguramente escrito a lápiz– y, después, por la (foto)copia que hemos podido manejar: “El diamante me [am...]”; “mi lodo iluminado por el diamante”; “que no hace y”; “Ya mi ser es lo [..tante] para mi conciencia”.

Bajo el manuscrito: “[5] cosas?”.

SZJRJ-ddd. 334-335. Sin indicación ninguna sobre su ubicación en la Obra.

SZJRJ-ddd (3) 43. Mg. sup. izq.: “D.d. y d. / Orij. mío.” Bajo el poema: “(Frente /Hacia a Riverdale/”

Comentario crítico: Parece que este original es base del primero que, a su vez, es base del segundo (el que han tomado todos hasta la fecha). ¿Las correcciones de un original anterior que no se recogen en un original posterior qué indican? Que Juan Ramón podía trabajar en las correcciones de un poema simultáneamente sobre varios originales del mismo. Sánchez Barbudo sólo manejó dos originales de este poema que denomina versión 1 (reproducida en su edición, SZJRJ-ddd. (3) 43) y versión 2 (SZJRJ-ddd. 334-335). En principio, a la vista de las variantes y correcciones, la versión reproducida por Sánchez Barbudo parece ser el original último conservado. Lo mismo en el caso de Alegre (LA, p. 471).

(46) UN ASCUA DE CONCIENCIA Y DE VALOR.

SZJRJ-ddd. 341. Mg. sup. izq.: “D.d. y d. / Orij. mío”. Bajo el texto, a mano: “¿Fin / de la 3ª parte?”

SZJRJ-ddd. 343-344. Parece que algunos editores de este poema han tomado este último original para su versión pero sin recoger la variante más significativa: v. 19 “de conciencia y de labor” (de conciencia y de valor).

Comentario: “De este poema inédito hay 3 versiones. La 1 y la 2 proceden de Puerto Rico, y la 3 es copia de la que posee la familia de Juan Ramón” (DDD, p. 253). La versión 1, reproducida por Barbudo, se corresponde con el original SZJRJ-ddd. 341.

“La versión 2 no tienen anotaciones” (DDD, p. 253) se corresponde, seguramente, con el original SZJRJ-ddd. 343-344. Como bien apunta Barbudo puede ser este original una copia al carbón del otro original descrito sobre el que se hicieron correcciones. Para las variantes de la “versión 3” utilizada por Sánchez Barbudo seguimos su descripción: “es casi igual a la 2, con estas pequeñas diferencias: en el verso 5 se escribe ‘determina, gritando de alegría,’ cuando en la versión 2 faltan ambas comas. Los versos 12 y 13 están separados por un espacio, y así los versos 13 a 15 forman por sí mismos una estrofa; en el verso 14 hay dos comas, antes y

después de ‘presente’, que aparecen también en al versión reproducida (puestas a mano), pero que no están en la 2. Y lo mismo ocurre en el verso 21, donde hay una coma después de ‘todo’, como en la versión 1, que no estaba en la 2. Y el verso 22 dice ‘con el día nos hemos de encontrar’” (DDD, p. 254). Aparentemente se trataría de una copia en limpio del original SZJRJ-ddd. 341 por lo que podría ser la última versión de este poema realizada por el poeta.

La anotación “fin de la 3ª parte” ha sido tomada por Alegre como parte del proyecto inicial en tres partes, por lo tanto como cierre de la parte “Mar arriba”. Es este un punto que hay que resolver, pero en principio la hipótesis de Alegre no parece errada. Lo que no casa bien es el proyecto en 3 partes con originales como el del poema “Dios, sol entre los árboles” que, fechados en 1948, apuntan ya a la división en siete partes, mientras que otros como el que aquí comentamos, posiblemente posteriores, no reflejan esas numeraciones.

Portada interior de la serie “6: Ciudades”.

SZJRJ-ddd. 298. Hoja en blanco en la que aparece, en el centro de la hoja, mg. sup., el título: “6, CIUDADES”.

(47) EN LO DESNUDO DE ESTE HERMOSO FONDO.

SZJRJ-ddd. 274. Mg. sup. izq.: “Méjico.” Con el número: “1”

Comentario: Único original conservado, también reproducido por Sánchez Barbudo en su edición (v. comentarios en DDD, p. 258). Alegre, por el contrario, afirma que “Al pie de uno de los de originales” se lee “Brasil”.

(48) LA TIERRA DE LOS TERRENALES.

SZJRJ-ddd. 380. Mg. sup. izq.: “En este nido natural” (libro nuevo). / o “Gracias”. Mg. sup. dcho.: D.d. y d. Sobre el poema: “2”. El original aparece fechado en “(1949)”.

Comentario: Es el único original conservado, el mismo que manejan Sánchez Barbudo (DDD, p. 257) y Alegre (LA, p. 470).

(49) ESTÁS VINIENDO SIEMPRE HASTA MI IMÁN.

SZJRJ-ddd. 272. Mg. sup. izq.: “Metamórfosis”: Leyenda”: / “Lírica de una Atlántida”: |”En el otro costado”| [Este tachón indica que valoró incluirlo en ese conjunto]”*Dios deseado y deseante*”. / o. ú. En el margen: “p. en “Caracola” de Málaga”. El título: “ESTÁS VINIENDO /cayendo/ SIEMPRE HASTA MI IMÁN”. Versión en prosa. Bajo el poema: “(1949)”.

Comentario: Alegre dice haber consultado dos originales de este poema “escritos en prosa, y ambos están fechados en 1949 sin indicación de lugar”. Alegre opta de nuevo por incluirlo en la parte final “Ciudades”. Es necesario, en estos casos en los que no existen anotaciones ni índices del poeta, realizar una interpretación del orden del poema dentro del libro y del poema mismo que justifique su inclusión en una u otra parte. Sin elementos críticos hay que apelar al juicio y a la interpretación.

(50) LA LUZ QUE ALUMBRA POR DEBAJO EL SUEÑO.

SZJRJ-ddd. 352. La última estrofa dice así: “ Y así la [...] en la noche, / deslumbramiento hondo del alma / que recibe la luz de otro hemisferio, / la luz que alumbra el sueño por debajo”. Bajo el poema: “(New Brunswick, 29 nov. 48.”

SZJRJ-ddd (3) 41. Mg. sup. izq.: “Dios deseado y deseante”. Mg. sup. dcho.: “Colaboración / Inédito.” Al lado del título el número 38. Versión primitiva:

/La luz que alumbra por debajo el sueño/

*IGUAL tú sales dios, en todas partes, /sol/
el sol, también, de la mañana;
/y saliendo me haces salir a mí,
y tú y yo, los deseados deseantes,
somos, en todas partes, como el sol,
igual que el sol,
conciencia rosabella de la aurora,
conciencia blancabella del cenit,
conciencia rojabella del poniente.*

*Tú y yo, e igual que el primer sol, lo vemos todo,
desde nuestro salir,
todo lo levantamos
con nuestra luz sola de amor
rosa por la mañana,
blanca en el mediodía,
roja [en] /a/ la tarde.*

*Y /así [¿] [brazos]/ en la noche, deslumbramiento hondo del alma
que recibe la luz de otro hemisferio,
/luz que/ /la luz que alumbra por debajo el sueño./*

Bajo el poema: “New Brunswick, 29 nov 49” -el año podría ser un error si damos por válida la anotación del otro original-.

Comentario: Las palabras que componen ese primer verso de la última estrofa no dejan de ser importantes puesto que en la otra versión, aparentemente posterior, ese mismo verso aparece como inconcluso. Creemos que si no hay una solución a este verso, el poema no está concluido en su totalidad. Sánchez Barbudo (DDD, p. 250) sólo manejó un original, el signado como SZJRJ-ddd. 352 que es el que reproduce en su edición. Alegre también manejó sólo un original, pero posiblemente otro que Sánchez Barbudo (v. LA, p. 469). En principio, por tanto, los dos originales reproducidos son los dos originales conservados del poema. Según Alegre: “en el original del que parto, la última estrofa – aunque con dudas y notaciones- permite su transcripción” (seguramente se encuentra ante SZJRJ-ddd. (3) 41). Alegre lee: “Y en la noche, / deslumbramiento hondo del alma / que recibe la luz de otro hemisferio, / la luz que alumbra por debajo el sueño”. La versión última parece ser la fechada en New Brunswick. Estamos ante un ejemplo claro de esa “palabra ofendida”. La lectura que Alegre realiza se basa en el original SZJRJ-ddd. (3) 41, indudablemente anterior al otro original.

(51) RESPIRACIÓN TOTAL DE NUESTRA ENTERA GLORIA.

SZJRJ-ddd. 260. Bajo el poema a mano: "dios deseado y deseante".

SZJRJ-ddd. 266. Mg. sup. izq.: “d. d. y d. / Orij. mío.” Mg. sup. dcho.: “colaboración.”

SZJRJ-ddd. 270. Sobre un original impreso, sin título ni anotaciones.

SZJRJ-ddd. 271. Versión, como la anterior, en letra impresa, con pocas variantes a mano del poeta y sin título.

Comentario: El “Sí” del margen del original SZJRJ-ddd. 266 (segunda estrofa v. 3 y 4) parece ser una anotación para uso propio del poeta. La ubicación de este poema es un misterio. Alegre manejó sólo dos originales que, como los aquí reproducidos, no especifican lugar ni notas sobre su ordenación en el libro. Alerge no explica por qué lo incluye en la parte final “Ciudades”.

(52) ESTE DÍA QUE ES TODA LA VIDA.

SZJRJ-ddd. 308. Mg. sup. izq.: “d.d. y d. / y 5, ciudades”.

Comentario: La anotación “y 5” indica que está hecha antes de pensar en una ordenación en 7 partes y después de la ordenación en 3. No obstante, pertenecería a la parte final que recibe el título “Ciudades” (la del regreso a América): última en la ordenación en 5 partes y penúltima (como “6, Ciudades”) en la ordenación en 7 partes.

Es el mismo original que manejó Sánchez Barbudo en su edición (DDD, p. 258). LA, p. 469: “Hay además otro original (...). El texto es idéntico y sin correcciones (...). En ese mismo original, en la parte superior izquierda: ‘y 5 / Ciudades’ y al pie del poema: ‘(Riverdale, / nov. 48) / 1° de R.’. Parece pues que Juan Ramón escribió este poema nada más llegar a Riverdale de su viaje de Buenos Aires, los últimos días de noviembre de 1948.

(53) TANTO COMO A LA TUYA.

Este poema fue publicado por primera vez por: Arturo del Villar, "Dios en un poema inédito de Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto*, vol. 26, núm. 72, julio-septiembre, 1996, págs. 9-29. Dice Alegre (p. 471) que "este poema permaneció inédito hasta 1996, en que Francisco Hernández-Pinzón, sobrino del poeta, lo encontró y Arturo del Villar lo dio a conocer en *Letras de Deusto*. No se ha publicado hasta hoy, por tanto, en libro. Escrito a máquina con anotaciones y correcciones a mano del poeta, el poema se encuentra en una hoja de tamaño cuartilla a continuación de un aforismo. En la parte superior derecha de la página, se indica a máquina el año 1950, aunque el cero se nota claramente escrito sobre un dos. En la parte inferior izquierda escribe "D.d. y d." / (series)". Tanto el aforismo como el poema están fechados a mano por el poeta en 1950. He procurado ser muy fiel en mi transcripción, que difiere en algunos aspectos de la de Arturo del Villar. La frase final del poema le sirve a Juan Ramón como título. En el texto del poema esta frase está corregida y dice: "tanto como la tuya", pero el poeta no lo corrige arriba, con toda probabilidad por olvido. Debajo de ese título, pegado a la primera línea del poema -por falta de espacio en la parte superior ocupada por variantes manuscritas del aforismo- Juan Ramón escribe, como hace con frecuencia, otro posible título: "tú, ser, lo tienes todo", que es también una frase del poema, que aparece en el segundo párrafo. Por las correcciones manuscritas del poeta, parece que durante un tiempo dudó entre la palabra ser, que escribe con minúscula, y la palabra dios. En lo escrito a máquina escribe siempre "dios" -en ocasiones con mayúscula y en otras con minúscula-, pero luego, a mano, tacha en algunas ocasiones "dios" y escribe "ser". Sólo en una ocasión, en el tercer párrafo, tacha la palabra dios y no escribe nada en su lugar pues la frase no lo necesita. Inicialmente decía "yo que nunca llamé Dios a ningún otro dios", pero luego tacha claramente el segundo "dios". En la transcripción del poema en *Letras de Deusto*, se mantiene ese último "dios", lo que, junto con otras diferencias que creo innecesario señalar aquí, me lleva a pensar que dicha transcripción parte de una copia no del todo clara -cosa habitual en originales antiguos- y no del original del poema, y que las diferencias en

la transcripción se deben a este hecho".

(54) DIOS, SOL ENTRE LOS ÁRBOLES.

SZJRJ-ddd. 311. Mg. sup. izq.: "d.d. y d."

Comentario: Es el único original conservado manejado por Sánchez Barbudo (DDD, p. 258). Sin embargo, Alegre dice haber podido consultar otro original: "idéntico en lo que se refiere al texto del poema, pero con anotaciones manuscritas del autor. En él escribe sobre el título definitivo otra posibilidad: 'Sol, corazón de Dios'. Al final del tercer verso marca una señal que sale de la expresión 'diciembre triunfador' hacia el lateral, donde escribe: 'cita: Invierno anunciador' (...). Al pie, centrado: 'Fin / de (6) / Ciudades'. Más abajo, a la derecha: 'Julio, Diciembre, 1948'. Estos meses marcan el comienzo y el final –lo que él en este momento piensa que es el final- del libro, tras su regreso a Riverdale". La alusión a "diciembre" así como las fechas escritas en el margen inferior y la idea de finalizar 'Ciudades' en diciembre determinan que este poema deba ser considerado uno de los últimos de ese periodo de esplendor creativo, pero no uno de los últimos de esta parte puesto que los últimos poemas de la misma son posteriores a esta fecha y presentan indicaciones al respecto.

(55) EL DESNUDO INFINITO.

SZJRJ-ddd. 314-315. Original mecanografiado sin anotaciones. Con el título "No quiero exaltación de eternidades."

SZJRJ-ddd. (3) ?-9. Original sin anotaciones. Tit.: "NO QUIERO EXALTACIÓN DE /las/ ETERNIDADES". Bajo el poema: "(Frente al Uruguay y al Brasil". Mg. dcho., a la altura de la 2ª estrofa: "Réplica de los otros poemas del volver".

SZJRJ-ddd. 318-319. Original mecanografiado en prosa. Mg. sup. izq.: "Leyenda": "*Dios deseado y deseante*" ("*Animal de fondo*"). Debajo de esta anotación y encima del título: "(A Révo[l])". Bajo el poema: "1950. / Ciudades: / y 5: Riverdale? /" (Colab.: Lo tiene Revól para su "Reunión").

Comentario: Sánchez Barbudo sólo manejó dos versiones, la reproducida, versión 1 según su nomenclatura, con el título "El desnudo infinito" y que se corresponde con el original SZJRJ-ddd. 318-319; y la otra versión, que dicho editor reproduce en notas y que está tomada del original SZJRJ-ddd. 314-315. El original SZJRJ-ddd. (3) ?-9 es anterior a dicha versión. Aparentemente, el titulado "El desnudo infinito" es el último original conservado, así lo considera Alegre que la denomina "versión definitiva"

(56) COMO TÚ, MI AMOR, MIRAS...

SZJRJ-ddd.330. Mg. sup. izq.: "'d.d. y d.' o 'de ríos que se van' Orij. mío." Mg. sup. dcho.: "Colaboración". Con el título: "SI LA BELLEZA INMENSA ME RESPONDE O NO". Bajo el poema: "(Ciudades, final)."

SZJRJ-ddd. 375-376. Mg. sup. izq.: "orijinal único 1 / Copiado para "verso, 2"". Bajo el poema, mg. dcho. "/Ya. ". Mg. inf.: "/Dios deseado y deseante" / (Animal de fondo)./

Comentario: "Este es el poema que Juan Ramón leyó a Ricardo Gullón el 17 de diciembre de 1952, el mismo día que le dijo que estaba 'terminando' *Dios deseado y deseante*. Gullón lo considera el último del libro, seguramente porque así se lo dijo su propio autor (v. CcJr, p. 119-120). Un mes antes le había leído "Un Dios en blanco", diciéndole también, al parecer, que ese era el último. Seguramente, lo era, en noviembre de 1952, y el que aquí nos ocupa, "Si la belleza inmensa me responde

o no”, debió de escribirlo poco después, a principios de diciembre de 1952, muy probablemente. (...) Apareció en la revista *Poesía española*, de Madrid, a la cual el autor lo había enviado, en abril de 1953. Y esta versión, número 1, publicada en vida del poeta es la que reproducimos” (DDD, p. 262-263). La anotación “de ríos que se van” demuestra que este poema es de época tardía, posiblemente en torno a las fechas barajadas por Barbudo. Como el mismo Sánchez Barbudo afirma hay otras dos versiones más, que son las que hemos reproducido en este apéndice, siendo la versión que lleva por título “Como tú, mi amor, miras” la que parece ser última versión de las conservadas, posterior a la publicación del poema en revista. Alegre añade que el ha consultado cuatro originales de este poema (v. LA, p. 472-473): “Al pie de la versión más antigua: ‘(Ciudades, final)’; en la de Leyenda: ‘(Riverdale, Maryland) Fin” y en la parte superior izquierda de la página: ‘dios deseado y deseante / y 5: Ciudades”’. Estas nuevas indicaciones matizan, pero no añaden nada nuevo a la fijación del texto ni al problema del orden.

(57) UN DIOS EN BLANCO.

SZJRJ-ddd. 366. Mg. sup. izq.: “¿|Dios deseado y deseante|? / ¿de ríos que se van?.” Debajo del poema: “[Fin / de Dios d. y d.] [tachado, pero de la misma forma que marca las medidas del ritmo y de la acentuación]/ Fin / de / De ríos que se van”. Parece que en este original se hubiera decidido por ponerlo como fin de *De ríos que se van*.

SZJRJ-ddd. 367-368. Mg. sup. izq.: “Orijinal único, 1. / cop. para "verso, y 2" (y roto). En este manuscrito la palabra Dios aparece con mayúscula en todos los casos (no como en Alegre, sólo en los tres primeros). Bajo el poema: “Ya. / ¿Fin? / de "d. d. y d".”

Comentario: Es el único original en el que corrige la minúscula de dios, en el resto de los casos suele ser al revés. ¿Puede tener esto un interés significativo y deberse a una intención del poeta –para remarcar el desarrollo de su pensamiento “teológico”– Quizás se deba a la fecha de su escritura. Es este un original posterior lo que podría indicar una recuperación de la mayúscula en ciertas ocasiones.

“De este poema, de 1952, uno de los últimos, hay una hoja *impresa*, procedente de Puerto Rico, sin indicación alguna de la revista en la cual apareciera. No aparece, que sepamos, citado en ninguna bibliografía. De la familia del poeta recibimos otra copia. Pero el contenido de ambos es exactamente el mismo: el reproducido” (DDD, p. 262).

En *Cartas Literarias* (p. 249-250) se reproduce una versión distinta, anterior a la que consideramos última versión conservada (SZJRJ-ddd. 367-368). La versión publicada puede tratarse de la que se realizó en 1954 en la revista *Alisio* (v. *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Campoamor González, referencia nº 1202).

Todas estas versiones citadas son distintas de las dos reproducidas arriba. No sabemos de dónde toma Sánchez Barbudo la fecha de 1952. El original SZJRJ-ddd. 367-368 es posterior al anterior original, SZJRJ-ddd. 366 (probablemente de la fecha de la conversación con Gullón, fecha que no demuestra nada al respecto).

Estamos de acuerdo con los criterios de Alfonso Alegre para cerrar el libro *Dios deseado y deseante* con este poema –sin embargo, nosotros diferenciamos el poema final “Soy animal de fondo” siguiendo a Orozco- y seguimos dicho criterio, dejando este poema como el último de la parte 6: Ciudades. El criterio determinante para nosotros es la nota manuscrita del poema en el original del poema “Como tú, mi amor, miras” citado por Alegre: “y / un dios en blanco / fin” aparte de las interrogaciones y anotaciones que en los originales reproducidos apuntan en esa

dirección.

Portada interior de la serie “Final (Hogar)”.

SZJRJ-ddd. 382. En el centro de la hoja en blanco: “FINAL”. Mg. sup. a la izquierda la anotación manuscrita: “D. d y d”.

(58) SOY ANIMAL DE FONDO:

SZJRJ-ddd. 385. Sin anotaciones. Todo el texto escrito íntegramente a mano por el poeta:

“/Soy animal de fondo, de fondo [¿] de aire, de fondo de tierra. De este fondo nunca podré salir. Pero yo, como otros hombres he sentido con necesidad [a] Dios del que he visto signos en otros hombres y en mí mismo. No podré conocer a otros hombres mejor que conocerme. Por eso me sumo en mí. Y por eso dicen de mi narcisismo. Mi narcisismo no es de fuego exterior, no me miro en cristal alguno esterno, me miro en mi infinito interior, mi [creencia] y en ella encuentro deleite, amor y paz de infinito. Infinito, amor, deleite y paz que soy a una mujer y que recibo de ella. Y este cambio de infinitos es la gloria. (1952).”

SZJRJ-ddd. 386. Mg. sup. izq.: “Destino escrito, 1, 1936-1953) / O. Mío / Autocarencia: ‘con tu luz me...’ etc.” Mg. sup. dcho.: Final o Epílogo. / ¿Centro? Y más a la derecha: “*La Licorne*, París, *Ínsula*, Madrid.” Sobre el título el número: “17”. Bajo el poema: “El mar. / Frente a un recuerdo de Riverdale/ (Fin)”. Es la única versión del poema conservada, por el interés del mismo la reproducimos con sus ligeras anotaciones manuscritas:

SOY ANIMAL DE FONDO

*“EN fondo de aire” (dije) “estoy”
(dije) “soy animal de fondo de aire” (sobre tierra),
Y ahora sobre mar, pasado, como el aire, por un sol
que es carbón allá arriba, mi fuera, y me ilumina
con su carbón el ámbito segundo destinado.*

*Pero tú, dios, también estás en este fondo
y a esta luz ves, venida de otro astro;
tu estás y eres
lo grande y lo pequeño que yo soy,
en una proporción que es esta mía,
infinita/o/ hacia un fondo /el hondo/
que es el pozo sagrado de mi mismo.*

*Y en este pozo estabas antes tú
con la flor, con la golondrina, el toro
y el agua; con la aurora
en un llegar carmín de vida renovada;
con el poniente en un huir de oro de gloria.
En este pozo diario estabas tú conmigo,
conmigo niño, joven, mayor, y yo me ahogaba
sin saberte, me ahogaba sin pensar en ti.
Este pozo que era, sólo y nada más ni menos
que el centro de la tierra y de su vida.*

*Y tú eras en el pozo mágico el destino
de todos los destinos de la sensualidad hermosa,
que sabe que el gozar en plenitud
de conciencia amadora
es la /sola/ virtud mayor que nos trasciende.
Lo eras para hacerme pensar que tú eras tú,
para hacerme sentir que yo era tú,
para hacerme gozar que tú eras yo,
para hacerme gritar que yo era yo
en el fondo de aire en donde estoy,
donde soy animal de fondo de aire,
con alas que no vuelan en el aire,
que vuelan en la luz de la conciencia
mayor que todo el sueño
de eternidades e infinitos
que están después, sin más que ahora yo, del aire.*

Comentario: Alegre afirma haber manejado tres originales de los cuales uno de ellos es el aquí descrito, que es el que único que figuraba en la carpeta SZJRJ-ddd. Existe una versión distinta con no pocas variantes de este poema en *Cartas literarias* (p. 290).

Nos parece erróneo por parte de Alegre haber incluido este poema como poema nº 17 de la parte 'Mar abajo'. No sería, en ningún caso, el centro del libro como cuestionaba la interrogación que basa su hipótesis. Una anotación juanramoniana que no ha sido tachada (en éste "Final o epílogo") junto a otra que aparece entre interrogantes ("¿centro?") debe ser tenida como prioritaria. Este poema, como entendió Orozco (1966, p. 156), estaba destinado a ser el poema "final" del libro. El problema de la numeración de este original se relaciona con las fechas de AF [1981], no con la supuesta numeración del libro definitivo. Este original debió escribirse mar abajo, pero el poeta tiene una especial consideración de su forma y su sentido que le llevó a editarlo como cierre de AF y que, a nuestro juicio, mantenía para la ordenación del libro completo *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*).

VERSIONES Y ORIGINALES DE LAS NOTAS A DIOS DESEADO Y DESEANTE (ANIMAL DE FONDO).

NOTA PRELIMINAR.

Son versiones de las notas publicadas en LA primera edición de *Animal de fondo*. algunas versiones son anteriores y otras posteriores a dicha publicación, una, al menos, destinada a su lectura en sus conferencias argentinas y uruguayas.

SZJRJ-ddd. 394-395-396-397.

[Nota] [M. red.]

ESTOS poemas son una anticipación de mi libro "Dios deseante y deseado", lo último que he escrito en verso, posterior a "Lírica de una Atlántida", "Hacia otra desnudez" y "Los olmos de Riverdale".

Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia.

No ha sido poesía objetiva casi nunca. Y ¿cómo no había de estarlo en lo místico panteísta, la forma suprema de lo bello para mí? No que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado. Es curioso que, al dividir yo ahora toda mi escritura de verso y prosa en seis volúmenes cronológicos, por tiempos o épocas mías y que publicaré con el título jeneral de “Destino”, el final de cada época o tiempo, el final de cada volumen sea de poemas con sentido religioso.

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentros 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 fué 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/.

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos.

La conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante. Y esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad.

Los poemas místicos finales de mi primera y mi segunda época están publicados en síntesis en mis libros particulares y en mi “Segunda antología poética”. Y estoy tan lejos ahora de ellos como de mis presentes vitales de esos tiempos, aunque los acepto como recuerdos de días que de cualquier manera son de mi vida.

La escritura poética religiosa (como la política, la militar, la agrícola, etc.) está para mí en el encuentro, [está] /y/ después del hallazgo. No se puede escribir /esa llamada/ poesía comunista, por ejemplo, de la que tanto se escribe hoy, sin haber vivido mucho el comunismo, ni desde fuera de un país comunista. Una poesía de programa y propaganda, de algo que aún no se ha asimilado, por extraordinaria que sea, me parecerá siempre falsa.

Y estos poemas, los escribí yo mientras pensaba, (ya en estas penúltimas de mi vida [¿]) en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios porque estaba creando un mundo del cual había de ser un fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, espresión de la belleza.

Mis tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte se me resolvían en conciencia, en comprensión del “hasta que” punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre; qué era lo divino que podía venir por el cultivo;

cómo el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada, es decir enformada.

Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en dios tanto cuanto he trabajado en poesía. Y yo sé que las /dos/ jeneraciones que /están ahora/ tras de mí están encuadradas en la limitación del realismo mayor; pero también sé que otras jeneraciones más jóvenes han tomado el camino abandonado en nombre de tales virtuosismos asfixiantes; /el camino/ que siguió mi jeneración y /que venía ya de la/ anterior a la mía, camino mucho más real en el sentido más verdadero, camino real de todo lo real. Con la diferencia de que esta es la realidad que está integrada en lo espiritual, como un hueso semillero en la carne de un fruto; y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación, destinada; conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito.

SZJRJ- ddd. 398-399.

2

La escritura poética religiosa (/como la/ política, la militar, la agrícola, etc.) está para mí, en el encuentro, está después del hallazgo. No se puede escribir poesía comunista, por ejemplo, /de la que tanto hoy se escribe/, sin haber vivido mucho el comunismo, ni desde fuera de un país comunista. Una poesía de programa y propaganda de una cosa, por extraordinaria que sea, que aún no se ha asimilado, me parecerá siempre falsa, cualquier canto a (Stalingrado) es un suponer, desde el Antártico, /Irlanda/ desde [Panamá].

Estos poemas, (que he leído) yo los escribí mientras pensaba, ya en /estas/ penúltimas de mi vida, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, (no porque yo me sintiera religioso de un credo determinado, sino) porque estaba creando un mundo del cual un dios había de ser el fin; (como Mallarmé quería que fuese el libro capital y único). Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir, jeneral puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza.

Mis tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte, se resolvían en conciencia, en comprensión del hasta que divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre; qué era lo divino que podía venir por el cultivo, cómo el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada, es decir enformada.

Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en dios tanto cuanto he trabajado en poesía. Y yo sé que las jeneraciones que vienen tras de mí están encuadradas en la limitación del realismo mayor; pero también sé que otras jeneraciones más jóvenes, han tomado el camino abandonado en nombre de tales virtuosismos asfixiantes, que siguió mi jeneración y la anterior a la mía, camino mucho más real en el sentido más verdadero, camino real de todo lo real. Con la diferencia de que esta es la realidad que está integrada en lo espiritual como un hueso semillero en la carne de un fruto, y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta, conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito.

/J.R.J./

SZJRJ-ddd. 401-402-405. En una copia de la página de las “Notas” en su edición de 1949, con tipos de imprenta y bastantes correcciones manuscritas.

/NOTAS/

/Estos poemas son un anticipación de mi libro/ “Dios deseado y deseante”, secuencia y complemento de “Animal de fondo” hasta 1949, es lo último que he escrito en verso, posterior a “Lírica de una Atlántida”, “hacia otra desnudez” y “los olmos de Riverdale”. En “Animal de fondo” di los poemas de esta serie escritos mar abajo, camino de B.A. y en B.A. desde julio a noviembre de 1948. Aquí añado los que escribí mar arriba, desde [nov./ en noviembre/ y diciembre del mismo año, volviendo a Riverdale y en [el mismo/ en tierra en Riverdale ya. Y este prólogo es el mismo que di como notas de “Animal de fondo”.

Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca. Y ¿cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma suprema de lo bello para mí? No que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado. Es curioso que, al dividir yo ahora toda mi escritura de verso y prosa en seis volúmenes cronológicos, por tiempos o épocas mías, y que publicaré con el título jeneral de “Destino”, el final de cada época o tiempo, el final de cada volumen sea de poemas con sentido religioso.

Es decir, que la 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. Hoy, concreto yo lo divino como una conciencia única, justa universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante. Y esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad.

Los poemas místicos finales de mi primera y mi segunda época están publicados, en síntesis, en mis libros particulares y en mi “Segunda antología poética”. Y estoy tan lejos de ellos como de mis presentes vitales de esos tiempos, aunque los acepto como recuerdos de días que de cualquier manera son de mi vida.

La escritura poética religiosa (como la política, la militar, la agrícola, etc.) está para mí en el encuentro después del hallazgo. No se puede escribir esa llamada poesía comunista, por ejemplo, de la que tanto se escribe hoy, sin haber vivido mucho el comunismo, ni desde fuera de un país comunista. Una poesía de programa y propaganda de algo que aún no se ha asimilado, por extraordinaria que sea, me

parecerá siempre falsa.

Estos poemas los escribí yo mientras pensaba ya en estas penúltimas de mi vida, repito, en lo que yo había hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, espresión de la belleza.

Mis tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte se me resolvían en conciencia, en comprensión del “hasta qué” punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre; qué era lo divino que podía venir por el cultivo; cómo el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada, es decir enformada.

Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en dios tanto cuanto he trabajado en poesía. Y yo sé que las jeneraciones que están ahora tras de mí están encuadradas en la limitación del realismo mayor; pero también sé que otras jeneraciones más jóvenes han tomado el camino abandonado en nombre de tales virtuosismos asfixiantes; el camino que siguió mi jeneración y que venía ya de la anterior a la mía, camino mucho más real en el sentido más verdadero, camino real de todo lo real. Con la diferencia de que ésta es la realidad que está integrada en lo espiritual, como un hueso semillero en la carne de un fruto; y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada; conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito.

Comentario crítico: Se ha tendido a publicar estas “Notas” como prólogo de AF y Dios deseado y deseante. Así lo hacen Sánchez Barbudo (DDD), Sánchez Romeralo (PUE) y Alfonso Alegre (LA). El texto que reproduce Alegre (LA, p. 259 y s) está tomado del original SZJRJ-ddd. 401-402-405.

SZJRJ- ddd. (3) 4. Manuscrito dividido en dos partes. En la parte de la izquierda se puede leer: “Un dios tan limpio como un fuego con su aire” Y más abajo: Poemas nuevos ya dictados: “D. d. y d.”: Un dios en blanco / El de [¿] / El de Vilanova. En la parte derecha del manuscrito se lee, con dificultad, lo siguiente:

Como dijo al empezar [¿] |usted| está en lo cierto, y nadie ha dicho mejor que usted mi idea. Cuando yo digo: No eres mi redentor, etc. quiero decir lo que usted insinúa, que no estoy suponiendo ni recordando nada de eso, aprendido, sino que estoy pensando en un dios limpio de cargas, que es el único dios posible de la belleza, es decir, de la existencia, es decir de dios, ya que dios es todo: el mundo infinito que yo llevo dentro con un dios seguro, no que yo esté dentro del mundo infinito con mi dios posible.

Yo creo que si usted publicara lo que usted dice y lo que yo le contesto, haría un gran favor a mi libro y ayudaría a algunos.

Más claro. No me interesa nada de lo que se ha añadido a dios, al dios limpio desnudo de alma que el yo sueña.

SZJRJ- ddd.(3) 5-6. Original reproducido íntegramente en la reconstrucción cobn el título “ANIMAL DE FONDO /Prólogo/”.

SZJRJ- ddd. (3) 7. Original mecanografiado. Mg. sup. izq.: “D. d. y d.: Notas.” Reproduce el texto que comienza: “Una de las luchas diarias...”

SZJRJ- ddd. (3) 10. Original mecanografiado con anotaciones manuscritas (el párrafo final añadido entero a mano).

(8)

/Destino presidente (casual)

Comentario [cII-2]:

SIEMPRE, y desde muy joven, creí, mejor, sentí a dios como /una/ conciencia inmanente del universo; una especie de destino presidente casual surjido de una acción /parecida a/ nuestra acción física y química /que nos da nuestra conciencia;/ pero, es claro, una conciencia diferente /a la nuestra y/ ciega, sorda, muda para nosotros. De este modo me pude esplicar siempre ciertas coincidencias más con ese dios, y todas las separaciones.

Y si mi dirijí a él muchas veces, como también me dirijí de muchacho al demonio, por angustiosa curiosidad (y esto era muy natural en un interno de jesuítas) fué, claro es /también/ como un experimento, a ver qué ocurría, por si acaso.

/Pero ¿cómo llamo yo ahora a ese dios ni a ese demonio? Ahora el asunto es más serio. Es problema cosa de hombres que existimos, [vida] duda por nosotros mismos, porque vemos, oímos nosotros mismos que existimos ¡Y cómo! Y cómo puede nadie pensar ¿con la problemática conciencia inmanente del universo, con un problema local tan grande? como el de España, prólogo [indudable] del de todo el mundo?/

/1936/

Comentario: En *Antolojía jeneral en prosa*, “Destino presidente” con numerosísimas variantes (AJP, 462, p.1055).

SZJRJ- ddd. (3) 11. Original mecanografiado con anotaciones manuscritas. Mg. sup. izq.: “Prosa crítica /inédito/”. Mg. sup. dcho.: “para Colaboración”. Iriginal de “Si hay un dios...”.

Comentario: Este texto fue publicado en *Ideolojía I*, nº 4094. Recoje en esa ocasión idéntica lectura a la nuestra (descarta las palabras tachadas y mantiene las añadidas a mano), pero no sabemos si lo toma del mismo o de otro manuscrito (podría ser otro por encontrarse en distinta carpeta, Id.I. p. LI-LII).

SZJRJ- ddd. (3) 12. Mg. sup. izq.: “‘Crítica en Prosa y Verso’ / ‘Crítica paralela’ (1936-195x)”. El original reproduce un artículo recortado de una publicación periódica. Sin anotaciones, sólo corrige la D mayúscula que aparece, en todos los casos corregidos en nuestra lectura, tachando la mayúscula y añadiendo la minúscula al margen. Tit: “LAS DOS ETERNIDADES DE CADA HOMBRE”

Este texto ha sido publicado en *Ideolojía I*, nº 4106. Las variantes respecto a nuestra lectura se deben a que el original manejado por nosotros presenta las correcciones de la mayúscula de Dios en todos los casos que recogemos (no así en los que se sigue manteniendo la mayúscula). Posiblemente se traten de dos originales distintos el nuestro y el manejado por Sánchez Romeralo (v. ref. en I. I., p. LI-LII).

SZJRJ- ddd. (3) 13–14. En el mg. sup. a la izq. aparece lo que en nuestra versión

damos como título: “Contestando el artículo sobre Huxley en ”Correo Literario”.

SZJRJ- ddd. (3) 50-51. Mg. sup. izq.: “¿Aquí o en “Conferencias?” Lectura realizada por el poeta en alguna de sus conferencias argentinas:

/(Animal de fondo)/
DIOS DESEADO Y DESEANTE
/Nota/

/Amigos míos:/

Yo, [amigos de la Argentina], sólo he leído /mis/ poemas [míos] /en/ público (lo he dicho en varias ocasiones) tres veces: una, ante ciegos; otra, ante extranjeros; y la última, por el radio. No me gusta este espectáculo que supone una lectura o declamación, para la poesía propia. Me da vergüenza, /sencillamente;/ porque yo soy un [poeta] /desnudo/ de mi vida interior.

Hoy voy a leer ante ustedes) /Estos poemas [de mi] /que son anticipación/ de mi libro inédito “Dios deseante y deseado”, lo último que escrito en verso /posterior a Lírca de un A. y Hacia otra desnudez/, porque los poemas que he elegido /para mi lectura/ son como un complemento del sentir y el pensar míos espesados en las conferencias leídas en este Buenos Aires.

Para mí, la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia; y ¿cómo no había de estarlo en lo [¿] místico, /en lo místico panteísta/ |o en lo político? No que yo haga poesía [social ni política] /[¿]/; al revés, que lo poético lo considero como profundamente [/religioso/] |político y social| en inmanencia. /Lo poético político o social se vive/. También lo poético ha estado siempre adherido a lo religioso que en mí haya. Es curioso que al dividir yo ahora toda mi escritura en seis volúmenes de verso y prosa cronológicos, por tiempos o épocas mías, el final de cada época o tiempo, el final de cada volumen sea de poemas [/?/] religiosos.

Es decir, que la 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 veintiocho años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos cuarenta años, /pasó dios por mí/ como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en /lo penúltimo/ |el final| de mi [fatal] destinada época tercera, que supone las otras dos, /se me ha atesorado dios/ como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero|amente| 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. Hoy, concreto /yo/ lo divino como una conciencia única justa universal que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos; la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo social. Esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad.

Los poemas místicos finales de mi primera y mi segunda época, (no los voy a leer porque) están publicados en mis libros particulares y en mi “Segunda antología poética” (que sólo alcanza la expresión cronológica de mi primera y segunda juventud). Y estoy tan lejos ahora de ello/s/ como de mis presentes de esos tiempos, aunque los acepto como recuerdos de días que de todas maneras son [de] mi vida.

Supongo que nadie /querrá/ ver vanidad de /recitador/ en esta lectura, /ni/ deseo de [lucimiento] /sobresaliente/. No pienso más que en mi necesidad /actual/ de verdad, presen/cia pronunciable/.

/Y, ahora, los poemas:/
/Falta la 'entrada' con lo de mis huesos verdecidos, verdecientes por la humedad de
B.A.
Y el final sobre Vicente Barbieri
Sigue/

SZJRJ- ddd. (3) 52-53. Mg. sup. izq.: “Para los Apéndices” en referencia al primer párrafo que presenta este original (primer párrafo también de nuestra transcripción) que aparece íntegramente tachado. Mg. sup., en el centro: Comparar con: “La Nación”. Parece otra lectura o un texto preparado para publicar en revistas en el mismo año 1948. Reproduce la “Nota preliminar”.

SZJRJ- ddd. (3) 20. Podría ser el epílogo a ese índice de su obra completa (o selección de la misma) que es “Destino” (v. el original que presentamos al principio de nuestra descripción de originales como un índice de “Destino” bajo el título –o subtítulo- de *Animal de fondo*; pero la parte posterior del original niega esa posibilidad: “prólogo (esto) / Epílogo (el de A. de fondo). lo que indicaría que el desarrollo de este texto, si existiera o se conservase, sería el prólogo de *Animal de fondo*. El problema es saber de qué *Animal de fondo* estamos hablando. Lo que se puede leer en la copia que nos han facilitado es lo siguiente (la dificultad es enorme comparada con la mayor parte de otros documentos conservados: la letra no sólo esta borrosa, sino muy tachada –con sus notas rítmicas-, con añadidos y posiblemente escrita con gran “celeridad”. No es la letra redonda del Juan Ramón que conocemos, es una letra ansiosa, que necesita escribirse aunque no se entienda luego.

Al final
Destino

Epílogo: de Animal de fondo

Al cumplirse los 50 años de mi [¿] pública de mi yo [nacé en 24] que tengo pues ahora 68 empecé a publicar a los 17 años; y tengo ahora 68 cumpliré 69 en diciembre, [Oelasco] y [tachado] amigos y enemigos [este ¿]: una colección [escojida] elejida por mi mismo de mi escritura en verso y prosa (lirica y crítica) a través de los mares, montes y ríos de mi existencia.

Dije amigos y enemigos; porque unos y otros me han ayudado: como unos con el aliento y el amor, otros con el odio [el desaliento], [aliento] y [desaliento] que con sus subibajas me han dado motivo para ahondar más en eso que [bajar, alto] y para subir más de lo que creían, [bajo] en [ese círculo que [¿] y que [¿] circunferencia ha [¿] puesto en el último horizonte de tierra y mar para mi

Aunque no soy ni Hércules, ni creo en la guerra como alarde lo he dicho muchas veces. No soy un [...] de la fuerza, [no me] nunca he creído en eso que se llama poesía [¿recia?]

Para mí la poesía y esa [guerra llegará ¿] es [¿] de la [verdad], por la belleza [¿] de la verdad en la [¿] y en último término de dios, posible

Yo me siento [¿] último [¿] y mi estética y por eso que la llama mi [(conciencia)] no la [¿] en anhelo de encontrar o la expresión de su propia palabra el poeta un [condenado] a nombres y su gloria esté en perder su nombre en el de las cosas (el mundo) hasta que vea [anónimo] en su incorporeidad, por [lo creado] al nombre. Un poeta [debe] ha de aumentar el [sueño] en alguna manera por [su pobre] [¿], su

[¿] en su esfuerzo.

Por eso digo cansado de su nombre, y [vencedor[[¿....?].

En cuanto a mi fuerza nunca soy un forzado ni nunca mi [¿]. Nunca he creído en la poesía [recia?], sí en la honda más que [¿]. Lo que suele llamarse gran poesía es una mezcla de épica y lírica que a mí me parece teatral, histriónica. [¿ toda una frase] Cuando el hombre hace [¿] hombre desnudo. primeras palabras como [¿]

Bajo el texto: “(1950?” corregido a mano como “1954)”

OTROS TEXTOS.

GILBERT AZAM recoge en *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 218, un texto que bien pudo formar parte del libro (en la forma más amplia que Juan Ramón concebía) *Dios Deseado y Deseante*.

No cita la referencia, únicamente “Hoja escrita a máquina y sin título, que consta entre los manuscritos del “Diario” [lo que se contradice con la fecha del texto claramente], Universidad de Puerto Rico, citada por P. Saz Orozco”:

“Yo puedo concebir a dios como el universo total infinito, cuyos componentes no son sino partes de su infinito ser, que no por ser infinito es escéntrico. Dios es centro sucesivo siempre de los que lo integramos, ya que todos nosotros vivimos dentro de él.

Todos tenemos intuición de dios como todos la tenemos de universo. Y esta aspiración es propia de nosotros, porque somos parte. Otras partes de aquí o de fuera tendrán quizás otra aspiración.” (1950).

11. Bibliografía

11.1. OBRAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Juan Ramón Jiménez (1946), *Poesía*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Juan Ramón Jiménez (1949), *Animal de fondo*, Buenos Aires, Editorial Pleamar.

Juan Ramón Jiménez (1957), *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar.

Juan Ramón Jiménez (1961), *La corriente infinita*, recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.

Juan Ramón Jiménez (1962), *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar.

Juan Ramón Jiménez (1962), *Cartas. Primera Selección*, selección de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.

Juan Ramón Jiménez (1969), *Segunda Antología Poética. (1898 – 1918)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Juan Ramón Jiménez (1970), *Tercera Antología Poética (1898 – 1953)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2 edición.

Juan Ramón Jiménez (1973), *Con el carbón del sol*, presentación y selección de Francisco Garfias, Madrid, Editorial Magisterio Español S.A.

Juan Ramón Jiménez (1975), *Estío (A punta de espina)*, Nuevos Aires, Losada.

Juan Ramón Jiménez (1975), *Crítica paralela*, comentado por Arturo del Villar, Madrid, Narcea.

Juan Ramón Jiménez (1977), *Cartas literarias*, edición de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera.

Juan Ramón Jiménez (1978), *Leyenda*, preparado y prologado por Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa-Editorial.

Juan Ramón Jiménez (1979), *Olvidos de Granada*, facsímil del original de 1945 y varios textos inéditos del poeta, preliminar y notas de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Ediciones Caballo griego para la poesía.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Animal de fondo*, edición de Ángel Crespo, Madrid, Taurus.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Platero y yo (Elegía Andaluza)*, nota biobibliográfica de Manolo Suárez, Madrid, Aguilar.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Prosas críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, Edición del Centenario.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Piedra y cielo*, prólogo de María Eugenia Rincón, Madrid, Taurus, Edición del Centenario.

Juan Ramón Jiménez (1981), *La soledad sonora*, prólogo de Leopoldo de Luis, Madrid, Taurus, Edición del Centenario.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Antología Jeneral en Prosa*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva.

Juan Ramón Jiménez (1981), *Isla de la simpatía*, Río Piedras, Puerto rico, Ediciones Huracán.

Juan Ramón Jiménez (1982), *Poesías últimas escojidas (1918 – 1958)*, edición, prólogo y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Espasa-Calpe.

Juan Ramón Jiménez (1982), *Espacio*, edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional / Libros de Poesía.

Juan Ramón Jiménez (1982), *Política poética*, presentación y edición de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.

Juan Ramón Jiménez (1983), *La realidad invisible*, Libro inédito, edición crítica y facsímil, con lecturas interpretativas de Antonio Sánchez Romeralo, London, Tamesis Books Limited.

Juan Ramón Jiménez (1983), *Alerta*, introducción y notas de Francisco Javier Blasco, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Juan Ramón Jiménez (1985), *Guerra en España*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.

Juan Ramón Jiménez (1986), *Tiempo y Espacio*, edición, prólogo y notas de Arturo del Villar, Madrid, Edaf.

Juan Ramón Jiménez (1986), *Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Ediciones de la Torre.

Juan Ramón Jiménez (1986), *Luz de la atención*, libro inédito, edición y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, El Observatorio Ediciones.

Juan Ramón Jiménez (1987), *Españoles de tres mundos*, introducción de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza.

Juan Ramón Jiménez (1988), *Platero y yo*, edición de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra.

Juan Ramón Jiménez (1990), *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*, Libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos.

Juan Ramón Jiménez (1990), *Mi Rubén Darío*, reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez (1990), *Y para recordar por qué he venido*, selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-textos.

Juan Ramón Jiménez (1990), *Selección de prosa lírica*, selección e introducción de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe.

Juan Ramón Jiménez (1993), *Canción*, edición facsímil de la primera edición de 1936, Barcelona, Seix Barral.

Juan Ramón Jiménez (1993), *Antología poética*, edición de F. Javier Blasco, Madrid, Cátedra.

Juan Ramón Jiménez (1994), *Nueva Antología*, edición de Aurora de Albornoz, Barcelona, Ediciones Península.

Juan Ramón Jiménez (1994), *La Estación Total con las canciones de la nueva luz*, Barcelona, Tusquets.

Juan Ramón Jiménez (1996), *Espacio (2ª edición facsímil) y Tiempo (1ª edición facsímil)*, edición al cuidado de Luis Manuel de Prada, Moguer, Publicaciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez (1998), *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, edición Javier Blasco, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

Juan Ramón Jiménez (1998), *Diario de un poeta recién casado*, edición de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra.

Juan Ramón Jiménez (1998), *Ideología II*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez (1999), *Lírica de una Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzman, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Juan Ramón Jiménez (1999), *La realidad invisible*, edición de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.

Juan Ramón Jiménez (1999), *Unidad*, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Barcelona, Seix Barral.

Juan Ramón Jiménez (1999), *La muerte*, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Barcelona, Seix Barral.

Juan Ramón Jiménez (1999), *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Visor.

Juan Ramón Jiménez (1999), *Cuentos de antología*, prólogo y notas a cargo de Juan Casamayor Vizcaíno, Madrid, Clan editorial.

Juan Ramón Jiménez (2000), *Bonanza*, edición, introducción y notas de Ana Recio Mir, Moguer (Huelva), Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez (2001), *Tiempo*, edición, introducción y notas de Mercedes Juliá, Barcelona, Seix Barral.

Juan Ramón Jiménez (2001), *Libros de Madrid*, edición de José Luis López Bretones, Madrid, Hijos de Muley-Rubio.

Juan Ramón Jiménez (2002), *Con la Rosa del Mundo*, libro transcrito y orquestado por Emilio Ríos, Barcelona, La Poesía, señor hidalgo.

Juan Ramón Jiménez (2003), *Primeros poemas*, edición de Jorge Urrutia, Sevilla, Editorial Point de Lunettes.

Juan Ramón Jiménez (2003), *Una colina meridiana (1942-1950)*, edición de Alfonso Alegre Heitzman, Madrid, Huerga y Fierro editores.

Juan Ramón Jiménez, *Romances de Coral Gables*, edición de Juan José Lanz, en prensa.

11. 2. ESTUDIOS SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

AGUIRRE, A. M. (1969), “Viaje de Juan Ramón Jiménez a la Argentina”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 231, pp. 653-673.

ALBORNOZ, Aurora de (1981), “El poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez”, en *Revista de Occidente*, v. 9 (1981), pp. 74 – 87.

ALBORNOZ, Aurora de (ed.) (1983), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, Col. El Escritor y la Crítica.

ALBORNOZ, Aurora de (1988), “‘Espacio’ o ‘llegada’”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto, 86-87, pp. 118-132.

ALEGRE HEITZMAN, Alfonso (1985), “El fondo trasparente en la poesía del último Juan Ramón Jiménez”, *Er, Revista de Filosofía*, nº 24 / 25, Sevilla /

Barcelona, p. 187-206.

ALIER, Ramón (1989), “La crítica textual juanramoniana”, en VV.AA, “Juan Ramón Jiménez. La Obra como construcción poética de la realidad”, *Anthropos*, nº 7 (nueva edición), 1989.

ALFONSO Segura, Carmen (2000), “El español ‘hablado’ de Juan Ramón Jiménez”, en BLASCO y TRUEBA, *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 339-356.

ALVAR, Manuel (1981), “Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de JRJ”, en *CHA*, 376-378, p. 518 y sigs.

ALVAR, Manuel (1983), “Juan Ramón Jiménez y la palabra poética”, en *Actas del Congreso internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 13-29.

ÁLVAREZ MACÍAS, J. F. (1962), “J.R.J. y *Animal de fondo*”, *Cuadernos del Aula de Cultura*, Sevilla, pp. 7 - 48 .

AMIGO FERNÁNDEZ, M^a Luisa (1984), “El nuevo *mar* de Juan Ramón Jiménez o la esencialidad del mundo del poeta”, en *Letras de Deusto*, 14, 28 (1984), pp. 27 – 41.

AMIGO FERNÁNDEZ, M^a Luisa (1987), *Poesía y Filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Bilbao, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Deusto.

APARICIO, Francisco (1951), “Notas de lector al último libro de J.R. Jiménez”, en *Razón y Fe*, tomo CXLIII, núm. 638, Madrid (marzo de 1951), pp. 292-304.

ARIZA, Manuel (1982), “Dos rasgos en la obra de Juan Ramón: dialectalismos y diminutivos”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, pp. 9-26.

AZAM, Gilbert (1983), *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora Nacional.

BABÍN, María Teresa (1967a), “Juan Ramón Jiménez en América”, en *Siluetas literarias*, Barcelona, Ediciones Rumbos, pp. 63-84.

BABÍN, María Teresa (1967b), “El animal en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en *Siluetas literarias*, Barcelona, Ediciones Rumbos, pp. 85-95.

BENITO RUANO, Eloy (1956), “Materias nobles de Juan Ramón”, en *Clavileño*, año VII, nº 42, pp. 44-49.

BILBAO ARISTEGUI, Pablo (1962), “Cartas y recuerdos de Juan Ramón Jiménez”, *Orbis Catholicus*, V, 10 (Barcelona: octubre, 1962), pp. 257-275.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier(1982), *La poética de Juan Ramón Jiménez, desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1984), “La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas: Juan Ramón Jiménez”, *Historia y crítica de la literatura 7 (Época contemporánea: 1914-1939)*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 156-168.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1995), “La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas: Juan Ramón Jiménez”, *Historia y crítica de la literatura 7/1 (Época contemporánea: 1914-1939)*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 89-99.

BLASCO, F. J. y GÓMEZ TRUEBA, T. (1994), *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta. (Catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana)*, Valladolid, Grammarea.

BLASCO, F.J. y GÓMEZ TRUEBA, T. (2000) (eds.), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.

BLEIBERG, Germán (1950), “Juan Ramón Jiménez: *Animal de fondo*”, en *Clavileño*, año I, núm. 5, Madrid (septiembre-octubre de 1950), pp. 70-71.

CAMPANELLA, Hebe N. (1980-81), “Presencia y palabra de Juan Ramón en la Argentina”, *Alaluz*, XII-XIII, p. 31.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio (1976), *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Sedmay.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio (1999), *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

CARDWELL, R. A. (1985), “JR, Ortega y los intelectuales” en *Hispanic Review*, 53, pp. 329-350.

CARDWELL, R. A. (1991), “La genealogía del modernismo juanramoniano”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, pp. 83 – 106.

CARRERAS GONZÁLEZ, Olga (1974), “Los poemas breves de Juan Ramón Jiménez y el Haikú”, *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayaguez, nº 23-24, Tomo VI (septiembre-diciembre 1974), pp. 383-396

CELMA VALERO, M^a Pilar (2000), “Notas para la edición crítica de *Entes y sombras de mi infancia*, de Juan Ramón Jiménez”, en BLASCO, F.J., Y GÓMEZ TRUEBA, T. (2000), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 47 – 68.

CERNUDA, Luis (1994a), “Unidad y diversidad (1931)”, en *Prosa II. Obras completas, vol. III*, Madrid, Ediciones Siruela, pp. 53 – 59.

CERNUDA, Luis (1994b), “Juan Ramón Jiménez (1941)”, en *Prosa II. Obras completas, vol. III*, Madrid, Ediciones Siruela, pp. 155 – 174.

CHAMPOURCÍN, Ernestina (1981), *La ardilla y la rosa*, Madrid, Los libros de Fausto.

COLE, Leo R. (1967), *The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, The Dolphin Book Co, Artes Gráficas, Valencia.

COKE-ENGUÍDANOS, Mervin (1982), *Word and work in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Londres, Tamesis Books Ltd.

CRESPO, Ángel (1999), *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.) (1991), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos.

DE CESARE, G. Battista (1981), “La proeizione dell’io in *Animal de fondo*”, en *Aspetti e problemi delle letteratura Iberiche: Studi offerti a Franco Meregalli*, Rome, Bulzoni, pp. 145-152.

DEL OLMO, Almudena (1994), *La estación total de Juan Ramón Jiménez*, Palma, Universitat de les Illes Balears.

DEL OLMO, Almudena (1995), *En torno a ‘Espacio’, de Juan Ramón Jiménez*, Palma de Mallorca, Ensayos Monograma.

DE PENAGOS, Rafael (1956), “Momento de Juan Ramón en Puerto Rico”, en *Clavileño*, año VII, nº 42, pp. 40-43.

DEL RÍO, Ángel (1948), “La pureza lírica de Juan Ramón Jiménez”, en *Historia de*

la literatura Española, vol. II, New York, The Dryden Press, pp. 208-211.

DE TORRE, Guillermo (1957), "Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, II (1957), pp. 51-62.

DEL VILLAR, Arturo (ed.) (1987), *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, Madrid, Los Libros de Fausto, nº 1, Madrid, otoño 1987.

DEL VILLAR, Arturo (1988), *Crítica de la razón estética (el ejemplo de J.R.J)*, Madrid, Los Libros de Fausto.

DEL VILLAR, Arturo (1996), "Dios en un poema inédito de Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto*, vol. 26, núm. 72, julio-septiembre, pp. 9-29.

DÍAZ CANEDO, Eduardo (1944), *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, FCE.

DIEGO, Gerardo (1956), "Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez", en *Clavileño*, año VII, nº 42, pp. 1-8.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987), "La poesía última de Juan Ramón como poesía de senectud", en DEL VILLAR, Arturo (ed.), *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, Madrid, Los Libros de Fausto, nº 1, Madrid (otoño 1987), pp. 48 – 59..

DÓMINGUEZ SÍO, María Jesús (1994), *La pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*, prólogo de Arturo del Villar, Madrid, Los Libros de Fausto.

DURÁN, Manuel (1981), "Juan Ramón Jiménez y el surrealismo: un diálogo (casi) imposible", en *Insula*, núm. 416-417, pp. 1 y 24.

EZPELETA, D. (1998), "Descripción del síndrome pseudobulbar por el poeta Juan Ramón Jiménez", en *Revista de Neurología*, 27 (155), 1998, pp. 122-124.

FIGUEIRA, Gastón (1944), *Juan Ramón Jiménez, poeta de lo inefable*. Montevideo, Talleres Gráficos Gaceta Comercial.

FONT, María Teresa (1972), “Espacio”: *una autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula.

FLORIT, Eugenio (1949), “Juan Ramón Jiménez. *Animal de fondo*”, en *Revista Hispánica Moderna*, año XV, núm. 1-4, Nueva York, enero-diciembre de 1949, pp. 120-122.

GARFIAS LÓPEZ, Francisco (1958), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

GARFIAS LÓPEZ, Francisco (2002), *La idea de Dios en Juan Ramón Jiménez*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.

GAYA, Ramón (1950), “*Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez”, en *Las Españas*, año V, núm. 14, México (29 de febrero de 1950), pp. 1 y 12.

GICOVATE, Bernardo (1971), “Preámbulo a *Dios deseado y deseante*”, en *Anuario de Letras de México*, IX (1971), pp. 213 – 228.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1994), “J.R.J.: Notas a un centenario”, en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, pp. 254-255.

GÓMEZ BEDATE, Pilar (1999), “La prosa crítica de Juan Ramón Jiménez”, en *Poetas españoles del siglo veinte*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.

GÓMEZ REDONDO, F. (1996), *Juan Ramón Jiménez: Teoría de una poética*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1995), ‘*Estampas líricas*’ en *la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones

de la Universidad de Valladolid.

GÓNZÁLEZ, Ángel (1973), *Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Jucar.

GONZÁLEZ, José Ramón (2000), “Notas para la edición de *Ala compasiva*, de Juan Ramón Jiménez”, en BLASCO, F.J. y GÓMEZ TRUEBA, T. (2000) (eds.), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 221 – 236.

GUERRERO RUÍZ, Juan (1961), *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula.

GUERRERO RUÍZ, Juan (1999), *Juan Ramón de viva voz*, Valencia, Pre-textos / Museo Ramón Gaya.

GULLÓN, Ricardo (1949), “Un canto para la poesía”, en *Insula*, año IV, núm. 48, Madrid (15 de diciembre de 1949), p. 3.

GULLÓN, Ricardo (1950), “El dios poético de Juan Ramón Jiménez”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.14, Madrid (marzo-abril de 1950), pp. 343 y 350.

GULLÓN, Ricardo (1956), “Vivir en poesía”, en *Clavileño*, año VII, nº 42, pp. 17-27.

GULLÓN, Ricardo (1958), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

GULLÓN, Ricardo (1960), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada.

GULLÓN, Ricardo (1962), “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso*, Madrid, Aguilar.

GULLÓN, Ricardo (1968), *El último Juan Ramón*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.

GULLÓN, Agnes M. (1981), “Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez”, en *Insula*, núm. 416-417, pp.13 y 26.

HERNÁNDEZ ALONSO, S. (1983), *Hacia una edición crítica de la “Soledad sonora”. Aproximación al proceso creador juanramoniano*, Memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla.

HERNÁNDEZ ALONSO, Salvador (1984), “El simbolismo interior en *La Soledad sonora* de J.R.J.”, *Gades*, 12, pp. 351 –371.

HYUN CHANG, Kim Rin (1970), *Juan Ramón Jiménez y Rabindranath Tagore*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense, Madrid.

JIMÉNEZ H-Pinzón, Fernando (1965), “*Dios deseado y deseante*, último libro de J. R. Jiménez”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, nº 7, Madrid (Abril, 1965), pp. 95-103.

JULIÁ, Mercedes (1988), *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema ‘Espacio’)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

JULIÁ, Mercedes (2000), “Estudio preliminar del poema *Tiempo* de Juan Ramón Jiménez”, en BLASCO y TRUEBA (2000), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 313—334.

LITVAK, Lily (1990), “Simbolismo floral en *Jardines lejanos*”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, pp. 21-38.

MACRÍ, Oreste (1957), “El segundo tiempo de la poesía de Jiménez, *La Torre*, II (1957), pp. 283-300.

MANDLOVE, Nancy B. (1980), “The ordering of experience: a Study of Juan Ramón Jiménez’s *Sonetos espirituales*”, *Hispania*, 63 (diciembre 1980), pp. 666-

673.

MÁRQUEZ, Eduard (1987), “Notes méthodologiques pour l’édition génétique de Juan Ramón Jiménez”, en VV.AA., *La naissance du texte*, París, 1987, pp. 189 – 193.

MÁRQUEZ, Eduard (1989), “Apuntes metodológicos para la edición genética de Juan Ramón Jiménez”, en VV.AA., “Juan Ramón Jiménez. La Obra como construcción poética de la realidad”, *Anthropos*, nº 7 (nueva edición), 1989.

MARTÍN-CROSA, Ricardo (1965), “Notas de urgencia para una poesía de lo absoluto”, *Cuadernos Americanos*, nº 181 (enero de 1965), pp. 1-7.

MIRZA, Gail Anne B. (1977), *The hindu Concept of Pure Consciousness in the Poetry of Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore y W. B. Yeats: A comparative study*, tesis presentada en 1977 en la Universidad de Nueva York en Binghamton.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1992), “Voces y ecos de exilio en una modelo de la poesía de ‘posguerra’ (1929-1944)”, en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Tomo III, Universitat de Barcelona, PPU, Barcelona, pp. 117-124.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1994), *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (2000), “*Guerra en España* con un complemento sobre *Vida y muerte de Mamá Pura*” en Blasco y Trueba (2000), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.

NEDDERMANN, Emmy (1936), “Juan Ramón Jiménez. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas”, en *Nosotros*, I, 1 (Buenos Aires: Abril, 1936).

NICOLÁS, Cesar (1981), “Algunas claves poéticas en la obra de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación provincial

del ministerio de cultura, pp. 73-99.

NÚÑEZ, Ana Rosa (1968), *La florida en Juan Ramón Jiménez*, Miami (Florida), Edición Universal.

NUÑO, Ana (2002), “Un mar en movimiento: entrevista a Alfonso Alegre Heitzman”, *Quimera*, “Dossier: Juan Ramón Jiménez”, pp. 32-42.

O’HARA, Edgar (1987), “Un cielo hecho polvo: *Espacio* de J.R.J.”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 30, pp. 155-170.

OLSON, Paul R. (1967), *Circle of Paradox. Time and Essence in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Maryland, The John Hopkins Press.

PABLOS, Basilio de (1965), *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.

PALAU DE NEMES, G. (1957), *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.

PALAU DE NEMES, Graciela (1961), “Tagore and Jiménez: Poetic coincidences”, en *Rabindranath Tagore: A Centenary volume, 1861-1961*, New Delhi, Sahitya Akademi, pp. 187-197.

PALAU DE NEMES, Graciela (1967), “‘Del fondo de la vida’: la noche oscura poética de Juan Ramón Jiménez”, en *Actas del 2º Congreso Internacional de Hispanistas*, Holanda, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 467-471.

PALAU DE NEMES, Graciela (1970), “Dos singulares expresiones poéticas modernas de muerte y resurrección: *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Espacio* de Juan Ramón Jiménez”, en *Actas del 3er Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, pp. 657-664.

PALAU DE NEMES (1974), *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Madrid, Gredos.

PALAU DE NEMES, G (1976), “Tres momentos del neomisticismo poético del ‘siglo modernista’: Darío, Jiménez y Paz”, en *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE.

PALAU DE NEMES, G. (1983), “Poesía desnuda: Ruptura y Tradición”, en *Actas del Congreso internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva - Instituto de Estudios Onubenses, pp. 47-64.

PALAU DE NEMES, G. (1992), “El fondo del exilio de Juan Ramón Jiménez, en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue al canción?*, Naharro-Calderón (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 241-250.

PALENZUELA, Nilo (1991), “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, pp. 243 – 250.

PARAÍSO, I. (1971), “El verso libre de Juan Ramón Jiménez en Dios deseado y deseante”, *Revista de Filología Española*, LIV (1971), pp. 253-269.

PARAÍSO, I., (1976), *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*. Madrid, Editorial Alhambra.

PAU, Antonio (2000), *Juan Ramón Jiménez. El poeta en el jardín*, Madrid, Editorial Trotta.

PÉREZ ROMERO, Carmen (1999), *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.

PRAT, Ignacio (1986), *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia*

(1901), Madrid, Taurus.

PREDMORE, M. P. (1973), *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003), “Un poeta meridiano”, *El País. Babelia* (sábado 28 de junio), p. 13.

PUJANTE, J. David (1988), *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia.

RECIO MIR, Ana (1993a), “Análisis textual de “La transparencia, Dios, la transparencia”, de Juan Ramón: la inmanencia, la conciencia y la configuración de la belleza”, en J. Romera, A. Yllera, M. Gª Page y R. Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.

RECIO MIR, Ana (1993b), “Juan Ramón Jiménez: el amor, el mar y la Argentina”, en *La expresión comunicativa*, Colección Cultural Gallo de Vidrio, Sevilla, pp. 57-60

RECIO MIR, Ana (1997), *Dios deseado y deseante o el imaginario último de Juan Ramón Jiménez*, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología, Dpto. de Literatura de la Universidad de Sevilla.

RECIO MIR, Ana (2000), “*La palabra ofendida* de Juan Ramón Jiménez: hacia una pedagogía poética trascendente”, en BLASCO y TRUEBA (2000), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 427-440.

RÍOS, Emilio (2002), *Guía para explorar “Con la Rosa del mundo” de Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, La poesía, señor hidalgo.

RODRIGUEZ PADRÓN, Jorge (1981), “Juan Ramón Jiménez, en su segundo mar (notas de aproximación)”, en *Insula*, nº 416-417 (julio-agosto de 1981), p. 3 y 24.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1962), *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916 – 1953)*, Madrid, Gredos.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981), *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1961), “Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire”, en *Revista Hispánica Moderna*, nº 27, pp. 299-319.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antoni (1981), “Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire”, en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 146-169.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1983), “En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez”, en *Actas del Congreso internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva - Instituto de Estudios Onubenses, pp. 65-82.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1991), “El destierro en Ideología, el libro de los aforismos de Juan Ramón Jiménez”, en Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ‘¿Adónde fue la canción?’*, Barcelona, Anthropos, pp. 251-281.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1991), “Noticia de una investigación sobre *Animal de fondo*”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, edición de Cristóbal Cuevas, Barcelona, Anthropos.

SANTOS, Ceferino (1957), “Proceso evolutivo de interiorización lírica de J.R.J.”, *Humanidades*, Universidad Pontificia de Comillas, IX, 17 (1957).

SANTOS ESCUDERO, Ceferino (1970), “Presencia del pensamiento hindú en el último J.R.J.” en *Razón y Fe*, 182 (diciembre 1970), pp. 487-504.

SANTOS ESCUDERO, Ceferino (1975), *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.

SANZ MANZANO, M^a Ángeles (1999), “Reflexiones de Juan Ramón Jiménez sobre la contribución de la poesía al “progreso” espiritual del individuo”, *Letras de Deusto*, vol. 30, n° 83, (Abril-Junio, 1999), p. 253-268.

SARACENO, María Luisa (1972), *Concordanze verbali in ‘Animal de fondo’ di Juan Ramón Jiménez*, tesis presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma.

SAZ-OROZCO, Carlos del (1966), *Desarrollo del concepto de dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid,

SEGOVIA, Tomás (1957), “Juan Ramón Jiménez, ayer y hoy”, en *La Torre*, Revista General de la Universidad de Puerto Rico, homenaje a J.R.J, n° 19-20, julio-diciembre de 1957, pp. 341-362.

SEGOVIA, Tomás (2003), “Juan Ramón Jiménez: la otra fidelidad”, en *El País. Babelia* (sábado 28 de junio), p. 12.

SENABRE, Ricardo (1965), “El proceso creador en Juan Ramón Jiménez”, *Papeles de Son Armadans*, XXXVIII, pp. 135-146.

SENABRE, Ricardo (1999), “Juan Ramón Jiménez o la constante sublimación del erotismo”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Ediciones Almar.

SOBRINO PORTO, Leónidas (1963), *‘Animal de fondo’ y el mito de Narciso*, Río de Janeiro, Brasil, Escola Tipográfica.

TUDISCO, Antonio (1939), “El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Revista*

Hispánica Moderna, V, pp. 222-230.

URRUTIA, Jorge (1981), *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos.

VARO PINEDA, Antonio, “Tres comentarios a la poesía de Juan Ramón Jiménez”, www.josemsegura.com.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel A. (1999), “Poeticidad y publicidad en Juan Ramón Jiménez”, en *Gittcus*, <http://www.cica.es/aliens/gittcus/manu99.html>

VILANOVA, Antonio (1951), “*Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez”, en *Destino*, año XV, nº 730, Barcelona (4 de agosto de 1951) p. 17.

VIVANCO, Luis Felipe (1957), “La plenitud de lo real en Juan Ramón Jiménez”, *Insula*, 122 (157), p. 1.

VV. AA (1981), *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.

VV.AA. (1983), *Actas del Congreso internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva - Instituto de Estudios Onubenses.

VV.AA (1989a), “Juan Ramón Jiménez. La Obra como construcción poética de la realidad”, *Anthropos*, nº 7 (nueva edición), 1989.

VV.AA (1989b), “Juan Ramón Jiménez. Configuración poética de la Obra. Estudios y documentación”, *Suplementos Anthropos*, nº 11 (febrero de 1989).

WILCOX, John C. (2000), “*Crímenes naturales*: las prosas tardías de Juan Ramón Jiménez”, en BLASCO y TRUEBA (2000), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 261-293.

WHITEHURST, B. C. (1991), "Las raíces del misticismo poético de Juan Ramón Jiménez", en Sixto E. Torres y Carl S. King (eds.), *Selected proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Clemson UO, Clemson, pp. 234-241.

XIRAU, Ramón (1982), "Juan Ramón Jiménez desde *Animal de fondo*", en *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual española*, Madrid, Castalia, pp. 421 - 449.

YNDURAIN, Francisco (1981), "Juanramoniana: una aproximación a sus textos", en VV. AA (1981), *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.

YNDURAIN, Francisco (1983), "La lengua poética de Juan Ramón Jiménez: apuntes", en VV.AA, *Actas del congreso internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 83-95.

YOUNG, Howard T. (1968), "Génesis y forma de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez", en *Revista Hispánica Moderna*, año XXXIV, núm. 1-2, Nueva York.

YOUNG, Howard T. (1980), *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

ZARDOYA, Concha (1957), "El dios deseado y deseante de *Animal de fondo*", en *Insula*, 128-129 (1957), pp. 292-304.

11. 3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA EDICIÓN. EDICIONES CRÍTICAS.

ALVAR, Manuel (1986), "Sobre ediciones críticas de literatura española

contemporánea”, *Insula*, 470 y 471 (1986), p. 24.

ARELLANO, I. y CAÑEDO J. (eds.) (1991), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del seminario para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia.

ASUNCIÓN SILVA, José (1990), *Obra Completa*, edición crítica, Héctor H. Orjuela (Coord.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BÉCQUER, Gustavo A. (1971), *Libro de los gorriones*, edición facsímil, estudio y transcripción de las Rimas por Rafael Balbín y Antonio Roldán, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

BÉCQUER, Gustavo A. (2002), *Rimas*, edición crítica y anotada a cargo de Luis Caparrós Esperante, Instituto Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas>

BLECUA, Alberto (1990), *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia.

BRUN, B. (1982), “Problèmes d’une édition génétique: l’atelier Marcel Proust”, en VV.AA., *Avant-texte, texte, après texte*, París-Budapest, p. 77.

CAMPOMAR FORNIELES, Marta M. (1985), “El texto en su contexto histórico”, *Incipit*, V (1985), pp. 53 – 79.

CERVANTES, Miguel de (1991), *Viage del Parnaso. Poesías Varias*, edición crítica de Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe.

CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.

GARCÍA LORCA, Federico (1986), *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa - Calpe.

GARCÍA LORCA, Federico (1991), *Primer romancero gitano*, Madrid, Espasa-Calpe.

GARCILASO DE LA VEGA (1981), *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elías L. Rivers, Madrid, Editorial Castalia.

HAY, L. (1982), “Perspectives pour l’identification, la datation, l’analyse des écritures modernes”, en VV.AA., *Avant-texte, texte, après texte*, París-Budapest

ISELLA, Dante (1987), “La varianti d’autore (Crítica e filologia)”, en *La carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Padova, 1987.

LAMA DE LA CRUZ, Víctor de (1994), “Para una edición crítica de *Trilce*, de César Vallejo”, *Incipit*, XIV (1994), pp. 193 – 204.

LOPE DE VEGA (1993), *Rimas (...)*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla y La Mancha, Servicio de Publicaciones.

MACHADO, Antonio (1971), *Los complementarios*, edición crítica por Domingo Ynduraín, Madrid, Taurus, dos vols., Tomo I: facsímil, Tomo II: Transcripción.

MACHADO, Antonio (1980), *Los complementarios*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra.

MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado.

MONTESINOS, Rafael (1980), “Una rima becqueriana (y otros datos inéditos)”, en *Nueva Estafeta*, 19 (junio 1980), pp. 50-58.

MONTESINOS, Rafael (1992), *La semana pasada murió Bécquer (Ensayos y esbozos, 1970 – 1991)*, Madrid, El Museo Universal.

MOROCHO GALLO, Gaspar (1984), “Autoridad de autor y autoridad de editor”, *Incipit*, IV (1984), pp. 1 – 15.

NOOMEN, Willem (1988), “Critique textuelle, tendances et perspectives”, en *Actes du XVIIIe Congrès international de Linguistique et philologie romanes*, Tübingen, Niemeyer.

ORDUNA, Germán (1990), “La ‘edición crítica’”, *Incipit*, X (1990), pp. 17 – 43.

ORDUNA, Germán (1995), “La edición crítica como arte de edición”, *Incipit*, XV (1995), pp. 1 – 22.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997), *La edición de textos*, Madrid, Editorial Síntesis.

RICO, Francisco (2002), “Nota al pie”, en *El País* (sábado 29 de junio de 2002), suplemento cultural “Babelia”.

ROJAS, Fernando de (y “Antiguo Autor”) (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés et alli, Barcelona, Crítica.

UNAMUNO, Miguel de (1987a), *El Cristo de Velázquez*, edición crítica de Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa-Calpe.

VALLEJO, Cesar (1988), *Obra poética*, edición crítica, Américo Ferrari (coord.), Madrid, Colección Archivos.

11. 4. OBRAS DE OTROS AUTORES. ESTUDIO Y CREACIÓN.

ABELLÁN, José Luis (coord.) (1977), *El exilio español de 1939. Cultura y Literatura. Vol. IV.*, Madrid, Taurus.

ABELLÁN, José Luis (1996), “La revista España peregrina como paradigma del exilio español de 1939”, en *Archipiélago*, 26-27 (invierno 1996), pp. 119-124.

ABRAMS, M. H. (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Editorial Nova.

ADORNO, T (1980), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.

AGUSTÍN, San (1986), *Las confesiones*, edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal.

ALBERTI, Rafael (2003), *La arboleda perdida. Segunda parte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

ALEIXANDRE, Vicente (1955), “Algunos caracteres de la nueva poesía española”, discurso ante el Instituto de España, en 29 de octubre de 1955, Madrid.

ALLAN POE, Edgar (1970), *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols.

ALONSO, Dámaso (1969), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

ARENDT, Hannah (1981), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza editorial, 3 vols.

ARISTÓTELES (1993), *Parva naturalia*, Madrid, Alianza Editorial.

ARGULLOL, Rafael (1988), “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Marisa Siguán Boëhmer (coord.), *Romanticismo / Romanticismos*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.

ARGULLOL, Rafael (1999), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1991), *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y el sujeto*, Madrid, Editorial Verbum.

AZAM, G. (1989), *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos.

BALAKIAN, Anna (1969), *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

BARNETT, L. (1957), *El Universo y el Doctor Einstein*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARÓN PALMA, Emilio (1996), *T.S. Eliot en España*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

BARUZI, Jean (1991), *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

BAUDELAIRE, Charles (1972), *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française.

BAUDELAIRE, Charles (1986), *Pequeños Poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra.

BAUDELAIRE, Charles (1996), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

BATAILLE, Georges (1973), *La experiencia interior*, Madrid, Taurus.

BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.

BÉCQUER, Gustavo A. (1979), *Desde mi celda. Cartas literarias*, Madrid, Espasa-

Calpe.

BÉCQUER, Gustavo A. (1989), *Rimas*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe.

BÉCQUER, Gustavo A. (2000), *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa.*, introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe.

BENJAMÍN, Walter (1988), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Ediciones Península.

BENJAMÍN, Walter (1990), *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus.

BENJAMÍN, Walter (1998a), “Una imagen de Proust” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I.*, Madrid, Taurus.

BENJAMÍN, Walter (1998b), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.

BERGAMÍN, José y UNAMUNO, Miguel (1993), *El Epistolario (1923- 1935)*, edición al cuidado de Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos.

BERGAMÍN, José (1998), *Las ideas liebres. Aforística y epigramática. 1935 – 1981*, edición al cuidado de Nigel Dennis, Barcelona, Destino.

BERLIN, Isaiah (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.

BERGSON, Henri (1994), *Memoria y vida*, Barcelona, Altaya.

BLAKE, William (2002), *Milton. Un poema*, edición y traducción de Bel Atreides, Barcelona, DVD poesía.

BLAKE, William (1995), *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, edición

bilingüe de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo, Madrid, cátedra.

BRENTANO, Franz (1983), *Aristóteles*, Barcelona, Labor.

BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vols..

BOUSOÑO, Carlos (1981a), *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.

BOUSOÑO, Carlos (1981b), *Épocas literarias y evolución. Edad media, Romanticismo, Época Contemporánea*, Madrid, Gredos, 2 vols.

BÜRGER, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor.

CAMPRUBÍ, Zenobia (1991), *Diario 1. Cuba (1937–1939)*, Madrid, Alianza-EDUPR.

CAMPRUBÍ, Zenobia (1995), *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza –EDUPR.

CANO, José Luis (1974), *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.

CANO BALLESTA, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920 – 1936)*, Madrid, Siglo XXI editores.

CARNERO, Guillermo (1989), *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.

CARLYLE, Thomas (1985), *Los héroes*, Barcelona, Orbis.

CASSIRER, Ernst (1993), *Filosofía de la Ilustración*, Madrid, FCE.

CASSIRER, Ernst (1998), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.

CASTAÑAR, Fulgencio (1995), “El compromiso, una exigencia histórica”, en *Historia y crítica de la literatura española. 7 / 1. Época contemporánea: 1914 – 1939. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, pp. 488 - 452.

CELAN, Paul (1999), *Obras completas*, Madrid, Trotta.

CELMA VALERO, Pilar (coord.) (1995), *Mundo abreviado. lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito.

CERNUDA, Luis (1975), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

CERNUDA, Luis (1994), *Prosa II. Obra completa. vol. III*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela.

CERNUDA, Luis (1996), *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, FCE, 10ª reimpresión.

CERNUDA, Luis (2002), *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos/Alianza.

CILVETI, Ángel L. (1974), *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra.

CIORAN, E.M. (1987), *Ese maldito yo*, Barcelona, Tusquets Editores.

CIRLOT, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.

COLERIDGE, S. T. (1975), *Poemas. Pensamiento poético*, ed. de Edison Simons, Madrid, Editora Nacional.

CONDE, Yago (2000), *Arquitectura de la indeterminación*, tesis doctoral leída por Yago Conde en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, Actar.

COOMARASWAMY, A. K. (1997), *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Kairós.

CORRIGAN, Robert (1964), “La misión pedagógica de José Ortega y Gasset”, en *Actas del I^{er} Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book Co., pp. 231-237.

CREUZER, Friedrich (1991), *Idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

CROCE, Benedetto (1985), *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe (9^a ed.)

CRUZ Y RAYA (1975), *Revista de afirmación y negación. Madrid, 1933-1936*, Galhütten im Taurus, Detleu Auvermann; Nendeln-Lechtenstein, Mraus Reprint.

DANIEL, Arnaut (1994), *Poesías*, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer, Barcelona, Quaderns Cremá.

DARÍO, Rubén (198), *El modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza editorial.

DARÍO, Rubén (1993), *Poesías completas*, México, FCE.

DARÍO, Rubén (1998), *Los raros*, Zaragoza, Libros del innombrable.

DARÍO, Rubén (1999), *El canto errante*, Madrid, Espasa.

DEBICKI, Andrew P. (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.

DE LA CRUZ, San Juan (1995), *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.

DE LA CRUZ, San Juan (1997), *Poesía completa y Comentarios en prosa*, edición, introducción y notas de Raquel Asún, Barcelona, Planeta.

DE LIBERA, Alain (1999), *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor.

DE MAN, Paul (1998), *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.

DE QUINCEY, Thomas (2003), *Memoria de los poetas de los lagos*, selección, traducción y notas de Jordi Doce, Valencia, Pre-textos.

DERRIDA, Jacques (1997), *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos.

DERRIDA, Jacques (2002), *Schibboleth. Para Paul Celan*, con un ensayo de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Arena Libros.

DES IMAGISTES (1985), *Des imagistes (1914). Una antología*, edición de Kevin Power, Madrid, Trieste.

DE TORRE, Guillermo (1974), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 3 vols.

DE TORRE GRACIA, Emilio E. (1994), *Proel (Santander, 1944 – 1950): revista de poesía / revista de compromiso*, Madrid, Editorial Verbum.

DÍAZ CANEDO, Enrique y FORTÚN, Fernando (1994), *La poesía francesa moderna (1913)*, antología ordenada y anotada, Oviedo, Libros del Peixe.

DILTHEY, Wilhelm (1945), *Obras de Wilhelm Dilthey. III. De Leibniz a Goethe*,

México, FCE.

EINSTEIN, Albert (1994), *Correspondencia con Michele Besso*, Barcelona, Tusquets.

EINSTEIN, Albert (1998), *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Barcelona, Editorial Debate.

EINSTEIN, Albert (2000), *Mi visión del mundo*, Barcelona, Tusquets.

ELIADE, Mircea (1998), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Barcelona, Paidós, 3 vols.

ELIOT, T. S. (1978), *Poesías reunidas. 1909/1962*, Madrid, Alianza.

ELIOT, T. S. (1990), *The Waste Land and other poems*, London, Faber & Faber, 9ª reimpresión.

ELIOT, T. S. (1995), *Cuatro cuartetos*, edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra.

ELIOT, T. S. (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets Editores.

ENCÍCLICA *Pascendi Dominici Gregis*, sobre las doctrinas de los modernistas, carta encíclica del Papa San Pío X, promulgada el 8-IX-1907, en Biblioteca Electrónica Cristiana (BEC), [www. multimedios.org / docs / d000330](http://www.multimedios.org/docs/d000330)

ESPINOSA, Baruch de (1980), *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Editora Nacional.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

- FELSTINER, John (2002), *Paul Celán. Poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta.
- FERRERES, R. (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, traducción española de Juan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- FROST, Robert (1996), *Al norte de Boston*, Madrid, Libertarias / Prodhufi.
- GADAMER, Hans Georg (1981), *La dialéctica de Hegel*, Madrid, Cátedra.
- GADAMER, Hans-Georg (1999), *¿Quién soy yo y quién eres tú?, comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, Barcelona, Herder.
- GADAMER, Hans-Georg (2001), *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GADAMER, Hans-Georg (2002), *Acotaciones hermeneúticas*, Madrid, Editorial Trotta.
- GAOS, Vicente (1986), *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra.
- GARAUDY, Roger (1974), *El pensamiento de Hegel*, Barcelona, Seix Barral.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973), *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y CARNERO, Guillermo (1995), "'Generación de 1936'. Cómo se hace un marbete", en *Historia y crítica de la literatura española. 7 / 1. Época contemporánea: 1914 – 1939*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1982), *Poemas arabigoandaluces*, Madrid, Espasa-Calpe, 7ª edición.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1969), *Ensayos*, selección, edición y prólogo de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza.

GOETHE, J. W. (1983), *-De mi vida- Poesía y verdad*, México, Editorial Porrúa.

GOETHE, J. W. (1998), *Poesías*, Madrid, Bosch.

GÓMEZ BEDATE, Pilar (1999), *Poetas españoles del siglo veinte*, Madrid, Huerga y Fierro editores.

GUILLÉN, Jorge (1992), *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial.

GUILLÉN, Claudio (1990), "The Sun and the Self: Notes on Some Responses to Exile", en François Jost (ed.), *Aesthetics and the literature of Ideas*, Newark, Delaware, pp. 261-266.

GUILLÉN, Claudio (2001), *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

GULLÓN, Ricardo (1990), *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Universidad.

GUY, Alain (1985), *Historia de la filosofía española*, Barcelona, Anthropos.

HAAS, Alois M. (1985), "La Nada de Dios y sus imágenes explosivas", en *ER. Revista de filosofía*, nº 25, Sevilla Barcelona, pp. 13-34.

HATFELD, Helmut (1976), *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos.

HAUSER, Arnold (1974), *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 3 vols.

- HEGEL, G.W.F. (1946), *De lo bello y sus formas (estética)*, Buenos Aires, Austral.
- HEGEL, G. W. F. (1986), *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza.
- HEGEL, G. W. F. (1988), *Estética*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 2 vol.
- HEGEL, G.W.F. (1989), *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Madrid, Aguilar.
- HEIDEGGER, Martin (1960), *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada.
- HEIDEGGER, Martin (1987), *De camino al habla*, Barcelona, Odós.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Jaun David García Bacca, Barcelona, Anthropos.
- HEIDEGGER, Martin (1997), *Estudios sobre mística medieval*, México, FCE.
- HEIDEGGER, Martin (1998), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier (1995), *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos.
- HÖLDERLIN, F. (1977), *Poesía completa*, edición bilingüe, Barcelona, Ediciones 29.
- HÖLDERLIN, F., (1980), *Las grandes elegías (1800-1801)*, versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens, Madrid, Hiperion.
- HÖLDERLIN, F. (1990), *Ensayos*, traducción, presentación y notas de Felipe

Martínez Marzoa, Madrid, Hiperion.

HUGO, Víctor (1989), *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península.

HUIDOBRO, Vicente (1989), *Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro*, coordinación, documentación y supervisión René de Costa, Poesía, nº 30 – 31 – 32.

IÁÑEZ, Eduardo (1993), *Historia de la literatura. El siglo XX. La nueva literatura*, Barcelona, Tesys – Bosch.

ILIE, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Editorial Fundamentos.

IRIBARREN, Jesús y GUTIÉRREZ GARCÍA, José Luis (eds.) (1991), *Once grandes mensajes*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

JAMES, William (1986), *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península.

JAUSS, H. S (1995), *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.

JÍMENEZ Garcia, A. (2002), *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de José Luis Abellán, Madrid, Ediciones Pedagógicas.

JUNG, C. G. (1986), *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza.

JUNG, C. G. (1987), *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.

JUNG, C.G. (1994), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.

KANT, I. (1985), *Crítica de la razón pura*, Barcelona, Orbis, 2 vols.

KEATS, John (1998), *Belleza y verdad*, edición y traducción de Lorenzo Oliván, Valencia, Pre-textos.

KEMPIS, Tomás de (1944), *Imitación de Cristo*, traducción de Fray Luis de Granada, prólogo y notas de Fray Luis G. Alonso Getino, Madrid, Aguilar.

KRAUS, Karl (1998), *Contra los periodistas y otros contras*, Madrid, Taurus.

KRAUSE, Karl C. F. (1995), *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Editorial Verbum.

KÜNG, Hans (1979), *¿Existe Dios?*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

LARREA, Juan (1980), *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-textos.

LARREA, Juan (1983), *Torres de dios: poetas*, presentación de José-Miguel Ullán, Madrid, Editora Nacional.

LARREA, Juan (1987), *Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana*, introducción y edición a cargo de Felipe Daniel Obarro, Valencia, Pre-textos.

LARREA, Juan (1989), *Versión celeste*, edición de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra.

LAUSBERG, H. (1966-1968), *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1977), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

LECHNER, J. (1984), "Características de la poesía comprometida de posguerra", en

Historia y crítica de la literatura española. 7. Época contemporánea: 1914 – 1939, Barcelona, Crítica, p. 688 – 693.

LEIBNIZ, Godofredo W. (1946), *Tratados fundamentales (primera serie)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2ª edición.

LEIBNIZ, G. W. (1983), *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Madrid, Editora Nacional.

LEIBNIZ, G. W. (1984), *Discurso de metafísica. Sistema de la naturaleza. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia*, estudio introductivo y análisis de las obras por Francisco Larroyo, México, Editorial Porrúa.

LEÓN, Fray Luis de (1986), *De los nombres de Cristo*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), *La idea de la fama en la Edad Media*, México y Buenos Aires.

LLARDENT, José Antonio (1995), “Sobre heteronimia”, en *Poesía*, 7-8, Madrid (1995, 2ª ed.), pp. 215- 221.

LOISY, Alfred (1990), *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, Barcelona, Paidós.

LORÉS, Jaume (1981), “El primer Sartre: entrevista con Xavier Rubert de Ventós”, *Camp de l’arpa*, 84-85, año V (febrero-marzo, 1981) pp. 43 – 49.

LÓPEZ MORILLAS, Juan (1990), *Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona, Lumen.

LOWELL, Robert (1990), *Por los muertos de la Unión y otros poemas*, edición de

Amalia Rodríguez Monroy, Madrid, Cátedra.

LUKÁCS, György (1989), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

MARAGALL, Joan (1984), *Obra poética*, versión bilingüe, introducción y notas de Antoni Comas, traducción de J.F. Vidal Jové, Madrid, Clásicos Castalia.

MARCO, Joaquín (1986), *Poesía española. Siglo XX*, Barcelona, Edhasa.

MARÍAS, Julián (1983), *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid, Alianza Editorial.

MARTÍN BUEZAS, Fernando (1978), *El Krausismo español desde dentro. Sanz del Río. Autobiografía de intimidad*, Madrid, Tecnos.

MARTÍN LABAJOS, Áureo (coord.) (2002), *La mística en el siglo XXI*, Madrid, Trotta / Centro Internacional de estudios místicos.

MARTÍN VELASCO, Juan (1999), *El fenómeno místico*, estudio comparado, Madrid, Editorial Trotta.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1992), *De Kant a Hölderlin*, Madrid, Visor.

MERLO, Vicente (2001), *La autoluminosidad del Átman. Aproximación al pensamiento hindú clásico*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MORRIS, C. B. (1969), *Una generación de poetas (1920 – 1936)*, Madrid, Gredos.

NAHARRO CALDERÓN, J. M. (coord.) (1991), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*, Barcelona, Anthropos.

NERVAL, Gerard (1999), *Obra poética*, estudio, traducción y notas de Pedro José Vizoso, Málaga, Área de Cultura de la Diputación de Málaga / Ibn Gabirol Poesía.

NIEMEYER, Katharina (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid, C.S.I.C.

NIETZSCHE, Friedrich (1972), *Así habló Zaratustra*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

NIETZSCHE, Friedrich (1985), *La ciencia jovial. "La gaya scienza"*, Caracas, Monte Avila Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (1988), *Más allá del bien y del mal*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 10ª reimpr.

NIETZSCHE, Friedrich (1999), *La filosofía en la época trágica de los griegos*, traducción, prólogo y notas de Luis Fernando Moreno Claros, Madrid, Editorial Valdemar.

NÚÑEZ, Anibal (1995), *Obra poética II*, Madrid, Hiperión.

OLIVIO JIMÉNEZ, Javier y MORALES, Carlos Javier (2002), *Antonio Machado en la poesía española o la evolución interna de la poesía española. 1939-2000*, Madrid, Cátedra.

ORRINGER, Nelson R. (1979), *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos.

ORTEGA Y GASSET, José (1946a), *Obras Completas, Tomo I (1902 – 1916)*, Madrid, Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, José (1946b), "El proyecto que es el yo", en *Obras Completas. VII*, p. 548 – 553, Madrid, Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET (1946), *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, J. (1956), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET (1982), *Kant. Hegel. Scheler*, Madrid, Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET, José (1983), *Goethe, Dilthey*, Madrid, Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET, J. (1987), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.

OSUNA, Rafael (1986), *Las revistas españolas entre dos dictaduras*, Valencia, Pre-textos.

PALMA, Daniel de (ed.) (1995), *Upanisads*, prólogo de Raimon Panikkar, Madrid, Ediciones Siruela.

PANIKKAR, Raimon (1996), *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid, Ediciones Siruela.

PANNIKAR, Raimon (1997), *La experiencia filosófica de la India*, Madrid, Trotta.

PARAÍSO, Isabel (1985), *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos.

PAZ, Octavio (1993), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

PAZ, Octavio (1994), *El arco y la lira*, Colombia, FCE.

PERSE, Saint-John (1988), *Poemas [Anábasis. Exilio. Crónica. Canto para un equinoccio.]*, edición bilingüe, Barcelona, Lumen.

PESSOA, Fernando (1986), *Libro del desasosiego*, traducción del portugués, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.

PESSOA, Fernando (2002), *Libro del desasosiego*, traducción de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, El Acantilado (Quaderns Cremá).

PICARD, Roger (1987), *El romanticismo social*, México, FCE.

PIZARNIK, Alejandra (2000), *Poesía (1955-1972)*, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Editorial Lumen.

PORFIRIO y PLOTINO (1982), *Vida de Plotino. Eneádas I-II*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

POUND, Ezra (1994), *Cantares completos, I.*, edición bilingüe de Javier Coy, Madrid, Cátedra.

POUND, Ezra (1996), *Cantares completos, II.*, edición bilingüe de Javier Coy, Madrid, Cátedra.

POUND, Ezra (2000), *Cantares completos, III.*, edición bilingüe de Javier Coy, Madrid, Cátedra.

PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.

RAYMOND, Marcel (1983), *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, FCE, 1ª reimpresión.

REAL RAMOS, César (1983), *Luis Cernuda y la "Generación del 27"*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

RENAN, Ernest (1985), *Vida de Jesús*, Madrid, EDAF.

RILKE, Rainer M.^a (1988), *El libro de horas*, traducción y prólogo de Federico Bermúdez-Cañete, Barcelona, Editorial Lumen.

RIVAS, Enrique de (1996), “Tiempo y espacio del exilio”, en *Archipiélago*, 26-27 (invierno 1996), pp. 125-132.

ROBLES, Laureano (ed.) (1987), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, Ediciones El Arquero.

RODRIGO, A. (1988), *Mujeres de España, las silenciadas*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ROGER, Juan (1962), *Figuras de la literatura francesa contemporánea*, Madrid, Ediciones Rialp.

ROZAS, Juan Manuel (1974), *La generación del 27 desde dentro, textos y documentos*, Madrid, Ediciones Alcalá.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1993), *El arte ensimismado*, Barcelona, Ediciones Península.

SCHLEIERMACHER, Fiedrich D. E. (1990), *Sobre la religión*, estudio preliminar y traducción de Arsenio Ginzo, Madrid, Tecnos.

SCHOPENHAUER, Arthur (1994), *Los designios del destino*, estudio preliminar, traducción y notas de Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos.

SCHOPENHAUER, Arthur (1998), *El mundo como voluntad y representación*, introducción de E. Friedrich Saber, México, Editorial Porrúa.

SCHWEITZER, Albert (1977), *El pensamiento de la India*, México, FCE.

SERRANO PONCELA, S. (1978), *El pensamiento de Unamuno*, México, FCE.

SHELLING (1987), *Antología*, ed. de José L. Villacañas Berlanga, Barcelona, Península.

SPINOZA, Baruch de (1988), *Correspondencia completa*, traducción, introducción, notas e índices de Juan Domingo Sánchez, Madrid, Hiperion.

SPINOZA, Baruch (1998), *Ética*, Madrid, Alianza.

STUART MILL, J., LOVE PEACOCK, T. y SHELLEY, P. B. (2002), *El valor de la poesía*, Madrid, Hiperion.

TAGORE, Rabindranath (1960), *La religión del hombre*, traducción de R. Cansinos-Assens, Buenos Aires, Aguilar.

TAGORE, Rabindranath (1983), *La luna nueva. El jardinero. Ofrenda lírica*, traducción de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, Madrid, Alianza Editorial.

TAGORE, Rabindranath (1986), *Últimos poemas*, traducciones del bengalí y prologados por Aurobindo Bose, introducción de Hermann Hesse y Yehudi Menuhin, versión castellana de M. Antolín Rato, Madrid, Visor.

TAGORE, Rabindranath (1990), *Oriente y Occidente. Epistolario*, Barcelona Editorial Juventud.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1965), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

TODOROV, T. (1987), *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Avila Editores.

TRÍAS, Eugenio (1995), "La polémica de Maragall y Xènius: en torno a la idea de

ciudad”, en *Historia y crítica de la literatura española*, 7 / 1. *Época contemporánea: 1914 – 1939. Primer suplemento*, Barcelona, crítica, pp. 50- 54.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1977), “Institución Libre de enseñanza e ‘institucionismo’ en el primer tercio del siglo XX, en *Actas del Vº Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.

UGARTE, Michael (1999), *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

UNAMUNO, Miguel de (1966), *Obras completas. Vol. I. Paisajes y ensayos*, Madrid, Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1966), *La agonía del cristianismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed.

UNAMUNO, Miguel de (1986), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza.

UNAMUNO, Miguel de (1987b), *Poesía completa. I.*, prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (2000), *Rimas de dentro*, lectura de Andrés Trapiello, Barcelona, Mondadori.

Upanisads (1995), prólogo de Raimon Pannikar, edición y traducción de Naiel de Palma, Madrid, Siruela.

URDANIBIA, Javier (1990), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Barcelona, Anthropos.

VALENTE, José Ángel y LARA GARRIDO, José (1995), *Hermeútica y mística:*

San Juan de la Cruz, Madrid, Tecnos.

VALLEJO, César (1977), *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, López Crespo Editor.

VALVERDE, José María (1999), *Escenarios. Estética y teoría literaria. Obras completas 3*, Madrid, Editorial Trotta.

VELA, Fernando (1926), “La poesía pura (Información de un debate literario)”, en *Revista de Occidente*, IV, XLI (noviembre 1926), p. 217-240.

VILUMARA, Martín (1981), “Notas para un estudio sobre la poesía española de posguerra”, en *Camp de L’arpa*, nº 86 (abril 1981), p. 13 – 27.

WILSON, Edmund (1996), *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870 – 1930)*, Barcelona, Destino.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1991), *Diarios secretos*, Madrid, Alianza.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1997), *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza.

WORDSWORTH, W. (1980), *Preludio*, versión de Antonio Resines, Madrid, Visor.

WORDSWORTH, W. (1999), *Prólogo a Baladas Líricas*, Madrid, Hiperion.

WUNDT, Wilhelm (1990), *Elementos de psicología de los pueblos*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.

XIRAU, Ramón (1980), “Poetas españoles en México. Desterrados y transterrados”, *Camp de l’arpa*, nº 74 (abril, 1980) pp. 31 – 38.

YEATS, W. B. (1991), *Antología poética*, Madrid, Siruela.

YEATS, W. B. (1996), *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza Editorial.