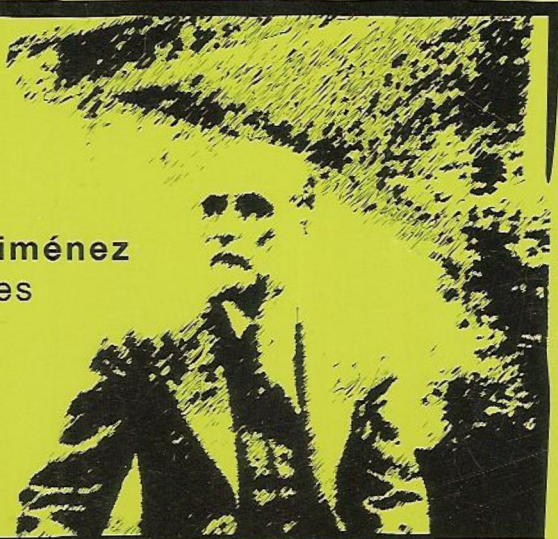


filología

| AÑO XL 2008 |

Juan Ramón Jiménez
en **Buenos Aires**
(1948-2008)



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS " DR. AMADO ALONSO "

ISSN 0071-495 X

filología

Directora: Melchora Romanos

Secretaría de Redacción: Florencia Calvo

Asistente de Redacción: Patricio Fontana

Consejo Editorial

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo Guitarte † (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa † (Real Academia Española), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (The City University of New York), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente † (Real Academia Española).

Comité de Redacción

María Alejandra Alí, María Cristina Balestrini, Paola Cortés Rocca, Laura Ferrari, Ana M. Pacagnini, Marcelo Topuzian, Juan Diego Vila.

Filología es una revista especializada que da cabida en sus páginas a todo lo que pueda suponer un aporte al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, en su aspecto peninsular y americano. De esta forma se publican trabajos de temas lingüísticos y literarios sin abandonar la perspectiva histórica ni los estudios dialectológicos o la crítica textual. Esta pluralidad de temas y enfoques supone una concepción del lenguaje y de la literatura como fenómenos dinámicos que interactúan con su contexto y una idea de que toda producción textual está esencialmente relacionada con otras formaciones ideológicas. Las colaboraciones se agrupan en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

I S S N 0 0 0 7 1 - 4 9 5 X

Filología es indizada por: MLA International Bibliography - Latindex Catálogo (Nivel 1) - DIALNET - Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) - Índice de Publicaciones Periódicas de la Facultad de Filosofía y Letras.

filología

| AÑO XL 2008 |

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN BUENOS AIRES (1948-2008)

COORDINADORA DEL NÚMERO:
María del Carmen Porrúa



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

AUTORIDADES

Decano

Hugo Trincherio

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Leonor Acuña

Secretaria de Supervisión Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Rubén Mario Calmels

Prosecretario de Publicaciones
Jorge Winter

Coordinadora Editorial
Julia Zullo

Consejo Editor
Amanda Toubes
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Marta Gamarra de Bóbbola

Diseño interior: Paz Higgins
Diseño de tapa: Sue Takahashi
Impresión: Talleres Gráficos Su Impres S.A.

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

Este número de *Filología* fue publicado mediante un subsidio de la Agencia de Promoción Científica y Técnica al proyecto PICT 33254, que dirige la Dra. María del Carmen Porrúa.

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires - 2009
Puan 480 Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
ISSN: 0071-495 X



Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires en 1948. Lo rodean, entre otros, Zenobia Camprubí, Atilio Rossi, Rafael Alberti, Guillermo de Torre y Gonzalo Losada.

NOTA PRELIMINAR

Mediado 2008, se establecieron por diferentes canales contactos con la Diputación de Huelva y el Trienio Zenobia-Juan Ramón 2006-2008. Había interés en incluir a Buenos Aires en esta celebración, ya que se cumplían sesenta años del viaje del poeta moguerense y Zenobia Camprubí a nuestro país. Con la colaboración activa de la Subsecretaría de Cultura y la Dirección General del Libro del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” organizó unas Jornadas que cerraban las actividades del Trienio. Por inconvenientes insalvables y de último momento, los colegas españoles no pudieron acudir al encuentro que se desarrolló entre el 28 y el 29 de octubre. De todos modos, en este número de *Filología* se incluyen también las colaboraciones de aquellos especialistas que no pudieron venir.

Al tratarse de un tema muy acotado: la presencia de Juan Ramón en la Argentina, hay momentos de superposición entre las diferentes contribuciones; pero no hemos querido modificarlas, respetando el trabajo individual.

De esta manera, incitados por los organizadores del Trienio, nos adherimos al homenaje tributado en diversas ciudades al “andaluz universal”.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA
(Coordinadora)

PROGRAMA DE LAS “JORNADAS DE HOMENAJE A
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ”

Biblioteca “Ricardo Güiraldes”, Talcahuano 1261, Ciudad Autónoma
de Buenos Aires

Miércoles 29 de octubre de 2008

16:00

Palabras preliminares de la Directora del Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso, MELCHORA ROMANOS

16:30

EMILIA DE ZULETA

“Juan Ramón Jiménez y sus navegaciones”

17:00 Pausa

17:30

MARCELA ZANIN

“Rubén Darío / Juan Ramón Jiménez: el homenaje, la dádiva y el consejo”

18:00

LEDA SCHIAVO

“El Modernismo según Juan Ramón Jiménez”

Jueves 30 de octubre de 2008

16:00

IRMA EMILIOZZI

“*Retornos* del homenaje del Grupo del 27 a Juan Ramón Jiménez”

16:30

LAURA SCARANO

“Homenaje y confrontación: Juan Ramón Jiménez en la poesía social de Blas de Otero”

17:00 Pausa

17:30

GLADYS GRANATA DE EGÜES

“Vida y creación: *Cartas literarias* de Juan Ramón Jiménez”

18:00

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA

“Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires (agosto-noviembre 1948)”

PALABRAS LEÍDAS EN EL ACTO DE APERTURA

Al comenzar los encuentros académicos que como en el caso de estas *Jornadas de Homenaje a Juan Ramón Jiménez* nos reúnen a los estudiosos de la Literatura para conmemorar fechas significativas en la vida o la obra de escritores, es habitual que las autoridades responsables de la organización pronuncien las palabras de apertura y bienvenida a todos los participantes.

Como Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires, entonces, me corresponde hacerlo hoy con verdadero placer porque el encuentro con colegas y la presencia de un público selecto en esta Biblioteca es una circunstancia más que propicia para recordar las muchas perspectivas que ofrecen las alternativas de vida y de escritura de un creador de la dimensión de Juan Ramón. Entre agosto y noviembre de 1948, hace exactamente sesenta años, este “andaluz universal” visitó Buenos Aires y sus conferencias alcanzaron una significativa repercusión en el ambiente cultural argentino. Diez años después, hace exactamente cincuenta años, moría el poeta. Estas dos fechas han servido de marco propicio para la realización de estas Jornadas. Y a estas circunstanciales recordaciones se añade, en nuestro caso particular, que el Instituto “Amado Alonso” ha cumplido sus 85 años de fructífera labor académica pues su fundación se concretó el 6 de junio de 1923 por las gestiones realizadas por el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Ricardo Rojas, ante Ramón Menéndez Pidal.

A propósito de las frecuentaciones cronológicas, quiero recordarles un comentario de Rafael Sánchez Ferlosio, cuando fue galardonado con el Premio Cervantes que recibió en abril de 2005. Un periodista que lo entrevista le señala que el premio coincide con la celebración del cuarto centenario de *El Quijote* y con el cincuenta aniversario de la publicación de *El Jarama*, su novela más conocida, y el escritor le responde: “Nunca he entendido el por qué de la obsesión en el cinco o en el cero del sistema efemeridiano, por qué no celebrar el veintisiete aniversario en vez de

privilegiar el cero o, no digamos, los dos ceros”.¹ Supongo que es el peso concertado del sistema decimal que nos rige.

La organización de estas Jornadas fue programada dentro de los actos del “Trienio Zenobia-Juan Ramón (2006-2008)”, que patrocina la Diputación Provincial de Huelva para conmemorar el cincuentenario de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez y la muerte de Zenobia Camprubí en 2006 y la del poeta en 2008. Ese proyecto suponía la participación de especialistas españoles conjuntamente con argentinos en este encuentro que se proyectaba así desde Buenos Aires en recuerdo del paso del poeta por la ciudad para explicar, en importantes conferencias, su concepto de la poesía. A comienzos de este mes de octubre y, por causas que me excuso de exponerles, la Diputación de Huelva decide retirar su colaboración por lo cual no contamos hoy con quienes nos iban a acompañar desde España.

Sin embargo, con María del Carmen Porrúa, la infatigable coordinadora de estas Jornadas, decidimos seguir adelante porque el impulso y el potencial con que contábamos y los trabajos y los días dedicados a concertar y comprometer personas e Instituciones no podían ser desperdiciados por cuestiones ajenas a nuestra voluntad. Por lo tanto, aquí estamos con la firme decisión de cumplir desde esta orilla con el merecido Homenaje a Juan Ramón Jiménez.

Los trabajos altamente especializados que vamos a escuchar se publicarán en un volumen monográfico de la revista *Filología*, órgano del Instituto. La coordinación del volumen estará a cargo de María del Carmen Porrúa.

Debo añadir que, tal vez, a causa de este fervor vocacional hispánico la realización de estas Jornadas ha recibido el patrocinio y la colaboración económica, aun más allá de los compromisos contraídos inicialmente, de la Oficina Cultural de la Embajada de España y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Agradecemos al Consejero de Asuntos Culturales, Antonio Prats Marí, la amistosa y cordial disposición con que nos distingue y lamentamos que otros compromisos que lo obligaban a viajar el día de hoy nos impidan contar con su presencia y sus palabras. Lidia Blanco, la Directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires, también nos apoyó en esta ocasión.

¹ Entrevista publicada en *La Vanguardia*, el 5 de diciembre de 2004. Agradezco la gentileza de la Dra. María Teresa Pochat que me facilitó materiales de archivo de la Oficina Cultural de la Embajada de España.

La vinculación de la figura de Juan Ramón Jiménez con Buenos Aires prodigó también la circunstancia de contar con la participación activa de la Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a través de su Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura que nos recibe en esta casa y que nos han facilitado, entre otras cosas, folletos y programas. No puedo dejar de mencionar y agradecer a la Subsecretaria, Josefina Delgado, y a la Directora, Alejandra Ramírez, por tratar de superar los inconvenientes de último momento y por su fluida colaboración. Contamos también con el auspicio de la Asociación Argentina de Hispanistas.

Por último, mi reconocimiento a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y al personal del Instituto de Filología que siempre está dispuesto a superar en cada emprendimiento que ponemos en marcha su compromiso con la Institución.

Pasemos ahora a escuchar las ponencias que constituyen el eje central de nuestro homenaje al poeta que invoca a su inteligencia “por el nombre de las cosas” para que “...la palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente”.

MELCHORA ROMANOS
(Directora)

ARTÍCULOS

“CONCIENCIA!... / LO DEMÁS SÓLO ES PALABRA” EL DIOS (ARGENTINO) DE JUAN RAMÓN

JAVIER BLASCO
Universidad de Valladolid
jblasco2@gmail.com

RESUMEN

Animal de fondo refleja la metamorfosis de Juan Ramón Jiménez en su viaje a Buenos Aires puesto que es en esa obra donde el lector asiste a la transformación de la conciencia en dios. El Dios juanramoniano (o mejor dios, con una minúscula muy laica) no es, no puede ser otra cosa que la “conciencia mía de lo hermoso”. En efecto, es esa conciencia lo que nos proponemos analizar en este trabajo. Conciencia poética entendida como dialéctica entre la realidad visible e invisible. La realidad exterior al poeta, convertida en pensamiento y sentimiento, actúa como material -valor y significado- enriquecedor de su propia interioridad. El poeta incorpora, así, a su vida la realidad radical en la que deben hacerse presentes o, al menos, anunciarse todas las demás realidades, si han de tener realidad para nosotros. Se hace posible, de esta manera, la identificación de la conciencia última con dios, porque es la conciencia –creada en la palabra poética– forma definitiva que le permite al poeta burlar a la muerte, penetrar en lo desconocido y fundar una nueva realidad vital. Pero ese proceso de transformación no será posible sin un elemento vital en la obra: la *compositio loci*.

Filología LX (2008) pp. 17-27

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

PALABRAS CLAVE: *Animal de fondo* – *compositio loci* – dios juanramoniano – conciencia poética.

ABSTRACT

Animal de fondo shows that Juan Ramón Jiménez experienced a metamorphosis during his trip to Buenos Aires; it is in this work where the reader notices the transformation of the consciousness into god. Juanramonist's God (perhaps it is better to say *god*, with a very secular lower-case) may be, in fact, "my own consciousness of beauty". Thus, this is the consciousness we intend to analyze in these pages; the poetic consciousness seen as the dialectical relationship between visible and invisible reality. It is not the inner but the external author's reality which becomes thought and feeling, and acts as material–value and significance– which enriches his own interiority. So the poet incorporates into his life the radical reality where all the other realities must be present, or at least they must be announced, in case they are going to be real for us. In this way it is possible to identify the final consciousness with god, because consciousness is –created in the poetic word– the definitive way which enables the poet to outwit death, to get to the bottom of the unknown, and to found a new living reality. However, this transformation process will not be possible without an essential element in the work: the *compositio loci*.

KEY-WORDS: *Animal de fondo* – *compositio loci* – juanramonist god – poetic consciousness.

I

Al intentar construir unos "párrafitos" para el volumen de homenaje a Juan Ramón,¹ no pude evitar recordar la letra de un viejo tango, de Manuel Barros, que contiene cuatro versos muy argentinos y (descontextualizados) muy juanramonianos: "Conciencia!.../ lo demás sólo es palabra, / cuando la conciencia habla, / es mentira lo demás".

¹ Una carta muy cariñosa de María del Carmen Porrúa me anima a reunir estas páginas que van a continuación. En esa carta Carmen me preguntaba si no tendría algún texto que pudiera salir en el homenaje que, para conmemorar el viaje de Juan Ramón Jiménez a Buenos Aires en 1948, ella supo llevar a cabo en Buenos Aires en noviembre de 2008. Después de todo el entusiasmo que desplegó la profesora Porrúa para rendir homenaje al gran poeta andaluz, me era imposible desoír su petición de unos párrafitos con los que formar parte de un homenaje amasado de la nada a purita fuerza de cariño y de pundonor. Esta es historia del porqué de las páginas que siguen, unas páginas que en su parte central (II) vieron la luz

Volver sobre el viaje de Juan Ramón a Buenos Aires es, inevitablemente, regresar a *Animal de fondo*, un libro en el que, antes que nada, se le invita al lector a asistir a la metamorfosis de la *conciencia* en *dios*. En efecto, desde el primer poema (“La transparencia, dios, la transparencia”), escrito todavía en América del Norte, durante los preparativos del viaje, es esta transformación la que se nos anuncia y promete:

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.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.
(Jiménez2006:23)

El *Dios* juanramoniano (o mejor *dios*, con una minúscula muy laica) no es, no puede ser otra cosa que la “conciencia mía de lo hermoso”. Por eso es tan importante, en la lectura de este libro, entender con claridad qué es lo que Juan Ramón entiende por *conciencia*.

II

Decía ya en (¡santo cielo!) 1982...

Asentada sobre el eje de lo desconocido, la poesía, en Juan Ramón, funda un movimiento dialéctico, de enriquecimiento mutuo, entre la conciencia del poeta y la realidad exterior. Dicho enriquecimiento, en lo

en un ya lejano 1982, en mi *Poética de Juan Ramón* (Universidad de Salamanca, 1982, 239-243), pero que siguen siendo frescas (perdón por la inmodestia, pero la verdad es la verdad) y, sobre todo, necesarias cuando tantas necedades y obviedades se han venido produciendo y repitiendo en los últimos tiempos al hilo de (in-) ciertas ediciones desnaturalizadas y pervertidas de *Animal de fondo*, en las que los editores, a falta de cualquier otra filología, tienen el atrevimiento de corregir al propio Juan Ramón, que fue quien escribió *Animal de fondo* y quien lo publicó en la forma que lo conocemos por la edición de Pleamar, en Buenos Aires (1949) y no de ninguna otra manera. ¿Tan difícil es entender esto?

que toca a la realidad, supone una ampliación entitativa de la misma, pero, en lo que toca al yo del poeta, se concreta en un aumento de la conciencia. La poesía permite la reconstrucción del camino que va de los entes vivos al ser. Este camino pasa necesariamente por la conciencia del poeta y desemboca en el dios juanramoniano de *Animal de fondo*. Así que la conciencia es, de una parte, peldaño intermedio entre la realidad visible (la naturaleza) y la realidad invisible (dios). La conciencia es agente y paciente en cada acto de creación poética.

En efecto, la conciencia del poeta es agente activo; ella ordena, añade su conciencia al universo y lo libera del caos. Tal como afirma Cernuda, Juan Ramón enseñó a todos los poetas del 27 que “la creación sería ciega, hasta hallar su mirada en el poeta” (1966: 105 y ss). Sólo en la conciencia del poeta las cosas son, además de “sustanciosas y sustanciales”, “esenciales y esenciosas”, dice nuestro autor en un aforismo de su etapa puertorriqueña (1953: 14). Las cosas alcanzan su esencia al asumir las funciones vitales que la conciencia del poeta les va confirmando. La poesía, poniendo nombres a lo inefable, crea los entramados de sentido que posibilitan la proyección de la realidad invisible sobre la visible; perfecciona con ella la imagen del mundo; otorga en él un lugar a lo desconocido; y, finalmente, despierta de su sueño y su silencio a las cosas. Estas, que son tan sólo naturaleza muerta e inteligencia inmadura, alcanzan su plenitud de verdad cuando el poeta les aplica su conciencia. Veámoslo en el siguiente poema de *Belleza*:

Alerta

La tierra duerme. Yo, despierto,
soy su cabeza única.

¡Si ella pudiera,
con todo su tesoro malgastado,
obedecerme! ¡Si, de pronto,
la fuerza de una frente nueva –de mi frente nueva–
fuese mayor que la del cuerpo inerte!

—¡Día sereno
en que el insomnio de la frente nueva
pueda mover el mundo;

hacer que se despierte con la aurora
dueño de la verdad libre y eterna!
(2008: 259)

A este movimiento activo sigue otro receptivo, en el que el poeta es, sobre todo, sujeto paciente. A ambos les confiere Juan Ramón, respectivamente, los nombres de *dinamismo* y *éstasis*. Todo el dinamismo que el poeta ha aplicado en su contemplación del universo revierte, luego, enriquecedoramente, sobre su propia conciencia. La poesía actúa como elemento de interacción entre lo interno y lo externo. En frase de Coleridge, "el arte es el mediador entre la naturaleza y el hombre, y el que los reconcilia".² El arte –la poesía– infunde la espiritualidad del poeta a todo lo que es objeto de su contemplación y, después de actuar enriquecedoramente sobre el entorno, repercute en la evolución del pensamiento de su creador. La realidad exterior al poeta, convertida en pensamiento y sentimiento, actúa como material –valor y significado– enriquecedor de su propia interioridad: "Todo lo que yo he pensado y sentido ya –dice uno de sus aforismos–, aunque no lo recuerde más, es tesoro mío, como lo no sentido ni pensado todavía" (1967: 383).

El poeta incorpora, así, a su vida –la realidad radical en la que deben hacerse presentes, o, al menos, anunciarse todas las demás realidades, si han de tener realidad para nosotros, dice Ortega– las realidades invisibles con que su pensamiento ha ido iluminando y ensanchando la realidad exterior. De ella resulta también un "agrandamiento de la frente". La vida se convierte en el constante devenir de un yo actual a un yo definitivo. Pero no es un fluir heraclítico, sin sentido; la vida es concebida, por el contrario, como un ordenado crecimiento de la conciencia.

Para Juan Ramón, como para Pérez de Ayala, en el siguiente texto, ampliación de la realidad y enriquecimiento de la conciencia son las claves que distinguen al poeta verdadero: "¿Descubre alguna idea nueva o alguna nueva sensación, algún nuevo camino por donde penetrar y comprender la realidad (...)? ¿Aumenta en la conciencia del hombre la inteligencia y la posesión del universo? (...) He aquí el escritor universal".³

² Cfr. Abrams (1962: 79).

³ En García de la Concha (1970: 301).

Es la creación poética, en consecuencia, fuente válida de conocimiento y, a la vez, actividad constituyente del mundo espiritual –interno y externo– del poeta. No es la poesía solo un resultado; es también un proceso que tiende a imprimir sentimientos nuevos, antes que a expresarlos; impone, al mismo tiempo que una comprensión, una transformación en poeta y lector, y dicha transformación, que es de carácter espiritual, consiste en:

cambiar [...] inocencia primitiva por conciencia última. Si cada vez se desarrolla más o mejor el cuerpo, ¿por qué no se ha de desarrollar mejor y más cada vez el espíritu? El espíritu no es todo el espíritu desde el primer instante. Y si se inventan tantas cosas científicas, útiles para la vida práctica, ¿por qué la poesía no se ha de considerar invento sucesivo para la vida íntima? (Jiménez 1961: 257)

Alcanzada la plenitud de lo real y construida la conciencia última del universo, todavía le era preciso a Juan Ramón poner un nombre a ese *ser*, que, a la vez, saciaba su hambre de *eternidad* y *totalidad*, y su sed de *conocimiento*. Su “conciencia sucesiva del universo” se había resuelto “en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito”:

SI yo, por ti, he creado un mundo para ti,
dios, tú tenías seguro que venir a él,
y tú has venido a él, a mi seguro,
porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre
y tú has tomado el puesto
de toda esa nombradía.
(2006: 25)

El poeta había ido poniendo nombres, convirtiendo en conciencia, todo el universo y, ahora, era necesario que alguien viniese a “tomar el puesto de toda esta nombradía”. Ese alguien, que había de ser a la vez conciencia última, plenitud de lo real y encarnación de lo eterno, solo podía admitir un nombre: Dios.⁴ Dios –el infinito, el todo, lo absoluto– es el

⁴ El contexto ideológico al que cabe referir la búsqueda juanramoniana de *dios* no hay que buscarlo muy lejos del poeta. Los ejes por los que su pensamiento discurre se hallan

nombre que conviene a esa realidad que, trascendiendo lo tangible y lo pensable, se encuentra, a la vez, dentro y fuera del individuo: “Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única [...] que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo”(1957: 1342).

A Juan Ramón –ya lo hemos comprobado– no podía servirle un ideal religioso –un Dios– trascendente, asentado “sobre las bases de premio o castigo eternos”.⁵ De manera muy acertada Juan Francisco Álvarez Macías pone en relación la idea juanramoniana de la divinidad con el “Dios evolucionista” de Rilke, dios que no existió antes, ni existe ahora, pero existirá en el futuro (1962: 11). No es creador nuestro, sino nuestra creación. Juan Ramón, en todo caso, afirma que es el hombre el que le otorga realidad significativa a ese ser. La existencia de Dios se va realizando en cada esfuerzo del poeta por hacer consciente “su realidad”. Su dios no podía hallarse fuera del proceso vital que desarrolla la formación de su conciencia: “Yo creo –escribe– que Dios no fue en el principio [...]. Sí, creo en Dios en el fin, o como fin. Dios en conciencia final” (1961: 256-257). Y, en otra parte añade: “[la poesía] es un método mediante el cual el hombre llega a dios en un esfuerzo por conseguir la fuerza espiritual que necesita para expresar aquí en la tierra, de un modo práctico, la inmanencia divina que encierran él y todos sus semejantes” (1961:204).

Se hace posible la identificación de la conciencia última con dios, porque es la conciencia –creada en la palabra poética– forma definitiva que le permite al poeta burlar a la muerte, penetrar en lo desconocido y

ya en el *Renan* (1909) de Ortega, texto que Juan Ramón, evidentemente, conoce. Como ocurre en el pensamiento de nuestro autor, allí Ortega define a Dios como algo inmanente y lo valora como un “objeto” cultural más. Lo mismo ocurre entre los hombres del 98 (Shaw 1977: 253). El fondo común del que arrancan todas estas interpretaciones hay que buscarlo en el krausismo. Un texto de Gilbert Azam descubre con exactitud el punto de partida juanramoniano: “L’absolu inmanent, fond mysterieux des choses, remplace le Créateur et n’est connu que par une sorte de révélation intime, illuminisme étrange et dangereux qui fait participer l’individu a la divinité. Par tous les motifs avancés il n’est donc pas aberrant d’affirmer que le Panenthéisme de Krause est bien plus une religion q’une philosophie car il [...] vise a donner une vue de l’ascension de l’ame a l’Unité suprême, puis de la réalité de la Transcendance et, en elle, una explication exhaustive de l’Univers; il postule en fin, l’identité réelle de l’être et de la connaissance” (Azam 1974).

⁵ Cfr. Jiménez (1974: 231).

fundar una nueva realidad vital. Y, si la conciencia constituye la entidad más rica que el poeta llega a realizar en su búsqueda—ontológica y epistemológica—de lo infinito y de lo desconocido, a su conciencia, constituida a partir de los atributos que “suponemos a la divinidad”—plenitud de lo real, eternidad...—,⁶ otorgará Juan Ramón, en un razonamiento estructurado a modo de silogismo perfecto, “el nombre conseguido de los nombres”:

Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del universo es dios... Entonces mi dios es mi obra, porque mi obra es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día puestas mis manos en dios, mi dios, dándole forma a mi dios. Dios, entonces, es mi forma.⁷

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

La conciencia es el Alfa —inocencia primitiva— y el Omega —conciencia última— del proceso de realización personal y de crecimiento espiritual que el poeta confía a su poesía. Así se justifica la identificación de conciencia última (creada en la obra) y dios. El error de todas las religiones consiste, precisamente, en distinguir ambos conceptos: en diferenciar entre *ser* y *conocer*, y en colocar a *dios* en el origen, no en el final: “El hombre, aburrido de sí mismo—dice un aforismo de Juan Ramón—, inventó a dios pero le salió mal el invento, y entonces inventó que dios lo había inventado a él”.⁸

Y en otro lugar:

Hay, sin duda, un principio. Si algunos poetas le han encontrado nombres provisionales, que nos bastan (El *Verbo*, la *Acción*, el *Dios*), un poeta, un

⁶ “Y esta conciencia nuestra puede darnos la eternidad figurada, primer; luego, la real, con alegría de poder permanecer [...] en nuestra acción y nuestra obra a través de lo posible venidero” (Jiménez 1961: 326).

⁷ “Crítica paralela”, “Sala de Zenobia y Juan Ramón”, signatura J 1/141 (2)/199.

⁸ “Puntos”, “Sala de Zenobia y Juan Ramón”, signatura J 1/143 (1)/74.

nombrador del universo, le encontrará, un día, el nombre verdadero y único. 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... Por la conciencia sabemos también lo que son el Verbo, la Acción y sabemos que Dios, palabra, no significa nada superior a Acción, Verbo o Conciencia.⁹

III

Hoy, en 2009, suscribo lo dicho en 1982. Como ayer, hoy sigo afirmando que la materia de la que está hecho el *dios* juanramoniano es la *conciencia*, es decir, es materia inmanente; y que el origen de la idea juanramoniana de un dios al final, de un dios creado (en vez de un dios creador), se halla en la *Estética* de Krause y en la poesía de Rilke.

Pero, sobre lo dicho ayer, hoy quiero señalar que, si *dios* es el punto de llegada de una poética que se define como proceso de creación de la conciencia a través de la palabra, uno de los primeros hitos de este proceso (protagonista de la totalidad de su poesía última) se encuentra en un componente que el joven Juan Ramón aprendió en los jesuitas. Me refiero a la *compositio loci*, en cuanto mecanismo de disciplina de la imaginación. En efecto, ¿qué es el siguiente poema sino un ejercicio de *compositio loci*?:

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico...

⁹ "Por amor consciente" (1949), "Sala de Zenobia y Juan Ramón", signatura J1/141 (3)/2].

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.
(Jiménez 1920:116)

En efecto, oportuna es la cita, ahora, de tres aforismos juanramonianos que demuestran hasta qué punto el poeta era consciente del papel que la “composición de lugar” juega en su primera poesía:

No me gusta el hecho, sino su representación; porque en el hecho soy yo partícipe o espectador solamente, y en la representación soy creador, es decir, poeta.

*

DE MI CADA DÍA

EL sufrimiento de mi cada día es terrible porque necesito representarme todo lo que pienso o siento, no como idea, sino en composición de lugar, de hora, de color, de luz, etc.

*

O DEBAJO

AUNQUE posea las cosas, tengo, encima (o debajo) que figurármelas.

Desde luego, la “composición de lugar” es –como declaran estos aforismos– un mecanismo importantísimo en la escritura del mogueño, a la vez que un ejercicio que la totalidad de su poesía reclama del lector. ¡Cuántas necedades se hubieran evitado algunos exégetas del autor de *Platero* de haber tenido esto en cuenta! ¡Y qué gratificante y “fácil” resulta leer la “hermética” poesía juanramoniana, cuando el lector ensaya su lectura del texto en un ejercicio de “composición de lugar, de hora, de color, de luz...”.

Pero no es desde el taller de Juan Ramón, ni desde el papel de pedagogo de lectura, desde el que ahora quiero señalar, sólo eso, dejarlo apuntado, que en el ejercicio espiritual de la *compositio loci*, aprendido en los jesuitas, se halla el germen de esa conciencia construida a la que

JAVIER BLASCO, “Conciencia!... / lo demás sólo es palabra”: el dios (argentino) de Juan Ramón

el poeta, en los textos que tienen su génesis en el viaje a Buenos Aires en 1948, llamará –así, con minúscula– *dios*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAMS, M. H., 1962. *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova.
- ÁLVAREZ MACÍAS, J. F., 1962. “Juan Ramón Jiménez y *Animal de Fondo*”, *Cuadernos del Aula de Cultura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1962.
- AZAM, G., 1974. “Valeur métaphysique et poétique du krausisme espagnol”, *Penseurs Hétérodoxes du Monde Hispanique*, Toulouse, Publications de l’Université de Toulouse-Le-Mirail.
- BLASCO, J., 1982. *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CERNUDA, L., 1966. “Los dos Juan Ramón Jiménez”, *Poesía y literatura*, II, Barcelona, Seix Barral.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., 1970. “Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 20.
- JIMÉNEZ, J. R., 1920. *Segunda Antología poética*, Madrid, Calpe.
- , 1953. “De mi ideario poético. Isla de la simpatía”, *Asomante*, IX, 1.
- , 1957. *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar.
- , 1961. *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar.
- , 1967. *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar.
- , 1974. *El andarín de su órbita*, Madrid, Ed. Magisterio Español.
- , 2006. *Animal de fondo*, Madrid, Visor.
- , 2008. *Belleza*, Madrid, Visor.
- SHAW, D., 1977. *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LAS PROYECCIONES DE SU VIAJE A BUENOS AIRES

BEATRIZ COLOMBI
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
bcolombi@filo.uba.ar

RESUMEN

El trabajo analiza el viaje de Juan Ramón Jiménez a Buenos Aires en 1948, e indaga en la inserción del poeta en el campo cultural argentino, teniendo en cuenta sus relaciones con editoriales, revistas y periódicos (Losada, *Sur*, *La Nación*, *Anales*), sus amistades literarias, su descubrimiento de la poesía de los más jóvenes, las conferencias y presentaciones. Propongo que el viaje dejó huellas tanto en su producción (*Animal de Fondo*) como en la poesía argentina del momento, con proyecciones hasta el presente.

PALABRAS CLAVE: Juan Ramón y Buenos Aires – Juan Ramón y *Sur* – Juan Ramón y la poesía argentina.

ABSTRACT

This paper focus on Juan Ramón Jiménez' trip to Buenos Aires in 1948, and explores the impact of his presence in this cultural field, taking into account his relationship with publishers, magazines and newspapers (Losada, *Sur*, *La Nación*, *Anales de Buenos Aires*), the literary friendships, the discovery of the poetry of the younger poets, the meaning of his conferences and presentations. I propose that this experience was important for his poetic writing (*Animal de fondo*), as well as for the new and future poetic generations.

Filología LX (2008) pp. 29-43

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

ISSN 0071-495 X

KEY WORDS: Juan Ramón and Buenos Aires – Juan Ramón and *Sur* – Juan Ramón and Argentinian poetry.

Tres mundos, tres mares, tres etapas. La forma del tres se manifiesta insistentemente en la obra y el destino de Juan Ramón Jiménez. Como una cábala poética, su “tercero mar” lo condujo al sur, al Río de la Plata, adonde llega a principios de agosto y permanece hasta mediados de noviembre de 1948. Su visita a Buenos Aires genera una expectativa inusual, tanto entre los escritores como entre el público porteño, pues se lo reconoce, indiscutidamente, como “el mejor poeta vivo” de la lengua española. Si bien su relación con la Argentina tuvo como hito central su celebrada presencia ese año, sus proyecciones fueron mucho más allá de esta tan breve pero no menos intensa estadía. Este trabajo indaga en la inserción del poeta de Moguer en el campo cultural argentino, teniendo en cuenta sus relaciones editoriales (Losada), con revistas y periódicos (*Sur*, *La Nación*, *Anales*), sus amistades literarias (Norah Borges, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández), su descubrimiento de la poesía de los más jóvenes, las conferencias y presentaciones, y el decisivo poemario *Animal de fondo*, escrito durante este viaje. Propongo que este tercer momento, tan jubiloso para el viajero, dejó huellas tanto en su producción como en la poesía argentina, hecho que se proyecta hasta el presente, como intentaré demostrar.

1. LA RECEPCIÓN EN *ANALES* Y LAS CONFERENCIAS EN BUENOS AIRES

Juan Ramón Jiménez viaja a la Argentina invitado a impartir conferencias por la sociedad *Anales de Buenos Aires*, que organiza presentaciones y recitales poéticos, y publica además una revista de letras, uno de cuyos directores será Jorge Luis Borges. El último número de esta publicación, que precedió a la llegada del poeta al país, estuvo dedicado integralmente a Juan Ramón Jiménez. Allí se anuncia el ciclo de conferencias que el “más grande poeta español de la actualidad” brindaría en el Teatro Politeama Argentino. En este número homenaje colaboraron sus compatriotas residentes en Buenos Aires, Guillermo de Torre, Rafael Alberti, Alejandro Casona y Rosa Chacel; también los poetas argentinos Ricardo E. Molinari y Carlos Mastronardi. El ejemplar fue ilustrado por Norah Borges. El más extenso y versado de los artículos lleva la firma de

Guillermo de Torre, quien se detiene en los aforismos de Juan Ramón Jiménez a los que considera una “ética estética”, en el proceso de reelaboración incesante de sus escritos, una marca que le es propia y que se resume en su dicho “Ningún día sin romper un papel”, en su poética de la desnudez y del despojamiento. Alejandro Casona realiza un homenaje en verso a *Platero*, y tanto Alberti como Rosa Chacel una cálida evocación de su conocimiento personal del poeta en España. En cuanto a los dos escritores argentinos que participan del número, ambos pertenecen a la generación martinfierrista, pero se caracterizan por una escritura poética muy próxima a la del visitante español. Ricardo Molinari se inscribe en una poesía del sencillismo, mientras Carlos Mastronardi sigue caminos más próximos al simbolismo, e inclusive, al modernismo, un modernismo depurado y despojado, como el del primer Jiménez. El texto de Carlos Mastronardi resulta significativo, ya que se trata del poeta que los jóvenes poetas argentinos de la generación del 40 habían tomado como referente, y que se acercarán a Juan Ramón durante su estadía en la ciudad, recibiendo los mayores elogios y reconocimientos de éste.

En las presentaciones públicas en Buenos Aires, Juan Ramón Jiménez lee textos, que serán reelaborados en distintas oportunidades, donde manifiesta sus preocupaciones sobre los tiempos modernos y sobre todo, hace un llamado a la reflexión ética y a la recuperación de valores. Resulta curioso que un poeta reticente a cualquier identificación con el “arte social” (lo que le valió polémicas con otros escritores, como Pablo Neruda) acuda a reflexiones con matices sociales o políticos para estas conferencias. Juan Ramón Jiménez llega a la Argentina en el momento de auge del peronismo y de máxima prevención de los intelectuales hacia el régimen populista que imperaba en el país desde 1945. Así, en una carta posterior a su visita, y ya de vuelta en los Estados Unidos, confesará su intención de regresar, pero también su temor a hacerlo. Recordemos que otro español, Amado Alonso, residente por más de veinte años en Argentina y comprometido con la recepción y ayuda de los españoles republicanos en los años de la Guerra Civil, se había visto obligado a renunciar a su puesto de Director del prestigioso Instituto de Estudios Filológicos ante la negativa de las autoridades universitarias de concederle una licencia para dictar un curso en Harvard, hecho que lo determina a radicarse en el país del norte y dejar definitivamente la Argentina. También el hegemónico grupo *Sur* será francamente opositor al gobierno.

En el marco de un mundo convulsionado, de una patria propia desmembrada y de una situación conflictiva para muchos intelectuales del

país que visita, Jiménez centrará el eje de sus conferencias en torno a temas actuales donde se ve implicada la ética, así hablará de los efectos de la guerra, la técnica, la ciencia, el dogmatismo y el progreso. Dirá en “El trabajo gustoso” que aunque se considera al margen de cualquier credo partidista, se define al mismo tiempo como un político, en el sentido clásico de hombre de la polis y escritor libre. Las connotaciones libertarias de estas palabras no son ajenas al Buenos Aires que lo escucha.¹ Por eso también, al hablar de poesía, aludirá a la misión que acompaña a su ejercicio. Así en la conferencia titulada “Límite del progreso” o “La debida proporción”, comienza con una alabanza a New York, a sus poetas y arquitectos, a ese paraíso de las “perspectivas escorzadas”, para rápidamente advertir sobre la necesidad de recuperar la proporción humana violentada por la gran ciudad, y aspirar a un progreso colectivo e integral frente al progreso exclusivamente material. Pero donde más evidentemente se manifiesta esta responsabilidad civil del poeta es en “La razón heroica”, conferencia en la que propone que la misión del escritor debe ser “vivir en futuro” y volverse precursor del político, cumpliendo así una “función luminosa” de guía moral para la sociedad. El concepto clave de “La razón heroica” es lo perfectible, tanto el hombre, como la poesía, como la democracia son y deben ser perfectibles, apuntando a ese ideal como una “transparente hoguera que corre delante de nosotros” (Jiménez 1958: 163). Las conferencias resultan un compendio de sus preocupaciones fundamentales como hombre de su tiempo, otorgando a la poesía el rol de ser una “revolución permanente del pensamiento y el sentimiento”, como dice en “El trabajo gustoso”. Tal es la *política poética* que proclama en Buenos Aires, con gran éxito de público y repercusión en los medios escritos. Una poética que no se desentiende de la política, sino que es esencialmente, política, es decir, pacto entre el hombre, la ética y la polis.

2. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL ENTORNO DE *SUR*

El grupo *Sur* era, sin lugar a dudas, el más prestigioso cuando Juan Ramón Jiménez visita a Buenos Aires. La primera colaboración del poeta en la revista de Victoria Ocampo se remontan a 1941, cuando publica la silueta de Norah Borges incluida en sus *Españoles de tres mundos*, y se

¹ En correspondencia previa a este viaje Juan Ramón escribe a sus amigos en los Estados Unidos: “Si lo resisto y Perú no me detiene, volveré aquí en octubre” (García 2006: 132).

prolongará, en esporádicas apariciones, hasta entrada la década del 50, siendo una de las últimas el primer poema de *Animal de Fondo*, “La transparencia, Dios, la transparencia”.

Pero las relaciones más constantes e intensas de Jiménez fueron con Norah Borges y Guillermo de Torre, dos de las siluetas de esa histórica foto en la escalera de la casa de Victoria Ocampo, que registró la energía de un grupo capital para el destino de las letras nacionales. Las cartas entre ambos matrimonios han sido reunidas por el investigador Carlos García y resulta un aporte imprescindible para valorar la proximidad de estos lazos. Tanto Norah como Guillermo incentivaban a Juan Ramón y a Zenobia a radicarse en Buenos Aires, así le dice Guillermo a Juan Ramón en carta de 6 de diciembre de 1939 “lo mismo podría vivir en Buenos Aires que en Florida” (García 2006: 95), animándolo a realizar esta mudanza de destino. Podemos especular que el proyecto de afincarse en la Argentina pudo haber sido uno de los móviles del viaje, ya que la pareja añoraba la posibilidad de vivir en un país de habla hispana. Esta suposición hace entendible el entusiasmo del poeta de Moguer desde el comienzo de esta travesía, que lo colocaba en un espacio más próximo a su lengua e intereses intelectuales, sin descontar la presencia de amigos tan estrechos y queridos para el matrimonio Jiménez-Camprubí. Guillermo de Torre dice que “Su temporada en Buenos Aires, fue sin duda la más feliz, radiante y sociable de Juan Ramón Jiménez en toda su existencia” (1961: 115). Esta opinión fue compartida por su esposa y por su entorno de amistades, que fueron testigos de la felicidad y buen ánimo de Jiménez durante esta estadía.

Con Guillermo de Torre lo une el origen español, la actividad en *Sur*, la publicación de su obra en Losada, casa editorial de la cual de Torre fue cofundador. La primera edición argentina de *Platero y yo* fue realizada por Espasa en 1937, y la siguiente estuvo a cargo de Losada, hecho condicionado, indudablemente, por esta amistad, así como la publicación del resto de la obra de Jiménez en la Argentina, con excepción de los textos que entregó a Pleamar, en la colección dirigida por Rafael Alberti. Sabemos que la relación con Guillermo de Torre no siempre fue armónica, como lo ha señalado la especialista argentina Emilia Zuleta (1983) y puede constatarse en el fragmento que De Torre le dedica a Juan Ramón Jiménez en su *Literaturas europeas de vanguardia*.

La relación con los hermanos Borges, Jorge Luis y Norah, databa de mucho tiempo antes. En los años 20, Juan Ramón acude al encuentro del joven Jorge Luis Borges en Madrid, y llega cuando el poeta argentino

ya ha partido de regreso a su país, dejándole un ejemplar dedicado de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pocos años más tarde, en *El tamaño de mi esperanza* (1926), Borges dirá que “Retorno Fugaz” es uno de los mejores sonetos en castellano y Jiménez, en carta a Borges fechada el 12 de noviembre de 1949, elogia con gran entusiasmo la publicación de *El Aleph*. Pero es en particular con Norah Borges con quien Jiménez establece el vínculo más estrecho, que se remonta a los años compartidos en España. Norah Borges fue la artista plástica más destacadas de su generación y la ilustradora de la obra de Norah Lange, Silvina Ocampo, Bioy Casares, entre tantos otros escritores argentinos, además de ser la autora de grabados y viñetas para las míticas revistas argentinas, *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro* y *Sur*. Fue también ilustradora de ese ejemplar de *Fervor de Buenos Aires* que Borges le obsequió a Jiménez en aquel fallido primer encuentro en Madrid. La edición de *Platero y Yo* de Losada (1942) estuvo acompañada de dibujos de Norah, “con mucha devoción y alegría”, como dice en su correspondencia (García 1961: 101). Pocas veces podremos encontrar un diálogo tan estrecho entre literatura e imagen, una práctica por otra parte frecuente entre los escritores de la época, que incursionaron tanto en la palabra como en el dibujo, así el propio Juan Ramón, Borges o García Lorca. En este caso se produce una conjunción perfecta entre el trazo límpido y el estilo *naif* de Norah y la prosa poemática de Jiménez. Este feliz encuentro de texto e imagen inauguró un imaginario nuevo, propio e hispánico para la niñez de lengua española. Y si Norah ilustró a Juan Ramón, Juan Ramón también dibujó a Norah en una de sus “caricaturas líricas” de *Españoles de tres mundos*:

Envuelta en plumosas pieles plata (una camelia en sus mismas hojas, una paloma blanca en sus propias plumas) su tersa, delicada, curva blancura internacional, habló con medias palabras suaves, músicas en un argentino sutil y escarpado. Habló poco y suficiente. Se fue sonriendo despacio, con su Guillermo, en el frío madrileño, sobre el difícil granito húmedo, con otras palomas blancas, azules, cobres, negras, de la Cibeles. (1942: 145)

En el entorno de *Sur*, Jiménez mantuvo correspondencia con Pedro Henríquez Ureña, José Bianco, Victoria Ocampo, con quien tuvo una diferencia política respecto a Herny A. Wallace, un incidente sin mayor trascendencia que alejó seguramente a Jiménez de una participación más activa en la revista de la gran organizadora cultural argentina. También dentro del circuito de *Sur*, la amistad con Eduardo Mallea, director del

Suplemento Literario de *La Nación*, medio en el cual Jiménez colabora. Durante su estadía en Buenos Aires, Oliverio Girondo ofrece una fiesta en su casa para homenajear al poeta español, donde conoce a Macedonio Fernández. Podríamos inclusive sugerir una relación más oculta que esta mera formalidad social, entre *Animal de fondo* de Jiménez de 1948 y *En la masmédula* de Girondo de 1957. Las hiper-palabras en el poemario de Girondo, tienen su antecedente en la experimentación de *Animal de Fondo*, en construcciones tales como “amarillomar” (poema 19), “pleacielo” (poema 12) y en muchas otras resoluciones que afectan la estructura del lenguaje, donde las palabras se contaminan y establecen nuevos nexos semánticos y fónicos.

Jiménez colaboró además en otra mítica revista argentina, *Nosotros*, dirigida por Alfredo A. Bianchi y Roberto C. Giusti, también en *Buenos Aires Literaria*. La revista *Realidad* reprodujo dos de las conferencias dictadas en Buenos Aires, y la revista *Poética*, dirigida por Arturo Cambours Ocampo, le dedicó un número especial en 1943.

3. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LOS JÓVENES POETAS ARGENTINOS

En Buenos Aires y Montevideo Juan Ramón Jiménez recibe la obra de numerosos poetas locales que se acercan con la expectativa de ser leídos por el poeta visitante quien, como sabemos, fue extremadamente generoso con su tiempo y sus comentarios, tanto durante su visita como luego, a través de la correspondencia que mantuvo con sus amistades argentinas. Juan Ramón hace una selección y lectura de poemas y cuentos en la Sociedad Argentina de Escritores de Buenos Aires, y dos años más tarde repite sus palabras introductorias, con un breve comentario destinado a cada autor y pieza seleccionada, en una conferencia en el Ateneo de Washington bajo el título “La poesía escondida de la Argentina y el Uruguay”. ¿Por qué escondida, podríamos preguntarnos? Jiménez plantea que el modo de conocer un país es conocer su “secreto poético”, es decir, aquella escritura que aún no goza de consenso o reconocimiento.

Algunos de sus elegidos ya son poetas con cierto peso, iniciados ya en la prensa literaria o en la publicación de sus obras, y la gran mayoría pertenece a la conocida como generación del 40, como María Granata, Daniel Devoto, María Elena Walsh, Vicente Barbieri. También acuden a Jiménez el grupo de los surrealistas y neorrománticos, entre los que se

destacan Enrique Molina y Olga Orozco. Pero muchos otros poetas y escritores elegidos, como remarca el visitante, no se encuentran entre los colaboradores habituales de *La Nación* o *Sur*, los dos espacios culturales más conspicuos de la capital argentina.

¿Cuál fue el sentido de esta antología puesta en acto por primera vez en la Sociedad Argentina de Escritores? Juan Ramón tuvo siempre claro su lugar de *poeta mayor*, y también, como pocos, la responsabilidad que tal lugar implicaba. Un texto fundamental para identificar esta autoconciencia es “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, donde sostiene:

Según la crítica general, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y Federico García Lorca han contagiado en sus tiempos respectivos, más que otros, a las juventudes de la lengua española. (...) ¿Quién será, poetas y críticos, el poeta que llene lo que queda de siglo, como algunos de los cuatro citados llenaron lo que va, de una equivalente invasión temporal? (Jiménez 1975: 227-242)

Como Rubén Darío, de quien es el sucesor indiscutido, Juan Ramón sabe que debe abrir el camino de los jóvenes. Darío hablaba del “poeta futuro” (*Los colores del estandarte*), de aquel que todavía no había llegado pero que estaba en los umbrales, en la ansiosa espera. También José Enrique Rodó describe esta situación en el más que explícito texto, “El que vendrá”. Esta futuridad del poeta nonato, al que es necesario ayudar a nacer para garantizar el destino de la lengua, es, podemos pensar, la misión principal del poeta consagrado. Iluminar y descubrir con un haz de luz no solo a los jóvenes creadores sino también al futuro poeta-guía de la generación. Intuyo que fue esta inquietud la que lo condujo a la recopilación de *La poesía cubana en 1936* y la que conducirá sus pasos en estas lecturas en el Río de la Plata.

Lo primero que sorprende al visitante es la escritura femenina destacable por su calidad y cantidad, y también por ser una marca distintiva de la producción americana, como ya lo había podido constatar en la producción poética en Cuba. En segundo lugar, el rasgo melancólico de la creación rioplatense, así dice: “En la poesía, verso y prosa, que leo hoy domina la angustia (sombra, muerte, nada). Y lo mismo en todo lo que he leído estos días para esta colección. Parece que la juventud argentina y uruguaya que viene está deprimida. ¿Quién tiene la culpa?” (Bleiberg 1982: 456). La observación de Jiménez coincide con una de las peculiaridades de

la generación del 40, como lo afirmará uno de sus integrantes, León Benarós, “Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca” (Prieto 2006: 361). Y si bien el tono nostálgico y un intenso lirismo, así como la abundancia de la forma soneto son marcas imperantes entre los escritores de aquella década, no obstante, en cada una de estas presentaciones, Jiménez se preocupa por individualizar a cada poeta por su rasgo propio.

La selección realizada por Jiménez, que estaba destinada a una antología cuya publicación nunca vio a luz, incluye nombres que han relumbrado de distintos modos en las letras argentinas. Libertad Demitropulos (1922-1998), fue con los años mejor conocida como novelista por su celebrado *Río de las congojas* (1981) y fue también la esposa del conceptuado poeta Joaquín Giannuzzi. Adolfo de Obieta (1912-2002), hijo de Macedonio Fernández –por quien Jiménez manifiesta su más rendida admiración– será el albacea literario de su padre. Vicente Barbieri (1903-1956) a quien considera “uno de los mejores poetas jóvenes argentinos”, será, en efecto, una de las voces más destacadas de la poesía argentina de los 40, aunque la tuberculosis corte tan prometedor futuro en 1956. El compromiso de Juan Ramón Jiménez con este joven poeta puede medirse en un gesto personal y afectuoso, durante su estadía le presta una visita en su lecho de enfermo. Daniel Devoto (1916-2001), poeta y músico, doble condición que es señalada por Jiménez cuando dice: “Perdone el músico frecuente al poeta recogido” (Bleiberg 1982: 455); se exilia pocos años después, 1952 en París, como Cortázar, y desarrolla allí una importante carrera de musicólogo. De Olga Orozco (1920-1999), culminación de la lírica femenina argentina junto con Alejandra Pizarnik (1936-1972), Jiménez resalta su emotividad. Del grupo de los surrealistas, junto con Orozco, Jiménez destaca los “espejos verbales” de Enrique Molina (1910-1997), quien será uno de los poetas más importantes del surrealismo latinoamericano, fundando pocos años después de la visita de Jiménez, junto con Aldo Pellegrini, una revista fundamental para este movimiento, *A partir de cero*. Un párrafo singular merece Elena Muñoz Larreta de Mallea, esposa de Eduardo Mallea. El texto que Juan Ramón le dedica en esta oportunidad resulta una reflexión misma sobre el género soneto y oficiará de prólogo de *Sonetos en carne viva* (1950) de esta autora. Jiménez mantiene luego correspondencia con Helena, aconsejándola sobre su escritura. Otra sonetista elegida fue María Granata (1923-) luego

destacada novelista y autora de literatura infantil. La selección finaliza con Macedonio Fernández, a la sazón con más de setenta años, a quien llama “el abuelo de los poetas libres argentinos”. Entre los uruguayos, resalta a Enrique Casaravilla Lemos, Clara Silva, Ida Vitale. En un reciente y muy bien documentado artículo, Carmen Morán Rodríguez establece un cuidadoso reconocimiento de los poetas reunidos en la velada, a partir del testimonio del poeta argentino Antonio Requeni y de la cuidadosa investigación en otras fuentes (Morán 2007).

Pero es sin lugar a dudas María Elena Walsh quien merece una mención aparte. Autora premiada en 1947 por su primer libro de poemas, *Otoño imperdonable*, María Elena fue la elegida por el poeta para un viaje de aprendizaje, podríamos llamarlo un *bildungsreise* poético, a Estados Unidos, donde convive por una temporada con el matrimonio Jiménez-Camprubí. Años después de esta experiencia y en ocasión del otorgamiento del premio Nobel a Juan Ramón Jiménez, María Elena Walsh escribe un texto homenaje en la revista *Sur*, donde hace referencia a esta estadía y a los problemas personales que devinieron de ella:

Él existe de tal modo que parece robarnos el aire y el tiempo. Languidecemos a su lado como si su fuerza poética nos aplastara. Sólo así puedo evocar la presencia física de Juan Ramón. Nos nutre pero nos paraliza. Aun ahora, a la distancia, a una distancia acentuada por su gloria creciente, debo hacer un terrible esfuerzo para intentar describirlo, con mi constante mezcla de devoción y encogimiento. (1957: 182)

Estas palabras, y las que siguen, dan cuenta de la relación conflictiva que mantuvo María Elena con Juan Ramón durante sus meses en Estados Unidos. Volvamos sobre sus palabras: *devoción y encogimiento, nutrición y parálisis*. Podría decirse que María Elena convivió con las contradicciones del amor y el temor hacia su maestro, así leemos en este mismo texto: “Con generosa intención, con protectora conciencia, Juan Ramón me destruí” (1957: 183). Y en otro pasaje:

Sin embargo, formas profundas del amor y virtudes que considero esenciales en lo intemporal y lo cotidiano, las he hallado exaltadas en Juan Ramón. Su desdén por el salón y el privilegio, su sincera complicidad con los desprotegidos. La soledad, el trabajo y la pobreza eran sus diarios materiales. En un momento en que la gloria podría haberlo petrificado en figurón cómodo y engolado, él seguía –y no dudo que sigue– siendo el austero hacedor y corrector. (1957: 184)

En su reciente autobiografía novelada, titulada *Fantasmas en el parque*, María Elena Walsh recuerda la visita de Juan Ramón como un momento único en las letras argentinas ya que su presencia “obró el milagro de integrar a grupos disidentes y adversarios”(2008: 178). Y en efecto, así fue. Jiménez tocó todos los sectores del campo cultural porteño. Desde los jóvenes de la generación del 40 al septuagenario Macedonio Fernández, desde los otrora martinfierristas a los más jóvenes surrealistas, los consagrados, los nuevos y los viejos, los españoles y los argentinos, y supo concitar en torno de sí una atmósfera de celebración del poeta y de la poesía. Y el lazo epistolar prolongó el diálogo durante mucho tiempo más, después de su partida, dejando la promesa de volver en julio del año entrante.

4. PROYECCIONES DEL VIAJE

Para Jiménez el encuentro con la Argentina fue, sobre todo, un reencuentro con la lengua y con su propia escritura. En contacto con las voces del puerto, donde descubre los ecos de Andalucía en la dicción argentina, y con los numerosos españoles inmigrantes que llegaron por aquellos años a Buenos Aires, se produce lo que Juan Ramón llamó el “milagro de mi español” (1974: 139). La recuperación de la lengua acompaña la elaboración de varias piezas de *Animal de Fondo* escrito, según el propio testimonio del poeta, cuando inicia el viaje y durante la estadía en el Río de La Plata, en estado de tránsito y en transe de plenitud, por el optimismo que manifestó durante este breve trayecto. En 1948 hace una lectura de poemas de *Animal de Fondo* en Buenos Aires y dice ante el público que lo escucha:

Hoy me deshueso ante ustedes. Verán ustedes huesos escritos. Y no es que tenga yo interés especial en enseñar mis huesos; sino que creo honrado y justo enseñarles estos huesos envueltos en hojas verdes del mar y de la tierra hacia ustedes. Porque los poemas que voy a leer los debo a ustedes, tanto como a mí. Si yo no hubiera hecho este viaje, no habría escrito estos versos. 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. Es decir, que esta penúltima primavera mía, este florecer de huesos ansiosos fue suscitado por este viaje por mar. (Bleiberg 1982: 487)

Como en el excepcional retrato que hace de Rubén Darío en *Españoles de tres mundos*, donde lo representa como un poeta marino, “un gran marisco náufrago”, Jiménez se autorretrata aquí también como un poeta impulsado a la creación por el mar, evidenciando que las tres renovaciones fundamentales de su poesía estuvieron dadas por el mar y por viajes en las Américas, *Diario de un poeta* (1916), *Lírica de una Atlántida* (1936) y *Animal de Fondo* (1948). Reiterará esta relación estrecha entre mar y escritura en “Poesía cerrada y poesía abierta”, donde dice: “Yo he renovado siempre mi poesía cuando estoy en altamar” (1958: 181). *Animal de Fondo* es un poemario escrito en estado de desplazamiento e impulsado en la escritura por la energía misma de este viaje austral. Como ha señalado Graciela Palau de Nemes, es el exilio mismo el productor de estas piezas. El sujeto lírico en este poemario logra realizar la síntesis de su vida fracturada, consiguiendo hacer las paces consigo mismo y con el mundo, en una fusión afectiva de su pasado perdido con su presente finalmente aceptado. El poemario es una parábola de la superación del duelo del exilio, en la que este desplazamiento al sur jugó un papel central.

La proyección de Juan Ramón Jiménez en la literatura argentina posterior ha sido constante y al mismo tiempo secreta. Su estela está allí, inmanente e inminente para cualquier joven poeta que se inicie en la escritura. Pero quiero destacar dos figuras donde este hecho se concreta. El poeta Juan Laurencio Ortiz, o Juanele (1896-1978), discípulo de Mastronardi, fue un gran lector de Juan Ramón Jiménez y su poesía evoca los trazos y tópicos del poeta español, como en el poema “A la orilla del río...”, del cual reproduzco la primera estrofa, donde podemos encontrar resonancias del poeta de Moguer:

A la orilla del río
un niño solo
con su perro.
A la orilla del río
dos soledades
tímidas
que se abrazan.
(1987:68)

De modo también explícito aparece su legado en Juan Gelman. Al recibir el premio Cervantes en el año 2007, el poeta argentino dijo que

durante los años del exilio, había leído con especial dedicación las obras de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. “Su lectura me reunió con lo que yo mismo sentía, es decir, la presencia ausente de lo amado, Dios para ellos, el país del que fui expulsado para mí”. Afecto a las recreaciones de la poesía española, desde el soneto barroco a la poesía mística, Juan Gelman incluye a Juan Ramón Jiménez entre sus lecturas fundamentales. Así, en el poema titulado “Claro que moriré y me llevarán”, Gelman reescribe “El viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez (*Poemas agrestes* (1910-1911)), una de las poesías más citadas y recitadas, siendo frecuente su inclusión en los manuales de educación secundaria.

El viaje definitivo

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.
(Jiménez 2007: 98)

Y dice el poema de Juan Gelman titulado “Claro que moriré y me llevarán...”

claro que moriré y me llevarán
en huesos o cenizas
y que dirán palabras y cenizas
y yo habré muerto totalmente

claro que esto se acabará
mis manos alimentadas por tus manos
se pensarán de nuevo
en la humedad de la tierra

yo no quiero cajón
ni ropa

que el barro asuma mi cabeza
que sus orines me devoren
ahora
desnudo de ti.
(1997:24)

En su poema, Juan Ramón redime la muerte en la confianza de la continuidad de la vida, en esos pájaros que seguirán cantando y en ese “espíritu” que aún después “errará nostálgico”, Gelman, en cambio, lleva la angustia de finitud a una versión más desnuda y dramática, más fúnebre y desesperanzada. Pero al mismo tiempo, el legado de Jiménez continúa impregnando su recreación: misticismo, coloquialismo, sencillez y lirismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anales de Buenos Aires, números 1 a 23

BLEIBERG, G., 1982. *Poética política*, Madrid, Alianza.

GARCIA, C., ed., 2006. *Correspondencia Juan Ramón Jiménez / Guillermo de Torre 1920-1956*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

GELMAN, J., 1997. *Debí decir te amo. Sus mejores poemas de amor. Antología Personal*, Buenos Aires, Editorial Planeta.

JIMÉNEZ, J. R., 1942. *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada.

—————, 1977. *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera.

—————, 1958. *Páginas escogidas. Prosa*, Madrid, Gredos.

—————, 1974. *El andarín de su órbita*, Madrid, Magisterio Español.

—————, 1975. “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 227-242.

—————, 2007. *Antología poética*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

MORÁN RODRÍGUEZ, C., 2007. “Juan Ramón y la joven poesía escondida del Río de la Plata”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 685-686, julio-agosto 2007, 159-192.

ORTIZ, J. L., 1987. *En el aura del sauce*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

- PRIETO, M., 2006. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- TORRE, G. DE, 1961. “Juan Ramón Jiménez y América”, *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus.
- WALSH, M. E., 1957. “Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel”, *Sur*, n.244, ene-feb.
- , 2008. *Fantasma en el parque*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ZULETA, E. DE, 1983. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

RETORNOS DEL HOMENAJE DEL GRUPO DEL 27 A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

IRMA EMILIOZZI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOMAS DE ZAMORA
iemiliozzi@uolsinectis.com.ar

RESUMEN

En este artículo se seleccionan y analizan algunas de las páginas que los escritores del 27 escribieron sobre Juan Ramón Jiménez en el lapso temporal que va desde el año de su viaje a Buenos Aires, 1948, hasta el de su muerte, en 1958. Estas páginas o “retornos” no sólo nos devuelven la intrahistoria de la relación de Juan Ramón con la generación vanguardista española ya en el período post-bélico, sino que demuestran hasta qué punto se siguieron afirmando y ahondando las posiciones ético-estéticas que se comenzaron a debatir en el período de entreguerras.

PALABRAS CLAVE: *Aemulatio* – lección ético-estética – Generación del 27 – postvanguardia – intertextualidad

ABSTRACT

This article analyses selected pages written by poets of the Generation of '27 about Juan Ramón Jiménez between 1948, when he traveled to Buenos Aires, and his death in 1958. These pages or “retornos” reflect the “intrahistory” in the relationship of Juan Ramón Jiménez with the avant-garde generation during the postwar period, and they reveal the extent to which the ethical and aesthetic positions already debated between the two wars continued to be asserted and deepened.

Filología LX (2008) pp. 45-61

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

KEY WORDS: *Aemulatio* – ethic-aesthetic lesson – Generation of '27 – post avant-garde – intertextuality

Subí yo aquella tarde
con mis primeros versos
a la sola azotea
donde entre madre selvas y jazmines
él en silencio ardía.
[...]
(Rafael Alberti¹)

En un reciente artículo titulado “Juan Ramón Jiménez y la vanguardia”, Andrés Soria Olmedo, con la solvencia y buen criterio que lo caracterizan, vuelve a ocuparse una vez más, teniendo en cuenta la ya amplia bibliografía sobre el tema, de la relación del grupo del 27 con el maestro de Moguer:

Las relaciones de Juan Ramón Jiménez con la vanguardia y con la “joven literatura” ponen de manifiesto una dialéctica apasionante en cuyos avatares se inscriben la mayoría de las poéticas y las producciones de la mejor poesía del primer tercio del Siglo XX. (2007: 271)

Los conceptos de “imitatio” y “aemulatio” sirven al catedrático granadino para enfocar el período y la relación de sus protagonistas:

Quizá nos sirva –para alejar la cuestión de lo puramente personal– tener presente que desde el Renacimiento las relaciones internas de la serie literaria discurren a través de la pareja contradictoria de “imitatio” y “aemulatio”. Para la imitación basta el ejemplo del maestro; para la emulación sirve el hecho de que cambien los horizontes de tal modo que también el maestro tenga que lidiar con esos cambios. Y ese es el caso en la dinámica histórica del primer tercio del siglo XX en España. (2007: 273)

¹ Primeros versos del poema “Retornos de un día de cumpleaños. (J.R.J.)” de Rafael Alberti, finalmente incluido en *Retornos de lo vivo lejano* (Alberti 1988: 493-494). Apareció por primera vez, y con el título “Retorno de una tarde con Juan Ramón” en *Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, Año III, N° 23, ¿1948?, 25-26, precedido de una introducción en prosa que recién recoge en nota Jaime Siles en su edición de la *Obra Completa. Poesía III* de Rafael Alberti (2006).

Y luego de pasar revista a las más importantes coincidencias y polémicas, o encuentros y desencuentros mutuos entre el maestro y sus jóvenes discípulos en el período que va desde 1918 hasta 1936, con sus puntos de adhesión y fractura más álgidos entre 1918 y 1931, justamente con el año 1927 como importante bisagra de esta relación “dual” como enseguida la calificaremos, Soria Olmedo cierra su artículo diciéndonos que: “Como se sabe, los supervivientes siguieron discutiendo tras la guerra civil. Pero al no producirse posiciones estéticas nuevas en relación con la vanguardia, esas polémicas quedan fuera de jurisdicción” (2007: 290).

El concepto de “emulación” y este “fuera de jurisdicción” fueron el punto de partida para el tema de mi participación de hoy: una breve selección y reflexión sobre algunas páginas de los escritores del 27 sobre Juan Ramón, en el abanico temporal que va desde el año de su viaje a Buenos Aires, 1948, y el de su muerte, en 1958. Estas páginas, estos “retornos”, nos devolverán la intrahistoria de la relación de Juan Ramón con la primera generación de jóvenes poetas y creadores que lo rodeó, relación que uno de los más grandes poetas del 27, Luis Cernuda, calificó de “dual” en su artículo “Los dos Juan Ramón Jiménez”, justamente escrito en 1958 a la muerte del maestro (1971: 289-293).²

En una carta fechada en Buenos Aires el viernes 6 de agosto [de 1948], incluida en una también reciente edición de las cartas de Zenobia Camprubí a Juan Guerrero Ruiz y su familia, cartas inmensamente ilustrativas acerca de la sorpresa y alegría que este viaje depara al poeta, la mujer de Juan Ramón comienza a relatar sus emociones argentinas:

[352]

[Carta manuscrita, con membrete: Alvear Palace Hotel. / Buenos Aires]

Viernes, 6 de agosto [de 1948]

Queridos amigos:

No quiero enviarles la carta de a bordo sin añadir unas letras. Llegamos anteayer; antes de atracar nos alcanzaban ya las rítmicas voces de un

² Ya me he referido a la relación “dual” entre Luis Cernuda y Vicente Aleixandre en “De máscaras y transparencias. Luis Cernuda y Vicente Aleixandre” (2002: 69-77).

grupo de estudiantes que saltaban por el muelle subiendo y bajando los brazos para llamar nuestra atención e identificarse. ¡JUAN RAMÓN! ¡JUAN RAMÓN! (...) El frío era bastante, pero el cielo, claro y el sol, radiante. (...) Pronto identificamos a antiguos amigos españoles e hispanoamericanos.(...)(2006: 697)

Ya está Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires, nuevamente rodeado de jóvenes, y hasta en el puerto lo espera algún “joven” exiliado del grupo del 27.

Bajo el subtítulo “Una fría mañana de agosto” escribía Oscar Hermes Villordo en “J.R. en Buenos Aires”:

Aquel 3 de agosto en que el Río Juramento llegó a puerto era un día frío. La mañana acentuaba la baja temperatura. [...]

Los jóvenes poetas que fueron a esperarlo no lo conocían personalmente y obviamente él no sabía nada de ellos. Con excepción de María Elena Walsh, que le había enviado un libro y recibido una carta “Cuyos términos afectuosos implicaban una aprobación literaria”, como recordó años después, los demás eran desconocidos para el poeta. El barco se acercaba lentamente a la planchada y ellos lo divisaron en cubierta, asomado a la baranda, y comenzaron a corear su nombre.

¡Juan Ramón! ¡Juan Ramón! –repetían.

El miraba asombrado y sonreía.

De entre las voces se destacó una:

—¡Juan Ramón! ¡Soy yo!

—Él dejó de sonreír y habló:

—¿Quién eres? No te conozco.

—¡Soy Rosa Chacel!

La escritora hacía tiempo que estaba exiliada en Buenos Aires y era una de las pocas en aquella mañana fría.

En seguida los jóvenes subieron al barco y se presentaron. Él, entre sorprendido y halagado, les tomó simpatía. (1981: 1)

La estadía en Buenos Aires reencontró a Juan Ramón con el grupo del 27, los que ya estaban en estas tierras antes del conflicto bélico, como es el caso de Guillermo de Torre, y a los exiliados españoles. Tenemos noticias de reuniones informales, como algunas comidas, la de Losada, en el restaurante de Harrods, por ejemplo; o la que le ofreció el impresor Bartolomé Chiesino, en Avellaneda, reunión que ha quedado en la memoria de todos nosotros por la famosa foto de Juan Ramón y Zenobia

en medio de los anfitriones, el propietario de la imprenta con su esposa, e hijos, y María Teresa León, Rafael Alberti, Luis y Felipe Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga, los nombres de los integrantes del grupo del 27 que asisten –siempre en el amplio sentido de grupo de intelectuales y artistas de variadas disciplinas desde la que hoy accedemos al concepto del grupo del 27–. Con ellos, Gonzalo Losada, los escritores Eduardo Mallea, Helena Muñoz Larreta, Carlos Alberto Erro, los pintores Alejandro Sirio y Atilio Rossi, los políticos Nicolás Romano y Eduardo Estévez, entre otros.

Hubo también encuentros en actos más formales, como en las conferencias brindadas por Juan Ramón. Dice Antonio Requeni: “[...] desde el escenario del Politeama y desde otras tribunas [...] [Juan Ramón Jiménez] fue el centro de muchas miradas expectantes. Los jóvenes poetas de nuestro medio, algunos de ellos trasoceánicos y devotos discípulos, lo siguieron absortos [...]” (1966: 1).

Tampoco podemos olvidar las publicaciones del grupo del 27 radicado en Buenos Aires en homenaje a Juan Ramón Jiménez. Entre estas publicaciones, vamos a detenernos en dos ejemplos: en primer término, el homenaje de *Anales de Buenos Aires*. Esta revista dedicó su número 23, del año III, al ilustre invitado, número en el que reaparece el nombre de Jorge Luis Borges como director. Y editado seguramente en los primeros meses de 1948, aunque el año no figura, como apunta Emilia de Zuleta en *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Ya ha comentado la hispanista argentina en este mismo título el contenido del homenaje:

En él se incluyen –tras una Breve noticia de su vida y su obra– los siguientes materiales: “Espacio. Fundición”, de Juan Ramón Jiménez; “Juan Ramón y su estética”, de Guillermo de Torre; “Juan Ramón Jiménez”, [poema] de Ricardo Molinari; “Homenaje a Platero”, de Alejandro Casona; “El mundo poético de Juan Ramón Jiménez”, de Carlos Mastronardi; “Retorno de una tarde con Juan Ramón”, de Rafael Alberti, y “Poesía”, de Rosa Chacel. (1983: 229-230)

Son dos las contribuciones más cercanas al “retorno de lo vivo lejano”, ya con el título del libro de Rafael Alberti asomando aunque desde un singular. El de Rosa Chacel, que, como bien resume Emilia de Zuleta en este libro:

[...] incorpora sus recuerdos de la poesía de Juan Ramón Jiménez a un lírico recorrido a través de treinta años de su propia vida. Evocación de su juventud, de sus paseos por la Castellana, de la Universidad, de la Academia de San Fernando y de la Biblioteca Nacional, del Museo del Prado y del paisaje de Madrid que intercala a veces con versos sueltos del poeta evocado. Confiesa, asimismo, que estuvo más cerca de Ortega y de la Revista de Occidente que de Juan Ramón. Son éstos, en suma, los “recuerdos lentos e imprecisos” que le brotan al ser anunciada la inminente presencia del poeta. (1983: 222)

Aunque es indudablemente el poema de Rafael Alberti el homenaje propiamente lírico, y no sólo porque es un poema, como enseguida veremos.

“Retorno de una tarde con Juan Ramón”, de Rafael Alberti, comienza con una breve prosa evocativa, al que le sigue el poema, el “retorno”:

“Retorno de una tarde con Juan Ramón”

Siempre le he conservado un gran cariño, una gran veneración y agradecimiento. Y por encima de los años de paz españoles, luego de guerra y ahora de destierro, se me levanta, insistente sobre todas, la imagen primera de aquel Juan Ramón que en su azotea de Madrid (Lista, 8) me recibió una tarde de primavera, con junio ya a la vista. ¿Cuánto tiempo ha rodado desde aquella visita? ¿Qué edad tenía entonces Juan Ramón? ¿Qué edad yo, con mis primeros versos marineros, “de nuestro solo mar del sudoeste”, en el bolsillo? ¡Oh, Dios mío! Es este otoño austral – mayo, junio –, con sus hojas caídas, ya muertas en el barro, ahora allí verdes y vivas las ramas; es este ahogado otoño bonaerense quien me retorna a aquella primavera de Castilla, una vez más fijándome, clavándome la imagen del queridísimo poeta, alto, ardido, temblado, ya en su cortante barba negra las iniciales canas de la madurez, esas mismas que hoy en mi cabeza señalan los años transcurridos desde el atardecer aquel de poesía, entusiasmo, amistad.

Subí yo aquella tarde
con mis primeros versos
a la sola azotea
donde entre madre selvas y jazmines
él en silencio ardía.
Le llevaba yo estrofas
de mar y marineros,
médanos amarillos,

añil claro de sombras
y muros de cal fresca
estampados de fuentes y jardines.
Le llevaba también
tardes de su colegio,
horas tristes de estudio,
mapas coloreados,
azul niño de atlas,
pizarras melancólicas,
blancas del sufrimiento de los números.
Subía yo este ramo
de naturales, tiernas,
alegres, breves cosas sucedidas,
con el mismo temblor
de árbol sobrecogido
que en un día de fiesta
me cubrió cuando quise
llegar al pararrayos de la torre.
Estaba él derramado,
como cera encendida en el crepúsculo,
sobre el pretil abierto
a los montes con nieve perdonada
por la morena mano
de junio que venía.
Hablamos con vehemencia
de nuestro mar, lo mismo
que del amigo ausente
a quien se está queriendo
ver de un momento a otro
después de muchos años.
Cuando se entró la noche
y apenas le veía,
era su opaca voz,
era tal vez la sombra
de su voz la que hablaba
todavía del mar,
del mar como si acaso
no fuera a llegar nunca.
¡Oh señalado tiempo!
Él entonces tenía
la misma edad que hoy
tengo yo aquí, tan lejos
de aquella tarde pura

en que le subí el mar
a su sola azotea.
(¿1948?:25-26)

Poema escrito para finales de 1946, Rafael alude a la segunda visita al poeta, el 30 de mayo de 1925, cuando Juan Ramón Jiménez, nacido el 23 de diciembre de 1881, tenía la misma edad que él, 1902-1946 (también de diciembre, el 16), es decir: 44 años. Nos acercamos al título definitivo del poema: “Retornos de un día de cumpleaños. (J.R.J.)”, que el autor finalmente incluirá en *Retornos de lo vivo lejano*, publicado en Buenos Aires en 1952.³

No olvidemos que el recuerdo y el tono de la prosa y el poema van a ser reescritos en *La arboleda perdida*, donde Rafael Alberti también inserta la evocación de esta visita y llama a Juan Ramón “andaluz nostálgico de jardines”. Es éste el ambiente o el marco andaluz en el que se desenvuelve el poema —ya muy estudiado—, donde el joven escritor alcanza al poeta mayor los recuerdos comunes: el colegio y, sobre todo, el mar, el común mar ausente. Y no sólo alcanza: sube “el mar a su sola azotea”, en actitud de ascensión y ofrenda. *Cuesta arriba*. El paso del tiempo, el exilio y la lejanía, “devuelven”, “retoman” la honda vivencia y la nostalgia por el tiempo ido no empaña la luz del encuentro, la luz de la admiración, la luz de lo que resguarda el corazón, regresando a la etimología de *re-cuerdo*.

En otra carta escrita por Zenobia a Guerrero Ruiz leemos:

[357]

[Carta manuscrita, con el membrete:] Alvear Palace Hotel. / Buenos Aires.
6 de octubre [de 1948]

Muy queridos amigos:
Ha llegado el momento de que la aventura argentina toque a su fin [...] La Argentina ha sido muy generosa y hospitalaria con nosotros, con nuevas pruebas de ofrenda cada día, flores por todas partes, invitaciones a granel, trabajo que no alcanzamos nunca a hacer a tiempo por que sólo

³ La introducción en prosa es recogida en nota por Jaime Siles en su edición de la última *Obra Completa* del autor (2006. Ver nota 1).

para el teléfono necesitamos tres horas al día. [...] Esta venida ha sido más de lo que yo pensaba en todos los sentidos y J. R. está sorprendido y contentísimo. A pesar del enorme *surmenage* está menos delgado, come bien y tiene diez veces más energía. Piensa que volvamos el año que viene [...] Estoy esperando a que J. R. termine de ordenar su mesa para ponerme con él a corregir las galeradas de la conferencia que da en *Realidad*. [...] (2006: 679)

Hemos llegado a otra de las revistas argentinas impulsadas por los españoles en el exilio en que queda constancia del viaje de Juan Ramón a Buenos Aires. Como todos sabemos, la revista *Realidad*, dirigida por Francisco Romero, era impulsada sobre todo por Francisco Ayala –a quien se le había ofrecido la dirección– y Lorenzo Luzuriaga, que oficiaban como Secretarios de Redacción; también Guillermo de Torre integraba el Consejo de redacción. En el número 11, Año II, septiembre-octubre de 1948, aparece “La razón heroica” de Juan Ramón Jiménez, texto luego incorporado a *El trabajo gustoso*.⁴ Allí dice el poeta, y quiero citar un fragmento como resumen de su alta cota ético-literaria, y de algunas expresiones muy significativas para nuestro propósito de hoy:

Quien progresa en una disciplina cualquiera (poesía, por ejemplo, o relijión, arte, ciencia, etc.), progresará fatalmente en todas las demás, aunque no las haya considerado separadas, como la suya. Cuando quiera considerar otra con la suya, se la encontrará en un nivel equivalente. No será, tal vez, tan entendido en la otra como en la suya, pero exigirá de ella una calidad semejante. Para él, hombre sucesivo, el mundo todo será una diaria y hermosa *cuesta arriba, la gran cuesta arriba del que puede subirla con naturaleza y gracia; porque su propia sucesión habrá sido secreta sucesión universal*. El individuo sucesivo impulsa al mundo sin proponérselo. Esta idea es mía desde mi juventud, y desde mi primera juventud la vengo comprobando.

Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo, lo es primero por su espíritu, nunca por su materia artística o científica, ni por la materia que traiga entre sus manos, por sus materiales. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no en ascensión. *Ascensión es el tiro propio del poeta*. La técnica puede servirle para fijar las radiaciones de su ser íntimo, que nunca saldrían de la técnica por sí misma. La técnica puede asegurar sucesivamente lo físico, pero no pasará de ahí. Un poeta puede cantar

⁴ *Conferencias*. Selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, Col. Ensayistas hispánicos, 1961, 117-141

maravillosamente, con un virtuosismo insuperable, un acto carnal de amor corriente, como podría cantar el fenómeno de la digestión; pero eso, en sí solo, como hecho, como anécdota, sin relación con otros fenómenos intelectuales, espirituales o ideales, no acredita la poesía.

[...] El poeta es *sucesión interior y exterior*, a través del tiempo y el espacio dados. Y el que concibe vieja la eternidad o el tiempo, es el que no tiene conciencia de su propio tiempo ni de su propia posible eternidad; el que no concibe su inmanencia, el que no se da cuenta ni se hace cargo de su destino. Un poeta sólo tradicional en espíritu o forma, un poeta sólo hacia atrás, podrá ser bueno y gustarse como bueno, pero no cumplirá con su función luminosa, *no pasará su antorcha, de día en día, en él, o para los demás*. El mito del retorno, de la eterna juventud, primavera, es el de la poesía misma.

Y si la vida no fuera *aspiración* de permanencia, moriría en el acto, el realismo mataría la vida verdadera. [...] El espíritu es inmanencia en marcha; y cuanto el espíritu concibe para la vida, tiene que ser marcha, devenir; un seguir siendo, como el oleaje o el ondeaje de un mar siempre nuevo sin salir de sus aguas ni de sus playas, y que es nuevo sólo porque cambia de olas constantemente, porque es movimiento y *movimiento en marcha*. [...]

(1948: 129-130, las cursivas son nuestras)

Debemos recordar que en el número anterior de la revista *Realidad*, en el número 10, de julio-agosto de 1948, Guillermo de Torre en la nota titulada “Presencia de Juan Ramón Jiménez y realidad de la *inmensa minoría*”, aparecida en la sección de “La Caravana inmóvil”, insertada en la revista desde su número 6 en adelante, sección que le pertenece aunque no lleva su firma (el criterio de autoridad para esta afirmación vuelve a ser el de Emilia de Zuleta), había hecho referencia al paso de Juan Ramón por Buenos Aires; y me interesa señalar la oportunidad de la conferencia de Juan Ramón Jiménez, su actualidad —el que aspira a ascender, ética y estéticamente, lo hace afirmado en el presente, como acabamos de leer—, resumida ahora por uno de sus discípulos del 27:

“Presencia de Juan Ramón Jiménez y realidad de la *inmensa minoría*”

El gran poeta que, como única dedicatoria, al frente de varios libros suyos, puso estas palabras: “A la inmensa minoría”; el sagaz teórico cuya norma más reiterada es ésta: “Con la minoría, siempre”, abandonando pasajeramente su retiro de Washington ha llegado a Buenos Aires para pronunciar varias conferencias. ¿Qué es lo primero que encuentra? La minoría, desde luego, su amiga y seguidora de tantos años, pero una

minoría multiplicada, en verdad inmensa, y visible a través de los calurosos ecos que su llegada suscita, de la gente que se le acerca espontáneamente, la multitud que llena el teatro donde el poeta diserta. Como él no ha cambiado—ni siquiera en lo físico; únicamente su figura de tanta distinción espiritual, se ha estilizado más y se inclina un poco con reminiscencias de D. Francisco Giner— como sólo es la minoría quien se ha hecho más nutrida, felicitemos a esta nueva y argentina multitud.

“Colectivista en lo económico, individualista en lo demás”—se definió a sí mismo, en su primera conferencia, enderezada no tanto a satirizar los excesos del maquinismo norteamericano, como a defender lo inalienable de cada ser, los límites en que debe detenerse el progreso. Credo ejemplarmente aristocraticista de un demócrata. [...] “Aristocracia de intemperie” se titula cabalmente una de sus conferencias anunciadas. Y que el tema le preocupa y ha reflexionado sobre él largamente lo demuestra cierto texto que con el título de “Aristocracia y Democracia” publicó hace pocos años en Estados Unidos. [...]

Y pasa Guillermo de Torre a citar y explicar muy brevemente ese texto juanramoniano.

Si salimos de Buenos Aires y pasamos de 1948 a 1958, año de su muerte, volvemos a comprobar la adhesión del grupo.

Como la visita de Rafael Alberti hubo otras varias visitas y contactos del 27 con Juan Ramón, envíos de libros, retratos de homenaje mutuos, correspondencia.

Hace ya varios años, el hispanista italiano Gabriele Morelli, colega y amigo de muchos de nosotros, exhumó

[...] cinco cartas inéditas de Aleixandre a Juan Ramón Jiménez [...] provenientes del fondo de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras [...] que no sólo confirman esta actitud de acercamiento personal de los dos poetas [ahora Juan Ramón y Vicente Aleixandre] sino que amplían y extienden los términos cronológicos de la relación. Por un lado los anticipa al año 1925, según muestran las dos primeras cartas en las cuales Aleixandre, a través de José Bergamín, manda al “invisible maestro” los datos biográficos para el cuaderno juanramoniano *Si* y al cual igualmente envía la nueva versión del poema “Escultura”, junto con otras composiciones relativas al ciclo del primer libro (del que ya aparece su título definitivo, *Ámbito*); y por otro lado los prolonga hasta 1950 [...] (1994: 30-31)

De estas cinco cartas quiero destacar, y en forma fragmentaria, dos:

Velintonia 3, Parque Metropolitano 14 nov. 1932

Sr. D. Juan Ramón Jiménez

Querido señor y amigo:

con cuánto gusto hubiera yo ido a llevarle mis *Espadas como labios* como en su día le llevé *Ámbito*. Después de la tremenda operación de este verano, aunque ya muy recuperado, soy todavía un convaleciente, retenido en casa y en espera de tiempos mejores; ello me impide cumplir con mi gusto, visitarle, entregarle mi libro, agradecerle en persona su siempre afectuoso interés por mi salud en aquellos días de Sanatorios, y finalmente mostrarle mi contento por aquella magnífica prosa de un número de *Héroe* en que, sobre su firma, como título vi mi nombre. Recuerdo que fue una rara alegría en horas poco alegres.[...] (1994: 31)

Se confirma en esta carta el peregrinaje al poeta mayor, hacia el poeta mayor, como ya había subido Rafael Alberti con sus versos de *Marinero en tierra*, y como subirán, en la posguerra española y hasta su muerte en 1984, los jóvenes poetas hasta el “santuario” de Velintonia, 3 (hoy calle Vicente Aleixandre, 3). Sucesión de la vida, sucesión de la poesía.

Y en la última de estas cinco cartas, leemos:

Sr. D. Juan Ramón Jiménez

Madrid 1 marzo 1950

Mi admirado y querido Juan Ramón:

Tengo recibido su admirable *Animal de Fondo*, el libro que Vd. ha querido cariñosamente enviarme. Allí he vivido, en su totalidad, su último gran estar poético, *coronación* de su obra, *ascendiendo por la continua escala* hasta “el dios deseante y deseado”, donde el poeta se refleja inmensamente “en ascua de fundida plenitud”

[...]

Sé que está Vd. espléndido de salud plena, y me alegran muchísimo las excelentes noticias que recibo por los amigos que vienen de América y por el siempre fervoroso Guerrero, como supe del grandioso éxito de *su viaje a Buenos Aires*, que realizó Vd. magníficamente.

Con mi gratitud por su libro, reciba el continuo recuerdo presente de su siempre devoto

Vicente Aleixandre

(1994: 31. Las cursivas son nuestras)

Esta carta, de 1950, está escrita tres años antes de que el “irascible maestro” (las palabras son de Gabriele Morelli) publicara contra Aleixandre aquella lamentable “Respuesta concisa. A un mutilado auténtico”, “Respuesta” que es parte de un extenso artículo de Juan Ramón (1953: 3-14) titulado “Crítica paralela”, escrito entre 1952 y 1953, publicado en la revista cubana *Orígenes*, y que no tiene desperdicio, no solo por la conmoción que produjo, por ejemplo, la expulsión de José Lezama Lima de la dirección de la revista, o por las enemistades furibundas que desató, sobre todo entre los poetas del 27 la de Jorge Guillén, también y documentadamente atacado en este artículo, sino porque en esta páginas Juan Ramón, que, según sus palabras, no ataca sino que se defiende, alterna insultos con importantes reflexiones ético-estéticas y hasta regresa a la polémica sobre la “poesía pura”. Entre estas reflexiones de Juan Ramón, quiero destacar la segunda por su relación con la idea de tramos, etapas, quiebres y refuerzos, derrotas y triunfos, nudos que eslabonan la continuidad o la sucesión de la vida-poesía, siempre “cuesta arriba”:

ESTAS CICATRICES

Y me he hecho una línea de vida; he tendido de mi nacer a mi morir, con amarras a las dos orillas, *un hilo tenso, intenso*. Cada vez que esta línea se interrumpe, tengo que anudar el hilo roto, como puedo.

Estos nudos, digo, estas cicatrices son la cuenta de mi fracaso para unos y de mi gloria para otros. Pero lo que yo sé bien es que de cada cicatriz me sale *un pájaro de fuego*. (1953: 3. Las cursivas son nuestras)

En “Respuesta concisa. A un mutilado auténtico” –seguimos en “Crítica paralela”– Juan Ramón Jiménez se defiende de un aforismo aparecido en *Ínsula*, en el que Vicente Aleixandre, ya inmerso en la corriente de la poesía como comunicación –aunque en evolución, siempre también idéntico a sí mismo, atento a su “hilo”, con la palabra que acaba de usar Juan Ramón–. El maestro se siente aludido y responde con acritud, con odio, con violencia:

RESPUESTA CONCISA

A un mutilado auténtico

VICENTE Aleixandre escribió hace algún tiempo en la revista *Ínsula* (de Madrid), y entre otros aforismos de imitación evidente, que “un poeta esquisito es siempre un mutilado”.

Como Vicente Aleixandre es bastante conocido en España y fuera de España también, gracias a la camaradería poética obligada en las actuales circunstancias españolas, no debió nunca escribir esa simpleza que fatalmente tenía que caer sobre su misma frente como la saliva de un escupidor que escupe a lo alto. [...]

Esquisitez es armonía completa sensorial, instintiva y conciente; poesía de hombres enteros. Y yo no sé si un poeta mutilado de una uña (yo no estoy mutilado de nada) podrá ser esquisito. Pero supongo que un mutilado corporal verdadero, un hombre estirpado por operación quirúrgica, como lo es V.A., no puede escribir poesía esquisita ni siquiera grande, que es la que viene después de la esquisita.⁵

V.A. es un existencialista de butaca permanente; y que escribe imaginaciones por serie, en álbumes de fantasmas sucesivos. La escritura de verso o prosa, no es más que una serie de estampas forzadas, sin vida verdadera; un friso decorativo de una biblioteca particular secreta. Nada grandioso, nada gracioso, nada fabuloso, nada sagrado, nada profano, nada divino, nada humano. Calcomanía, manía de calco. Simulo y disimulo, en forma amarga.

Poemas y más poemas en un verso libre sin calidad ni individualidad alguna de duración que, en realidad, parecen, como los de Luis Cernuda, traducciones de poemas mejores no comprendidos del todo. ¿Qué puede dar esa escritura a los jóvenes? Nada. (Como la de Guillén y Salinas es vía muerta.) Los poetas más jóvenes españoles que tienen voz, un José María Valverde, un José Hierro, un José García Nieto, una Juana García Noroña, etc., no pueden turiferarle. Otros poetas hay que siguen influyendo, desde hace cincuenta años, en *las juventudes sucesivas de habla española*. Y siguen porque saben pasar su antorcha; no apagarla guardándosela debajo de la chaqueta o del corsé. (1953: 4-5. Las cursivas son nuestras)

Aleixandre juró que no incluiría a Juan Ramón en su nuevo libro en preparación, *Los Encuentros*, y que no escribiría “una sola línea sobre él”, pero no cumplió. En 1958, con motivo de la muerte del poeta de Moguer, escribió en la revista *Destino* un breve texto, en el que destaca la originalidad de los recursos técnicos empleados por Juan Ramón en su poesía, valorando su influencia decisiva en los autores de la generación posterior, entre los cuales –como declara en otras ocasiones– se incluye él mismo; y termina diciendo:

⁵ Alusión a la operación sufrida por el poeta (extirpación de un riñón), en 1932.

Maravillosa la originalidad y maravillosamente natural la *sucesión* de la poesía. Un *eslabón* acaba de quebrarse, diríamos. Pero no: el eslabón está ahí; lo que se ha roto es la mano perecedera, la carne lo forjó. La desaparición de un poeta cumplido está llena de armonía y parece tan solemne, necesaria y fecunda como la diaria puesta del sol. (Aleixandre [1958] 1968: 1540. Las cursivas son nuestras)

Por un lado van las relaciones personales con Juan Ramón –e incluyo en general a los poetas del 27–, por otro, el reconocimiento. Pero hay algo mucho más importante que la admiración, que no podría no traducirse en “aemulatio”: la lección ético-estética.

Estas rencillas –de “caprichos o debilidades juanramonianas” hablaba Guillermo de Torre en su artículo incluido en el homenaje de *Anales de Buenos Aires*–, también condimentaron la relación maestro-discípulos del 27 después de la guerra civil: han vuelto a cambiar los horizontes culturales, y también el maestro, y regreso a Soria Olmedo, tiene que lidiar con esos cambios.

Nos hemos salido del ámbito estricto de las ideas y de las polémicas estéticas más importantes –como dice Soria Olmedo, al respecto hay muy pocas novedades más a partir de 1931-1936–, pero igual hemos querido englobar, bajo la fértil idea de la “aemulatio” la admiración o el denuesto, la amistad o enemistad, todas caras de una relación siempre vigente. Y algo más: aparentemente, como acabo de decir coincidiendo con Soria Olmedo, ya no hay novedades estéticas, renovación, pero las novedades también son *sucesión*, y las ideas se reafirman con el tiempo, se matizan, se ahondan, crecen, se amplían: y esto sucede del 36 en adelante entre el maestro y sus discípulos, y sólo las breves citas que venimos de leer lo confirmarían.

El 27, el mejor 27, siempre retornó a Juan Ramón Jiménez: y si no lo demuestran algunas veces las peripecias biográficas que nos han quedado documentadas, lo demuestran sus obras, y si no la de todos, sí la de los *sucesivos*. Y regresamos al primer concepto de Juan Ramón que hemos venido señalando.

La obra de Juan Ramón Jiménez fue *sucesión* y culminación (aspiró a transitar una senda ético-estética “cuesta arriba”, como nos decía en

“La razón heroica”, porque la *Ascensión es el tiro propio del poeta* como insiste en el mismo texto; o mantuvo *un hilo tenso, intenso* para poder sacar de cada una de sus cicatrices un *pájaro de fuego*, como leímos en “Crítica paralela”). Y pudo ser entonces naturalmente *antorcha* que iluminó la poesía de los *sucesivos* poetas, entre ellos el grupo del 27, el de sus primeros, también ellos, cuando auténticos, portadores de la llama y también *eslabones* de la misma *cadena sucesiva* de la alta vida y la alta poesía.

Lo dijo Rafael Alberti en otro artículo rioplatense, escrito en 1958 a la muerte del maestro: “[...] nunca olvidaré cuánto le debo, cuánto le debemos los poetas de mi generación” ([1958] 2000: 340).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, R., ¿1948?, “Retorno de una tarde con Juan Ramón”, *Anales de Buenos Aires*, 23, Buenos Aires, 25-26.
- , 1988. *Obras completas*, tomo II, *Poesía 1939-1963*, Luis García Montero editor, Madrid, Aguilar.
- , (1958) 2000. “Adiós a J.R.J.”, *Prosas encontradas*, recopilación y prólogo de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral.
- , 2006. *Obra Completa. Poesía III*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral.
- ALEIXANDRE, V., (1958) 1968. “Sobre Juan Ramón Jiménez con motivo de su muerte. (1958)”, *Obras completas*, prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1537-1540.
- CAMPRUBÍ, Z., 2006. *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz. 1917-1956*, edición de Graciela Palau De Nemes y Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CERNUDA, L., [1958] 1971, “Los dos Juan Ramón Jiménez”, *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral.
- EMILIOZZI, I., 2002. “De máscaras y transparencias. Luis Cernuda y Vicente Aleixandre”, “Dossier Luis Cernuda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, Madrid, julio-agosto, 69-77.
- HERMES VILLORDO, O., 1981. “J. R. en Buenos Aires”, *La Nación*, Suplemento Cultural, 20 de diciembre, 1
- JIMÉNEZ, J. R., “La razón heroica”, *Realidad*, Año II, 11, septiembre-octubre, 1948, 129-149.
- JIMÉNEZ, J. R., 1953. “Crítica paralela”, *Orígenes*, n° 34, La Habana.
- MORELLI, G., 1994. “Cartas inéditas a Juan Ramón Jiménez”, *El Ciervo*, XLIII, 524, Barcelona, noviembre, 30-31.

- REQUENI, A., 1966. "Juan Ramón Jiménez en Avellaneda", *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1966, Suplemento Cultural.
- SORIA OLMEDO, A., 2007. "Juan Ramón Jiménez y la vanguardia", Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco editores, *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Fundación CajaMurcia.
- ZULETA, E. DE, 1983. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MOVERSE POÉTICAMENTE EN LA TRANSPARENCIA.
NOTAS A *ANIMAL DE FONDO* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ERNESTO ESTRELLA CÓZAR
Yale University
ernesto.estrella@yale.edu

RESUMEN

El presente artículo investiga el funcionamiento del concepto de transparencia dentro del libro *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez. Se trata, por tanto, de demostrar la necesidad de comprender este concepto juanramoniano, así como otros similares (infinito, dios, conciencia) en su articulación efectiva en cada poema. A través de este análisis, se descubre un desfase entre el material conceptual que parece sostener un poema y las ideas éticas y estéticas que el propio poema plantea.

PALABRAS CLAVE: Juan Ramón Jiménez – Poesía española siglo XX – Crítica – Ideología.

ABSTRACT

This article deals with the concept of transparency in Juan Ramón Jiménez's book *Animal de fondo*. It tries to prove the necessity to understand this as well as other similar concepts (infinite, god, conscience) in their actual use in each poem. Through this analysis, we discover a gap between the conceptual material that seems to guide the poem and the ethical and aesthetical ideas developed by the poem itself.

Filología LX (2008) pp. 63-70

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

ISSN 0071-495 X

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez – 20th Century Spanish poetry – Criticism – Ideology.

La poesía de madurez de Juan Ramón Jiménez no es una entrada en lo completo o en lo absoluto, no es tampoco un extenso salto epifánico, como a veces se ha podido pensar, sobre todo en relación con *Animal de fondo*, libro sobre el que vamos a tratar aquí.¹ Es evidente que dichas direcciones existen y se pueden detectar dentro del poemario, pero no nos parece que ese sea el centro de búsqueda desde el que este late. El guiarnos por las ideas que provocan una poética, en lugar de prestar atención al trabajo efectivo que las realiza o incumple en los poemas, podría ser la razón de este desfase. Aquí vamos a intentar corregir esta percepción a través de un seguimiento que va a centrarse, sobre todo, en dos de los poemas del volumen: “La transparencia, dios, la transparencia” y “Esa órbita abierta”. Desde estos poemas se puede revisar el conjunto y avanzar algunas conclusiones en relación con el tema que adelantamos en el título. En este sentido, se trata de dejar momentáneamente de lado las ideas de dios, conciencia, transparencia, plenitud, todo, etc., que a cada a paso encontramos en el poemario, y buscar algunas claves de la lógica de movimiento que estas ideas ponen en juego.

Ciertamente, con el periodo americano de Juan Ramón entramos en una obra que gradualmente inserta en su proceder elementos de obstáculo y dificultad en la expresión. Esto a veces sucede de un modo evidente, como sería el caso de la abrupta prosa de *Espacio*. Pero también puede ocurrir de una manera mucho más sutil, más relacionada con una voluntad de retraso, de situación de encuentro siempre postergado, aunque sea mínimamente. En los versos, esto es perceptible, por ejemplo, en la persistencia en la repetición de palabras y en las variaciones en torno a estas repeticiones: “[...] derivando hacia ti, / deviniendo hacia sí, / sucediendo hacia mí [...]”, de “Sin tedio ni descanso” (269), o “(...) coronas planetarias de mis días, / coronas de mis días de mis días”, en “De un oasis eterno de lo interno” (329). El sentido no acaba de conformarse

¹ Citamos del volumen *Lirica de una Atlántida*, editado por Alfonso Alegre Heitzmann. En esta edición, *Dios deseado y deseante* y *Animal de fondo* aparecen como doble título para referirse a este libro, criterio que también aquí seguimos.

nunca con la palabra poética, y parece como si existiera la necesidad de retomar lo dicho y desviarlo, retocarlo, para que este sentido no quede cerrado, sino que sea la búsqueda del mismo lo que le dé la fuerza a su expresión. Dentro de esta misma lógica de variaciones habría que mencionar también la creación de neologismos a través de nuevas palabras compuestas: “Conciencia en pleamar y pleacielo, / en pleadiós, en éstasis obrante universal”, de “Despierto a mediodía” (282), o “Y el ultracielo estaba aquí / con esta tierra, la ultratierra, / este ultramar, con este mar”, de “Con mi mitad allí” (302). Sobre esto, es inevitable el recuerdo de la máquina desmorfologicadora de Huidobro con su “horitaña de la montazonte” y su “violondrina y el goloncelo”. La función, de todos modos, es distinta, aunque en ambos casos se trate de dilatar la llegada a un espacio fijo y potenciar en cambio el movimiento de llegada a este. La palabra compuesta, además, en Juan Ramón, evita la estridencia y el exceso que interesan a Huidobro, y en la lectura, precisamente por la fluidez del ritmo, el desplazamiento que apreciamos es minúsculo, aunque existe. Este uso de la repetición de los nombres es abundante en la poesía última de Juan Ramón, y halla una explicación verosímil en la voluntad de metamorfosis continua que guía su última época. Un aforismo del periodo 1949-54 titulado justamente “No dice lo mismo”, sugiere una respuesta a esta tendencia: “¿Repeticiones? ¿Y qué es repetir? Un adjetivo cualquiera, en dos lugares distintos de un mismo párrafo o de una misma estrofa, y más un sustantivo y mucho más un verbo, nunca dicen lo mismo” (1990: 686). Esta posibilidad de no decir lo mismo, de introducir cambios leves en el avance del poema, responde, como decimos, a un entramado complejo. Otro de los modos en que esto se cumple es el de la introducción de paréntesis y de añadidos que vienen como a corregir lo dicho, lo que provoca un contrapunto esencial para el movimiento que plasman los poemas. Como caso representativo, podemos citar completa la primera estrofa inicial de “Soy animal de fondo”:

“En fondo de aire” (dije) “estoy”,
 (dije) “soy animal de fondo de aire” (sobre tierra),
 ahora sobre mar; pasado, como el aire, por un sol
 que es carbón allá arriba, mi fuera, y me ilumina
 con su carbón el ámbito segundo destinado. (292)

En general, tras una lectura de *Animal de fondo*, la economía de vocablos es evidente, a pesar de que esto no provoque monotonía, y esto

se debe precisamente a la activación continua de una exploración que aunque pueda tener como fondo la plenitud de dios o de la conciencia, no permite una sutura definitiva. En “Estoy midiéndome con dios”, queda esto expresado de la siguiente manera: “Y enmedio de la mar yo estoy midiéndote, / enmedio de la mar y en este barco, éste, / estoy midiéndome contigo, dios” (328).

Al mismo tiempo, se fortalece el tono de éxtasis, de celebración, en una palabra poética que persiste en la creación de nuevos espacios de conciencia, para lo que, como decimos, también es necesario desplegar una serie de estrategias para el movimiento dentro de esta conciencia. La celebración precisamente pasa por este continuo retrasar el momento de la plenitud, y quizá sea este el único modo de acceso y de vivencia presente de lo completo. Podríamos decir que los elementos que tensionan la fluidez en estos poemas son la manera en que Juan Ramón impone cautela frente al panteísmo o el ansia de fusión total que antes sí que había pretendido alcanzar en su poesía. Si el movimiento de la inteligencia hacia la idea era ya desde hace mucho el lugar de un esfuerzo, y no solo el producto de un hallazgo, en el momento en que Juan Ramón comienza a moverse en terrenos definidos por la conciencia o el dios deseado y deseante, este espacio se volverá aún más denso. La voluntad de fusión quizá persiste, es una dirección, pero el tiempo del poema está ahora concentrado mucho más en la densidad de este proceso que en el logro del mismo. En cierto modo, parece como si Juan Ramón quisiera detenerse en las puertas de esa fusión y sostener su búsqueda poética frente a ese umbral. En uno de sus aforismos de juventud, Juan Ramón avisaba así sobre el peligro de alcanzar los límites: “Procurad que delante de vuestros anhelos y de vuestras esperanzas se dilate siempre el infinito. No queráis nunca llegar a los límites, porque desde los límites ya sólo se puede regresar” (1990: 52). Para su poesía última, este límite parecería estar, como decimos, en el ansia de totalidad, que antes del exilio se había definido como una de sus metas poéticas más insistentes.

Es necesario, en este sentido, ver cómo el perfecto equilibrio que presentan los poemas de *Animal de fondo* está a menudo compuesto por una madeja en que la fluidez está sostenida sobre una paradoja irresoluble. Así sucede por ejemplo en el conocido poema que da inicio al libro: “La transparencia, dios, la transparencia”, donde la meta no es la adquisición de dicha transparencia, sino el desarrollo de una habilidad, la de moverse dentro de dicha transparencia. Desde los primeros versos queda expuesta esta condición:

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. (265)

La imagen de una lucha de amor mantiene a los contendientes separados pese a su cercanía. Estos, además, no están referidos sino a través de una metáfora. En este sentido, dios cae en una indefinición necesaria: “No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, / ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano”. También nos dice “[...] eres dios de lo hermoso conseguido / conciencia mía de lo hermoso”, pero para el poema no es lo conseguido lo que importa, sino el conseguir, o mejor, el conseguir sin alcanzar del todo, para que el proceso pueda seguir eternamente. La idea del obstáculo como fruto requerido para la apertura queda así expuesta: “Toda mi impedimenta / no es sino fundación para este hoy / en que, al fin, te deseo”. Como venimos diciendo, el impedimento, en sus diversos grados, desde lo imperceptible casi hasta el tropiezo evidente, son esenciales para el movimiento, y cabe incluso intuir que es en esa pausa o dificultad donde se cumple la fundación. La penúltima estrofa del poema despliega, en torno a la idea de la forma y el límite, este canto a la huidiza fusión con el dios deseado y deseante:

Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave. (265-66)

La facilidad con que el verso fluye, la presencia permanente de la entrega, oculta, en el Juan Ramón de estos poemas, como ya lo hacía a veces antes, una ecuación de ideas que lógicamente podría traducirse con cierta sencillez, pero que despliega realmente el espacio de una imposibilidad. La transparencia solo puede cumplirse en una dinámica inaudita que, sin embargo, el poema realiza. Si en otras ocasiones, huida y acercamiento, ascenso y descenso, serán los puntos cardinales de este recorrido, en esta estrofa es la existencia o inexistencia del peso (y del arriba o abajo) lo que se recorre. Y si esta indecisión se sitúa en el plano vertical, también es posible anular otra de nuestras certezas, cuando de dios se nos dice que es “el horizonte que no quita nada”. El final del poema

sí parece afirmarnos en la idea de un logro, de una adecuación, de una llegada última: “[...] el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado” (266). Esta es, ya lo hemos dicho, una de las direcciones del poema, y del poemario en general, pero no la única, y, visto en conjunto, claramente no la que podría expresar de un modo más fiel el sentido de *Animal de fondo*.

Para comprender esto, y como excelente ilustración del tema del movimiento sobre el que estamos tratando de esbozar unas notas, queremos detenernos en el poema “Esa órbita abierta”. La primera estrofa se nos presenta así:

Los pájaros del aire
se mecen en las ramas de las nubes,
los pájaros del agua
se mecen en las nubes de la mar
(y viento, lluvia, espuma, sol en torno)
como yo, dios, me mezco en los embates
de ola y rama, viento y sol, espuma y lluvia
de tu conciencia mecedora bienandante. (288)

La sencillez de la frase y de la enunciación en los primeros cuatro versos, la identidad acentual en la alternancia de heptasílabos y endecasílabos, además de la base de acentos en segunda y sexta que se mantiene, junto con la suavidad casi prosística que logra el encabalgamiento, hacen que casi sin darnos cuenta lleguemos al quinto verso del poema como si todo estuviera en orden, como si todo fuera orden y armonía en el mundo poético en que se nos está introduciendo. Sin embargo, las dos imágenes iniciales plantean una posible fusión de planos que no se realiza, que está descoyuntada hacia una lógica de diferencia y de singularidad, frente al efecto de unificación. La calidez del mecerse, con sus connotaciones maternas que pronto aparecerán, recibe un tratamiento especial desde dentro, donde, de nuevo, es necesario un desfase, un desplazamiento del sentido, para que el movimiento deseado pueda producirse. La primera falla ocurre, en realidad, en el sencillo añadido “del aire”, que coloca a los pájaros (habituales del aire) en un lugar ligeramente distinto. El paréntesis en que está recogido el quinto verso supone también una ruptura en el sentido, efectivamente, un paréntesis, pues se trata de una frase suelta, independiente, que adelanta elementos que van a aparecer pero no se refiere al lugar en que los pájaros del agua

mencionados podrían mecerse. Por último, es importante señalar que todo el proceso se produce dentro de un movimiento ya puesto en marcha, anotado a través de un neologismo (bienandante).

Hay definitivamente un sentimiento de disfrute dentro de este mundo, algo que nos informa sobre un tipo de experiencia en que las tensiones posibles no crispan la aproximación a lo armónico, sino que son necesarias para la intensidad de este acercamiento. La segunda estrofa, en pregunta parentética, expone este disfrute:

(¿No es el goce
mayor de lo divino de lo humano
el dejarse mecer en dios, en la conciencia
regazada de dios, en la inmanencia madreada,
con su vaivén seguro interminable?)

La “inmanencia madreada” y el “vaivén seguro interminable” van a ser expuestos también a la trama compleja que requiere dicho movimiento. El final del poema plantea, además, la simultaneidad posible de cercanía y distancia:

Va y ven, el movimiento
de lo eterno que vuelve, en ello mismo
y en uno mismo;
esa órbita abierta
que no se sale de sí nunca, abierta,
y que nunca se libra de sí, abierta,
(porque)
lo cerrado no existe en su infinito
aunque sea regazo y madre y gloria.

En gran medida, lo que aquí se está poniendo en cuestión es la posibilidad de una armonía simple o cumplida en el movimiento de las esferas, planetarias o de pensamiento. Las repeticiones, los paralelismos, la disposición de las pausas, que podrían provocar una lectura fluida, introducen en cambio un vaivén entrecortado. El fácil panteísmo, el enraizamiento telúrico, son, en todo momento, cuando menos, problemáticos en la poesía de Juan Ramón. Llegado el momento de *Animal de fondo*, es necesaria la búsqueda de otro tipo de unión, que incluso el causal en paréntesis que quiebra el verso (porque) parece dejar en el aire.

Como decimos, la transparencia a la que Juan Ramón alude, como antes habría hablado de desnudez, no es exactamente una noción sencilla. Cualquier proyecto de fusión parece llevar como cláusula inevitable una separación interna, una emergencia continua de un elemento que no llega a mezclarse con nitidez. Seguramente, y con esto podemos concluir, lo que desencadena esto sea la determinación a no aceptar el cierre que las ideas, incluso las más abiertas, provocan. Estamos por tanto, ante una negativa a aceptar el pliegue metafísico en torno a las ideas de infinito, dios o conciencia. Frente a esta clausura, se impone un estado de sensibilidad y pensamiento alertas, que, en el caso de *Animal de fondo*, logra concebir estrategias que garantizan un movimiento que actúa dentro de dichas ideas, y no con ellas ya cumplidas y hechas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- JIMÉNEZ, J. R., 1999. *Lírica de una Atlántida*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Barcelona, ed. Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- , 1990. *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*. Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Barcelona, Anthropos.

VIDA Y CREACIÓN: *CARTAS LITERARIAS* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

GLADYS GRANATA DE EGÜES
Universidad Nacional de Cuyo
carlosegues@ciudad.com.ar

RESUMEN

El acercamiento crítico a las colecciones de cartas de un escritor permite conocer desde la intimidad los vaivenes biográficos, los sentimientos que esos vaivenes le provocaron, la gestación de sus obras y un sinfín de detalles que iluminan y explican su producción literaria.

El estudio de un epistolario implica, además, una tarea de reconstrucción de un diálogo que la mayoría de las veces tiene una sola voz, la del personaje famoso, y la consideración del papel del editor que se transforma en el intermediario de un proceso que pasa de la esfera privada a la pública.

El objetivo de este trabajo es, partiendo de estas premisas, estudiar el contenido del volumen *Cartas literarias* de Juan Ramón Jiménez, (titulado así por el editor Francisco Garfias) para mostrar desde esta escritura del yo, el compromiso del autor con su época, las facetas y evolución de su personalidad definidas por él mismo, su concepción del quehacer poético y crítico, el nacimiento de sus obras americanas, sus largas y penosas batallas con las editoriales, y sus simpatías, enconos y obsesiones que se acrecentaron con los años y el exilio.

PALABRAS CLAVE: Literatura española contemporánea – Juan Ramón Jiménez – epistolarios.

Filología LX (2008) pp. 71-87

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

A critical approach to the collections of letters from a writer allows us to learn from intimacy the biographical oscillations, the feelings that these oscillations caused him, the brewing of his works and infinite details that enlighten and explain his literary production.

The study of an epistolary involves, furthermore, the task of rebuilding a dialogue that, in most cases, have a single voice: the voice of the famous character, and the consideration of the publisher's role who becomes the intermediary in the process of changing the private realm into a public one.

The goal of this work is, based on these premises, to study the content of *Cartas Literarias* by Juan Ramón Jiménez (titled by the editor Francisco Garfias) and to show the author's compromise with his time from this first person style of writing, the many faces and evolution of his personality that are being self defined, his conception of poetry and critical work, the birth of his American works, his long and arduous battles with publishers, and his sympathies and obsessions that increased with the passing of time and exile.

KEY WORDS: Contemporary Spanish Literature – Juan Ramón Jiménez – letters.

Las cartas de escritores han constituido siempre un material de extraordinaria importancia para adentrarse en las circunstancias biográficas de los autores y en la génesis de sus obras

Sin embargo, abordar un epistolario implica siempre una tarea que trasciende el texto, porque obliga al lector a indagar contextos, a imaginar posibles preguntas o consultas, a suponer la calidad e intensidad de una relación y a “rellenar” los grandes blancos que toda carta contiene. Esos blancos a los que me refiero son los supuestos que cada correspondencia no expresa y que se completarían si fuera posible la lectura de las epístolas de los dos implicados en este diálogo aplazado en el tiempo y desplazado en el espacio.

El propósito de este acercamiento a las llamadas por el editor Francisco Garfias “Cartas literarias” de Juan Ramón Jiménez es mostrar, desde esta escritura de la intimidad, el compromiso del autor con su época, las facetas y evolución de su personalidad definidas por él mismo, su concepción del quehacer poético y crítico, sus largas y penosas batallas con las editoriales, sus simpatías y enconos y las obsesiones que se acrecentaron con los años y el exilio. Estas cartas que comentaré están escritas en América, entre 1937 y 1954 y la colección está integrada por 116 misivas numeradas que, en rigor, son bastante más porque, a veces,

el editor ha incluido en un mismo número hasta ocho cartas enviadas al mismo remitente. Dice Garfias, refiriéndose al criterio de selección: “Estas (cartas) que incluimos corresponden a los últimos años de su vida literaria, de un Juan Ramón cansado, maltratado, desengañado, nostálgico de su patria, de vuelta ya de brillos y entusiasmos” (Jiménez 1977: 10).¹ Si bien no nacieron con intención de continuidad, la presentación editorial las convierte en un epistolario y como tal hay que abordarlo.

Antes de entrar en el tratamiento de los temas que he propuesto es necesario hacer algunas consideraciones sobre la carta como un tipo particular de escritura autobiográfica, sobre los epistolarios como “creación” también de un editor y sobre las reflexiones del mismo Juan Ramón Jiménez acerca de este tipo de textos.

Tradicionalmente la carta se ha definido por su primordial virtud comunicativa, como un sucedáneo del diálogo interpersonal, sin prestar mayor atención a su verdadera esencia. Pedro Salinas en su siempre vigente artículo “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, sostiene, en cambio, que nos encontramos frente a una instancia que se define por sí misma y que establece una relación diferente a la de la comunicación oral:

...un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma. Por eso me resisto a ese concepto de la carta que la tiene por una conversación a distancia, a falta de la verdadera, como una lugartenencia del diálogo imposible... Asimilar escritura epistolar a conversación es desentenderse de la novedad absoluta, con que aumenta la carta este negocio de las relaciones entre persona y persona. Es no fijarse en la mina propia, el venero intacto, que la carta beneficia, y cuyas preciosidades dispensa a la humanidad, sin traba. Cartearse –la hermosa palabra castellana– no es hablarse. (Salinas 1948: 29-30)

Escribir al otro implica un silencioso proceso de automodelado, porque el primer destinatario es el propio autor, y también de invención del destinatario que supone hasta las reacciones y emociones que experimentará al recibirla. La inmediatez de su producción (más allá de las correcciones que se le hagan), que deviene de la urgencia pragmática del

¹ Si bien este volumen de *Cartas literarias* contiene cartas referidas a la literatura y a la producción del autor en todas sus instancias (creación, corrección, publicación), todas ellas refieren aspectos de la personalidad del escritor y circunstancias de su vida.

envío y de la necesidad de respuesta, inciden radicalmente en su transparencia y veracidad. Dice Nora Bouvet en su libro *La escritura epistolar*: “Atravesada por el topos de “el correr de la pluma” (el *corrente calamo* de los latinos), la carta se asocia al mito de la sinceridad, la transparencia y la espontaneidad de la escritura sobre la que no se vuelve, coincidencia perfecta entre decir y sentir” (2006: 24).

Los epistolarios, por su parte, presentan ciertas peculiaridades que es necesario tener en cuenta a la hora de abordar su comentario. Lo más importante es no dejar de considerar que su dimensión significativa no deriva de cada carta en sí misma, sino de la sucesión, que les imprime un ritmo y un tiempo propio, diferente al de cada uno de las epístolas individuales. Este efecto se hace más evidente cuando se incorporan los textos de los dos correspondientes, como sucede en el epistolario Salinas-Guillén.² En el caso de las cartas que estoy comentando no están las respuestas de los destinatarios (que son muchos y con los que el autor mantiene relaciones diferentes) por lo que se acentúa la fragmentariedad y lo que los estudiosos llaman “tiempos muertos”: esas cartas que no se incluyen en la colección o que, como fueron contestadas en su momento, abren un paréntesis significativo que es necesario completar con suposiciones. Otro factor importante en el estudio de un epistolario es el nuevo lector, público ahora, que lo aborda desde otros contextos, otras intenciones y otro formato. El diálogo virtual que cada carta suponía se convierte en una suerte de monólogo, a veces difícil de comprender, con un destinatario ajeno que guiado por un interés documental (aunque no siempre) se avoca a la tarea de entender y penetrar la personalidad de un autor, los significados de una obra y las complejas tramas histórico-culturales que contienen. Entre este nuevo “destinatario” —que a diferencia del original no participa primariamente del diálogo— se interpone la figura del editor, quien sin ser el autor material de los textos, tiene un papel decisivo en la configuración del significado último del libro. Su función seleccionadora y ordenadora del material y su presencia en prólogos y notas críticas dirigen, en cierta manera, la interpretación del nuevo lector público de las cartas. La seriedad del editor, su conocimiento y cercanía física o intelectual con el autor compendiado y sus obras, garantizan una

² El volumen Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, editado y anotado por Andrés Soria Olmedo (Barcelona, Tusquets, 1992) contiene las epístolas de los dos autores en el período 1937-1951. Si bien el epistolario abarca desde 1922, de los primeros quince años solamente se han conservado las cartas de Pedro Salinas.

correcta dirección interpretativa, aunque nunca hay que perder de vista su función de “autor otro”. Francisco Garfias, editor de las *Cartas literarias* de Juan Ramón Jiménez, era un amigo, conocedor y difusor de su producción,³ tal como atestigua la carta que el moguerense le envió desde Washington, el 16 de diciembre de 1945:

Mi querido amigo:

Me han llegado de España su libro *Caminos interiores* y las páginas sobre mí que usted leyó en Fuentepiña, el año pasado.

Sus páginas sobre mí me llenaron de emoción por el buen afecto que revelan para lo mío, y de gusto por su calidad sentimental e ideal, calidad interior que también tienen los versos de su libro. La calidad interior, la calidad honrada. Eso es todo para mí y en todo. Calidad de personas, de cosas, de pensamiento, y de voluntad. Si la calidad lo fundamenta todo, todo será bueno y hermoso. Gracias, mi querido Francisco Garfias. (Jiménez 1977: 89)

Las cartas fueron muy importantes en la vida de nuestro autor, las que escribía y las que recibía, y, como muchos de sus contemporáneos, hacía copias de las misivas enviadas con la intención de publicarlas, corrección mediante, algún día. Asimismo conservaba las cartas recibidas de renombradas figuras del ambiente literario que, en los últimos años de su vida fue donando a distintas instituciones, por ejemplo las que envía, para su publicación a la revista *La Torre*, el 26 de febrero de 1954, acompañadas por una nota que solicita anteceda la colección y en la que dice:

Las cartas a mí que publico en este “Archivo epistolar” como en otras revistas, tienen que referirse fatalmente, en muchas ocasiones, a mi vida de escritor y a mi propia vida. Yo pienso que a mis 72 años, en vísperas de dar mi escritura completa, no significa vanidad mía dar estas cartas. Ya todos los que escribieron las cartas y yo estamos juzgados mejor o peor por la crítica. Ya hemos oído todo lo que en vida se puede decir de un escritor. Y, aparte de esto, también daré cartas adversas, siempre que sean de escritores verdaderos y no de irresponsables. (1977: 287-288)

³ Francisco Garfias es un poeta moguerense nacido en Huelva en 1951, autor de casi una veintena de libros de poesías y de numerosos ensayos y antologías. Ha sido compilador y editor de una parte importante de los textos inéditos de Juan Ramón y ha estudiado con pasión la intrahistoria del poeta buscando información entre sus familiares y personas de Moguer con las que tuvo relación. Por su libro *Juan Ramón en su reino* obtuvo el premio “Juan Ramón Jiménez” de ensayo otorgado por el I.N.C.H. y el Ministerio de Educación, en 1967.

Juan Ramón guardaba una abundante colección de cartas, como testimonio de una época cultural, política y literaria que era su orgullo, tal como le manifiesta a Fernández Figueroa, en la misiva del año 1953, con motivo de la polémica con Jorge Guillén:

En mi archivo, mucho más copioso que el de J. G., porque contiene documentos de más años de vida literaria española y americana que el suyo, conservo cartas que si yo las diese hoy harían desear a J. G., descubierta su hipocresía, que se lo tragara la tierra. Pero las cartas que digo, unas de vivos que yo no quiero meter en este asunto y otras de muertos recientes y sobre muertos recientes, me sería repugnante publicarlas. He dado a veces, y seguiré dándolas, cartas de muertos y vivos que no tocan en nada que pudiera perjudicarles a ninguna persona viva. (1977: 329)

Una de sus grandes obsesiones y motivo de desvelos fue la pérdida de sus papeles del departamento de Madrid, después de la Guerra Civil, entre los que se encontraban numerosas cartas. Si bien recuperó buena parte de lo saqueado, su deseo era reencontrarse con todo ese material, tal como evidencia la nota incluida en el volumen *Epistolario I* (1898-1916), editado por la Residencia de Estudiantes y realizado por Alfonso Alegre Heitzmann, que reza: “Juan Ramón Jiménez ruega a las personas que posean cartas suyas –y tengan a bien darle este gusto– que hagan el favor de enviárselas para sacar copias; hecho lo cual serán devueltas”.⁴

Las cartas como escritura son, en el ideario de nuestro autor, tan importantes como un poema. Cada una de ellas está escrita con el mismo cuidado y sometida a las mismas correcciones que cualquier texto literario. En el prólogo de *Cartas literarias*, Garfias anota las siguientes palabras del autor: “Para mí son las cartas –escribe– un problema, el grande e insoluble problema diario, porque las considero obra bella y honrada (sentimiento y pensamiento) tanto casi, en su grado, como una poesía” (1977: 7). En todos sus proyectos de obra completa –que tantas veces anunciara– incluye la recolección y publicación de sus cartas, como manifestación de un género que cultivó apasionadamente y que ocupó gran parte del tiempo de su vida. En una nota encontrada junto a los borradores de sus cartas se lee: “Ninguna vanidad me mueve a publicar

⁴ Citado por Carmen Sigüenza en “Las cartas de Juan Ramón Jiménez, otra forma de hacer poesía y memoria”. Disponible en: www.Elconfidencial.com/noticias/noticia_18566.asp.

estas cartas. Es que en mí cualquier relación –sobre todo escrita– ha tomado siempre en el acto carácter lírico o filosófico. El publicar estas cartas –o el deseo de ver las que no conservo– es solo para ayudarme a vivir –o a morir–, especialmente”.⁵ A pesar de la gran cantidad de correspondencia que escribió, sentía que no era suficiente y así se lo manifiesta a Ramón Lavandero, el 3 de marzo de 1946:

Mi muy querido amigo:

la falta más mala de toda mi vida es no escribir cartas, y es tan mala porque el pensamiento de los otros sobre mí se equivocará con frecuencia. Lo grave es que las escribo con el pensamiento, completas y a veces hasta hago borradores, si no tengo a mano el papel conveniente. (1977: 48)

Lo de hacer borradores no es una simple declamación, como dije antes: la mayoría de los escritores conservaban una versión de sus cartas, no de todas, con intención de publicarlas como parte de su creación o solamente por el deseo de poseer sus propios testimonios temporales y espaciales. En una carta enviada a Pablo Bilbao Aristegui, el 2 de febrero de 1941, Juan Ramón demuestra que conserva copias del correo que considera importante: “He vuelto a escribirle ahora copiándole la carta aquella, de la que por las circunstancias particulares que la motivaban conservé copia” (1977: 85).

Algunas de las cartas las publicó él mismo como “Cartas públicas”, en diferentes revistas, sobre todo las que contienen respuestas a ofensas, o las que están dedicadas íntegramente al cometario literario: sirvan como ejemplo la “Carta pública a Pablo Neruda”, las enviadas a Fernández Figueroa como respuesta a Jorge Guillén, que se publicaron en los números 62 y 64 de la revista *Índice* de 1953, o la carta que subtítulo “Sobre editores y ediciones” que solicita a su destinataria, María Gracia Pinzón, que publique en *Repertorio*.⁶

Las misivas que integran el volumen *Cartas literarias* abarcan 17 años de la vida americana de nuestro autor, lapso en que el exilio, las continuas mudanzas, una salud quebrantada y las preocupaciones económicas calaron

⁵ Citado en la reseña de *Cartas* (primera selección), publicada en el apartado “Documentación cultural e información bibliográfica” de la revista *Anthropos*, n. 7 (nueva edición), Barcelona, 1989, XXI.

⁶ Esta carta está fechada el 10 de junio de 1943 e incluida en *Cartas literarias*, páginas 40-42. Las cartas de Juan Ramón Jiménez a Neruda y a Fernández Figueroa aparecen también en este volumen en las páginas 39 y 326-332, respectivamente.

hondo en su espíritu y agudizaron obsesiones, cariños y odios; no dejó de lado la revisión de su copiosa obra ni la creación, que creció a la sombra de estos nubarrones que impusieron paréntesis más o menos extensos y que el artista logró conjurar con trabajo intenso y permanente contacto con la gente que lo apreciaba.

Dada la diversidad de asuntos que las cartas contienen voy a dividir su abordaje en dos grandes ítems: vida y literatura, como anuncié en el título. Me referiré en primer lugar a los asuntos relacionados directamente con su vida y, luego, a los vinculados con la literatura. La separación es bastante artificial, porque en el caso de nuestro autor ambas instancias están profundamente enlazadas, pero por una cuestión de ordenamiento he preferido tratarlas en forma separada.

Partiendo del aserto de que los epistolarios son una forma de memorias y que en ellos se muestra con mayor sinceridad que en otros escritos autobiográficos el espíritu de un individuo y, también, su día a día, el testimonio vital que despliegan permite adentrarse en los sentimientos del escritor, más allá de los posibles artificios con los que se disfracen. Sin lugar a dudas, el tema más importante de estas cartas de Juan Ramón desde el punto de vista existencial, es su llegada a América, porque desencadena una serie de vivencias nuevas y repercute profundamente en su personalidad. En repetidas ocasiones alude a este impacto como una fuerza renovadora que le ha permitido tomar distancia y lo ha imbuido de nuevos aires poéticos. Dice en una carta a Luis Cernuda, de junio de 1943, refiriéndose a su evolución poética: “La coincidencia de amor y mar grande, y América, obró el prodigio. El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, les dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libres el verso desnudo” (1977: 56); y en la enviada a Enrique Díez-Canedo, del 6 de agosto de 1943, amplía el concepto y demuestra que la experiencia influye no solamente en la poesía:

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 en el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve en 1916. Más que nunca necesitaba la expresión sencilla en la que creo haber escrito lo menos deleznable de mi obra, que tantas veces se me ha complicado con ese vicio barroco que es la locura última de toda la literatura española, como el purismo es la tontería final de toda la francesa. (1977:65)

Al entusiasmo que la nueva geografía le provoca, se une la nostalgia por su tierra, la desazón por el exilio y la preocupación, durante la Guerra Civil, por sus connacionales y por el destino del país. Escribe el 15 de octubre de 1937 a Corpus Barga, a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y Relaciones Culturales, en Barcelona: “Yo creo que en esta mala guerra española el individuo debe ayudar, en la medida de sus mejores fuerzas, al pueblo y al Estado... Mi único deseo, ansia y necesidad es España” (Jiménez 1977: 26). Y el 5 de febrero de 1938, le reitera su disponibilidad y pone de manifiesto su nostalgia:

Volver a España ha sido desde que salí, y es mi único deseo... Yo estoy a la disposición de ese Ministerio en todo lo que pueda ser útil a la República. Desde que salí de España y en toda ocasión he hecho público de palabra o por escrito mi sentimiento popular de toda la vida, que usted conoce bien, y no pierdo ocasión tampoco de expresarlo en lo privado, que es siempre la mejor propaganda y más por estos países tan alejados del verdadero fondo del conflicto. Desearía servir a la República sin retribución alguna, como siempre. (1977: 27)⁷

En reiteradas oportunidades, antes y después de la contienda, Juan Ramón habla en estas cartas de sus filiaciones políticas sin temor a las posibles represalias, de lo que deben ser los gobiernos y de su posición desinteresada desde siempre con respecto a estos asuntos. Insiste en que nunca recibió un solo centavo del Estado, que se fue de su país porque no le gustaba el accionar de ninguna de las dos facciones que se enfrentaron en ese momento, y no porque lo hayan echado, y que, a pesar de haber ofrecido desinteresadamente sus servicios, nunca nadie que estuviera vinculado a la política lo convocó para hacer nada. Es muy ilustrativo al respecto, el contenido de la carta enviada a Sara Durán de Ortiz Basualdo, el 22 de junio de 1948, aclarando el contenido de las conferencias que dará en Buenos Aires:

Yo creo que estas conferencias mías no pueden molestar a nadie en la Argentina ni en los otros países en los que debo ir a leerlas... Nadie puede

⁷ Ver también la carta dirigida a Guillermo de Torre el 27 de diciembre de 1939, donde dice: “Yo no quiero ni puedo retornar a España ahora. Pero sí la tengo en mi sueño diario, porque creo que los que ahora “imperan” *allí*, no conseguirán llegar a esa profundidad eterna de tierra y jente que yo amo de este modo” (222-223).

ver en ellas “propaganda política” en el sentido usual de estas palabras Yo salí de España porque quise, ya que no estaba de acuerdo con lo que se hacía en ninguna de las dos partes. No es fácil dividir un país en dos mitades, una toda buena y otra toda mala. Yo no pertenezco a ningún “partido político”, no soy comunista, fascista, monárquico, republicano, socialista, etc. Y nunca he aceptado cargo alguno con la república ni con la monarquía española, ni he cobrado un solo céntimo, en ningún concepto de su erario público... Por mi espíritu soy colectivista en lo económico e individualista en lo moral. (1977: 152)⁸

No voy a abundar sobre el tema del exilio, solamente dejaré anotadas algunas frases que se deslizan en su correspondencia y que muestran la pena por el desarraigo, el tironeo espiritual que esta situación supone y ese extraño sentimiento de amor-odio por la tierra natal, tan común a la mayoría de los transterrados. Expresiones como “Peregrino yo sin patria”, “...roto y desilusionado de España” o “Yo no puedo ni quiero retornar a España ahora. Pero sí la tengo en mi sueño diario...”,⁹ son lo suficientemente significativas como para adivinar el sentimiento que las inspira. América lo cobija y él lo agradece, pero es un ser partido por la mitad.

Por otra parte, la intensa actividad desarrollada por él y su mujer Zenobia en América se vio muchas veces interrumpida y postergada por numerosas dolencias y crisis depresivas. El tema de las enfermedades ocupa muchos párrafos de su correspondencia, porque alude a ellas para explicar el atraso en sus envíos, la demora en concretar proyectos de edición o el rechazo a invitaciones para visitar países o dictar conferencias. El malestar físico, la inminencia de la vejez, las largas estadías en los hospitales, los tránsitos de los estados de decaimiento a la euforia, la permanente debilidad física y el agotamiento mental le significaron un recurrente y agotador esfuerzo para ponerse al día en la edición y escritura de sus obras y en la copiosa correspondencia que se le iba acumulando sin poder contestarla. Las numerosas cartas que contienen la enunciación y descripción de estas enfermedades, muestran a un hombre cansado al que se le suma la preocupación por el paulatino deterioro de la salud de su esposa. La más ilustrativa sobre este tema,

⁸ Sobre este tema, son también muy elocuentes las cartas 19 (a Enrique Ramos, el 15 de junio de 1943), 42 (a Germán Arciniegas, el 14 de junio de 1945), 66 (a Sofía Arzarello, el 17 de setiembre de 1949), 95 (a Victoria Ocampo, 1954 o 1954), entre otras.

⁹ Estas frases corresponden a las páginas 21, 31 y 222 respectivamente, de la edición de Garfias.

es la enviada a Ricardo Gullón, desde Río Piedras, el 16 de noviembre de 1952 (Jiménez 1977: 234).¹⁰

Tal vez por su creciente decadencia física, tal vez por la lejanía de su país o por las dos cosas, se fueron acentuando los rencores y desconfianzas, y el blanco de sus ataques fueron numerosos poetas con los que mantuvo amistad y relación discipular en sus tiempos españoles, según él mismo testimonia. La frontalidad de sus dichos, unida a suposiciones que muchas veces no fueron ciertas, como demuestra Antonio Sánchez Barbudo en su artículo “Cartas inéditas de Juan Ramón”, lo llevó a mantener numerosas polémicas que trascendieron el ámbito privado y tomaron estado público, debido a las cartas sobre el tema que Juan Ramón envió a los diarios y revistas literarias. José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Guillermo de Torre,¹¹ Pablo Neruda, entre otros, por diversos motivos, cayeron bajo el peso de su pluma feroz y algunos, con sus contestaciones, alimentaron un encono que les duró hasta el final de sus días. Un asunto que estuvo en el cimiento de este problema fue el saqueo a su departamento de Madrid, durante la guerra. La intromisión de extraños en su casa, fue el motivo de un sinnúmero de misivas a distintos remitentes, para, por un lado, pedir la sustitución y el envío de sus libros y papeles, y, por otro, para acusar abiertamente a los que creyó responsables del suceso. Cito solamente un fragmento de la carta enviada a José María Pemán, el 18 de junio de 1945, desde Washington:

Yo no sé si usted sabe que un grupo de jóvenes más o menos escritores allanó nuestro piso de Madrid y, con engaños de nuestra pobre cocinera se llevaron todo lo que quisieron y pudieron. Que se llevaran objetos

¹⁰ Son muchas las cartas que describen sus enfermedades. Las más elocuentes son las cartas 15, 45, 49, 65, 80, 82, 83, 85, 92 y 93.

¹¹ El problema con Guillermo de Torre se debió a lo que él consideraba desatención en el cuidado editorial. En una carta a Gastón Figuera del 17 de marzo de 1946, anota: “Una de las cosas que más me molestan de G. de T. Es que, estando de las serie donde van mis libros no se ocupa de nada de lo que le digo; así, los libros que, con un poco de vigilancia, saldrían muy bien, están feos y erratados. Estoy desesperado, porque siempre he querido libros bien impresos” (Jiménez 1977: 103). Guillermo de Torre contesta a estas acusaciones de Juan Ramón en una carta fechada en Buenos Aires, el 9 de julio de 1948 (ver la edición de Carlos García *Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre Correspondencia (1920-1956)*, Vervuert, Iberoamericana, 2006, 134-137). Ambos correspondientes, sinceros y frontales, supieron mantener la amistad a pesar de las diferencias que pudieran haber tenido, como atestigua el volumen de cartas citado.

como máquinas de escribir, gramófonos, discos (útiles diversos que se pueden volver a tener) no me hubiese importado mucho. Pero mis manuscritos, mis cartas particulares, mis queridos libros, fotografías, pinturas, etc., no puedo soportarlo. Usted comprenderá mi pena, *lo mismo que yo*. (1977: 93)¹²

Un aspecto importante de la personalidad de Juan Ramón Jiménez que se pone de manifiesto en este epistolario es su desprecio por los actos públicos, premios y distinciones académicas. Dada su importancia y gravitación en el panorama literario español y americano, distintas personalidades del ambiente cultural, académicos, profesores de universidades y directores o responsables de revistas lo consultaron en muchas veces sobre la posibilidad de realizarle un reconocimiento, otorgarle algún título honorífico o publicar homenajes a su persona. Siempre se negó sistemáticamente, como en la carta remitida a Enrique Canito, el 6 de abril de 1953:

Mi querido Enrique Canito:

¡no! Ya se lo he escrito esta mañana a Ricardo Gullón; nada de homenajes como nada de academias que prefiero dejarlas para “Azorín”, Marañón, etc. Yo tendría bastante con que, en nuestro cada día corriente, se respetara un poco más mi “verdad histórica” entre los españoles y, sobre todo, entre los que tanto tienen que disimular. Me indigna que los sucios exhiban con tan poco decoro su evidente basurero. Desde luego, querido amigo, no acepto su proposición aunque le agradezco mucho su buen deseo. (1977: 251)¹³

Como prolegómeno al tratamiento de todo lo relacionado con la literatura que aparece en estas cartas, y conectado con su carácter, me referiré a la preocupación de nuestro autor por las ediciones, asunto que lo preocupó especialmente y al que dedicó mucho tiempo y muchas cartas

¹² La mayoría de las cartas de esta colección contienen referencias al robo y a las polémicas con diferentes poetas. Algunas se remiten para la publicación y otras son cartas públicas. Las cartas 31, 34, 39, 47, 84 y 114 son ejemplos de la descripción del robo. En cuanto a las polémicas, partiendo de la “Carta pública a Pablo Neruda” (carta 17), son muchísimas las cartas en las que habla de sus problemas con los poetas españoles, sobre todo con Pedro Salinas, a quien responsabiliza de su enemistad con discípulos literarios y coetáneos; sirva como ejemplo la carta enviada a María Hortensia Lacau (sin fecha) que aparece en la edición de Garfias con el número 76.

¹³ Se refieren al mismo tema, entre otras, las cartas 34 y 51.

Como buen modernista la consideración del libro como objeto bello lo llevaba a realizar una ardua tarea de seguimiento (casi obsesiva) de cada una de sus impresiones y a enojarse con editores y editoriales cuando no cumplían los requisitos que él consideraba inexcusables. La calidad del papel, el cuidado de la impresión, el tipo de letras, el diseño de páginas y de tapas fueron siempre motivo de atención y se disgustaba cuando el producto no respondía a su gusto o criterio. Es ejemplar la carta que le envía a Pedro Henríquez Ureña pidiéndole que supervisara, esta vez por las erratas, una publicación:

Querido Pedro Henríquez Ureña:

Nuestro amigo Gonzalo Losada, a quien pregunté si usted no tendría inconveniente en “echar un ojo” a las pruebas de mi libro *La Estación total* (y de los otros que siga publicando, ya que Guillermo de Torre no se ocupa mucho de ellos), me contestó que usted lo haría con verdadero gusto. No puede usted figurarse lo que se lo agradezco, pues la verdad es que nunca he visto libros míos con más descuidos y erratas (ya le enviaré una lista de ellos) que los de esa editorial tan jenerosa. Y es una pena que así sea ya que los libros son bellos y buenos de factura, papel, tipo, etc., y con un poquito más podrían ser honra de esa editorial. Usted sabe que yo fui quien renovó en España el gusto por el libro bello y bien acabado, después del abandono en que cayeron las artes gráficas desde fines del siglo 19. (1977: 134)

Relacionado con las ediciones, aparece en el epistolario la disconformidad con su obra que lo llevaba a corregirlas para volver a editarlas en una nueva versión, que parecía satisfacerlo más. Insistentemente habla del malestar que le provocan sus libros y de la eterna tarea de recrear lo creado. Confiesa a José Revueltas, en una misiva del 12 de julio de 1943, que pide se publique: “Los que me conocen bien saben que yo soy un descontento de mi escritura sucesiva más o menos poética, y esto no es un decir propio o ajeno; yo lo demuestro cada día con mis revisiones y cambios” (1977: 45). Y casi al final de la carta, con un juego de palabras casi irónico, sentencia: “Yo no creo en la perfección; creería en la ‘perfección sucesiva imposible’, como en la ‘posible sucesiva imperfección’” (1977: 52). El paso del tiempo, la consolidación de sus ideas poéticas y la obsesión por la corrección le hacen intolerable su escritura anterior, al punto de desear no haber escrito nunca nada, hasta el final de la vida, como le manifiesta al Alcalde de Moguer, en una epístola de 1948:

Estoy arrepentido de la mayor parte de los libros que he publicado, y mi obsesión actual es no haber esperado a estos últimos años de mi vida para haber impreso mis escritos, digo, cuando ya no pudiese mejorarlos más, cuando les hubiera dado lo mayor de mí, cuando hubiese cambiado mi obra por mí mismo y ya no pudiera yo ser mucho tiempo testigo ni crítico de ella. Y darlos como justificación de una vida de trabajo vocativo. (1977: 147-148)

La literatura suya y ajena es el tema recurrente de todo este epistolario, como anticipa el título de la colección. Siguiendo la cronología de las cartas puede el lector adentrarse en la poética de Juan Ramón Jiménez y tomar el pulso de su evolución en estos años americanos. Crítica, creación, lectura y relectura de libros propios y de los innumerables ejemplares que los escritores de las dos orillas le hacían llegar, constituyen la espina dorsal de todas estas cartas. Su curiosidad y voracidad lectora se extendía a cuanta publicación periódica aparecía y cuando nos las recibía, las reclamaba, pago de la suscripción mediante. Muchas de estas cartas referidas a la literatura las escribió para publicarlas y están redactadas como artículo, por ejemplo, la dirigida a Luis Cernuda, desde Washington, en 1943 en respuesta a su artículo. En esta larga entrega, el poeta se explaya sobre el significado del modernismo español, tema que lo apasionaba y también lo preocupaba por lo que, a su criterio, era una mala interpretación de su nacimiento y relevancia; con su personal estilo y contundencia insiste, con argumentos muy atendibles, en que tanto el simbolismo como el parnasianismo francés son herederos de la estética española. Aprovecha la ocasión para hablar de la impronta de su poesía, de sus influencias, sobre todo de la de Bécquer y de Augusto Ferrán en su generación, y de la relación intermitente que mantuvo con los autores ingleses y franceses. En la segunda parte de la carta, cada renglón es una manifestación del espíritu que guía su labor y formalizan una verdadera poética de autor. Pensamientos como: “Creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, ‘lo que queda’, la poesía”; o “Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta.”; o, un poco más adelante “Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que pueda un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo, calidad concentrada que le será al gustoso como un inacabable diamante ideal, breve, hecho con un aura inmensa. El poema es semilla más que

fruto, alma secreta de una vida cualquiera”,¹⁴ son declaraciones ineludibles a la hora del abordaje crítico de su obra. En la página final de la carta habla de estructuración del poema (palabra que le molesta) y de su preferencia por la métrica de arte menor. Esas mismas reflexiones se amplían en la carta, enviada a Ángela Figuera, seis años después: “Y desde entonces (desde 1916) no me gustan más versos españoles que el octosílabo, del romance mío, el apropiado de la canción y el verso libre, digo desnudo. El consonante lo aborrezco hoy y creo que nos quita nuestra poesía, para darnos la suya. Nos hace esclavos” (1977: 175).

La idea de permanente búsqueda de esencias, porque no se las puede asir, del poema como objeto inacabado y de la poesía como entidad que escapa a las posibles definiciones es otro de los tópicos a los que Juan Ramón alude en su correspondencia:

[...] la poesía es inefable, aun cuando digan los críticos huecos que si lo inefable no se puede decir, no es nada. Pero yo creo que en poesía nunca podrá decirse todo como en ciencia. La poesía es solo sujeridora. Si un poeta encontrara a la poesía como un ente real en una calle, poesía, poeta y mundo habrían acabado para siempre. (1977: 239-240)

Su concepción de la poesía va siempre unida a la del poeta, a quien define desde sí mismo y desde su propio quehacer. En la carta del 30 de enero de 1953, enviada a Ricardo Gullón, dice: “El poeta es un hombre que tiene dentro un dios inmanente y como el médium de esa inmanencia: algo sagrado, alado y gracioso del gran misterio y el gran encanto que nos aprisiona”. En “De que es la literatura”, ensayo crítico agregado a la carta remitida al director de la revista *La Torre*, Juan Ramón se explaya sobre lo que significa ser poeta: lo califica como un artesano de la palabra que desde su intimidad penetra en la ajena por medio de la palabra poética que contiene en sí misma el ritmo, la melodía y la metáfora.¹⁵ Particularmente

¹⁴ Todos los fragmentos citados en este párrafo corresponden a la página 59 de la edición de Garfias.

¹⁵ Sobre el tema del poeta y la poesía son importantísimas las cartas 79, 88, 98 y 106, aunque en de la mayoría se pueden inferir sus ideas poéticas y la evolución de esas ideas. En la carta 43, del 10 de febrero de 1946, dirigida a Dámaso Alonso, describe con un lenguaje no exento de humor y hasta ironía, la relación poeta-poesía: “Anoche soñaba yo con esta maravilla de poema como una paloma cojida y vuelta a soltar, que es lo que a mí me parece que hay que hacer con la poesía, que no me creo que sea cosa comestible, digerible y rumiable, sino aspirable y, a lo sumo, mordible” (1977: 125).

interesante es la carta enviada a José Luis Cano, en la que, partiendo del aserto de que tanto en el verso como en la prosa que escribe está su emoción dirigida a todos los lectores, divide a los poetas en tres tipos: “con labia”, “con voz de pecho” y “con voz de cabeza”; analiza cuáles serían los representantes de cada tipo y culmina:

Para un crítico imparcial es muy fácil señalar los poetas con esa labia, ese falsete, ese sonido de nariz o de boca o los poetas con voz de pecho o los poetas con voz de cabeza... La voz de pecho puede llegar a todos, la de cabeza, no. Es claro que el no tener voz de pecho no quiere decir que sea inferior; pero un poeta sin voz de pecho llegará difícilmente a la inmensa minoría. (1977: 195-196)

A las observaciones sobre el poeta y la poesía, se agregan sus ideas sobre lo que debe ser una buena crítica literaria y un crítico idóneo. En rigor, la gran mayoría de estas cartas son ejercicios críticos porque contienen comentarios de obras que le han mandado, justamente para que las lea y evalúe. El punto de partida de su ideario en este quehacer es que el crítico debe decir francamente lo que le parece bien o mal, sin temer las consecuencias de sus dichos, huyendo siempre de la obsecuencia y el favoritismo. Pero reconocía que no era infalible: “el crítico, por muy clarividente que sea, no puede ser siempre justo, como que no puede abarcar, a veces por desconocimiento fatal de una circunstancia importante, los aspectos más fundamentales quizá del criticado”.¹⁶ En esos casos, él no dudaba en pedir disculpas, rectificar su opinión y hacérselo saber al interesado. La misma conducta que aplica con los demás, la exige en los comentaristas de sus obras y acepta el disenso, siempre y cuando venga de personas que él respeta. En una carta a Antonio Vilanova, después de haber leído sus comentarios sobre *Animal de fondo*, le escribe:

La crítica que usted escribe es la que a mí me gusta: honrada, sin pensar en el efecto que pueda causar al escritor criticado, y señalándole lo mejor y lo peor según su amplio criterio. Así me trato yo a mí mismo. Y así podemos los dos saludarnos con gusto: yo sin rubor ninguno por el elogio excesivo y usted sin preocupación por su ecuanimidad. (1977: 245)

¹⁶ Las reflexiones y este párrafo citado pertenecen a la larga carta enviada a José Revueltas, director de *Repertorio Americano*, subtitulada “¿América sombría?”, el 12 de julio de 1943 y que aparece en el libro de Garfias con el número 20, en las páginas 45 a 53.

Esa sinceridad que proclamaba constantemente (suya y de los demás) unida a su lenguaje punzante y, a veces, irónico le trajeron aparejados disgustos y enemistades en los círculos literarios. A pesar de ello, mucha gente lo respetaba y le demostraba un profundo afecto que él retribuía con cálidas expresiones de cariño y respeto. En este sentido, el epistolario es un termómetro de sus sentimientos y de sus gustos literarios.

No voy a abundar sobre sus escritos críticos, solamente quiero dejar anotada su permanente curiosidad por todo lo que sucedía en el ámbito literario de habla hispana y su interés por todo lo que tuviera que ver con la difusión de la cultura española en América .

En síntesis: las *Cartas literarias* de Juan Ramón Jiménez son un documento invaluable a la hora de conocer y penetrar su compleja personalidad y de calibrar la calidad e intensidad de su trabajo literario. Vida y literatura se entrecruzan en estos escritos que desde el día a día nos revelan y develan las diferentes facetas del hombre y del escritor. El cuidado del estilo que fue una de sus constantes literarias no es ajeno a este epistolario que, como él quería, se lee como si fuera un poema.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOUVET, N., 2006. *La escritura epistolar*, Buenos Aires, EUDEBA.
- GARCÍA, C., 2006. *Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre Correspondencia (1920-1956)*, Vervuert, Iberoamericana.
- JIMÉNEZ, J. R., 1977. *Cartas literarias*, Selección e Introducción de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera.
- SALINAS, P., 1948. "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", *El Defensor*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A., 1981. "Cartas inéditas de Juan Ramón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, Madrid, octubre-diciembre 1981, 24-43.

“UNA LETRA ESCRITA QUE SE ME LEVANTABA DEL PAPEL”: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ ANTE LAS POÉTICAS ARGENTINAS Y URUGUAYAS EN 1948*

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de las Islas Baleares
morancarmen@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo pretende exponer la recopilación de poetas argentinos y uruguayos que Juan Ramón Jiménez llevó a cabo durante su viaje a los dos países, en 1948. Partes de la selección poética fueron presentadas por el poeta español en dos lecturas públicas; sin embargo, contra su deseo, el conjunto permaneció inédito. El artículo describe brevemente el proceso de la selección y los materiales conservados en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. A partir de estos datos, se valoran las elecciones de Juan Ramón tomando como referencia otros trabajos sobre el panorama poético de la época. Se discuten así, entre otras cuestiones, la relativa coincidencia de su nómina de autores con la llamada “generación del 40”, las características que Juan Ramón señala en la producción de estos poetas, la pluralidad de tendencias poéticas agrupadas.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Edición de poéticas y de materiales para el estudio de la recepción de la poesía española entre 1939 y 2000” (BF2003-02586) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Francisco Díaz de Castro (Universidad de las Islas Baleares). La autora es miembro de dicho proyecto como investigadora del Programa Juan de la Cierva.

Filología LX (2008) pp. 89-119

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

PALABRAS CLAVE: poesía argentina siglo XX – Poesía uruguaya siglo XX – Antologías poéticas – Relaciones literarias España-Hispanoamérica.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the compilation of Argentinian and Uruguayan poets that Juan Ramón Jiménez prepared during his visit to those countries, in 1948. Some parts of that selection were presented by the Spanish poet in two public lectures; nevertheless, the collection remained –and still remains— unpublished, despite Jiménez’s will. This article briefly depicts the selection and the materials about it that are kept in the Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez (University of Puerto Rico). This information is the starting point for assessing the choices made by the Spanish writer, also attending to some other studies about poetry in the 40s. Then, some relevant questions are discussed, such as the relative coincidence of the list of authors made by Jiménez and that of the “generación del 40”, the characteristics that the Nobel Prize winner points out in those poets, and the range of poetic trends contained in the compilation.

KEY WORDS: 20th Century Argentine Poetry – 20th Century Uruguayan Poetry – Poetry Antologhies – Literary relationships between Spain and Latin-America.

El día 4 de agosto de 1948 desembarcó en el puerto de Buenos Aires Juan Ramón Jiménez, acompañado de su esposa, Zenobia Camprubí. El objetivo principal del viaje era realizar una serie de cuatro conferencias encargadas por *Anales de Buenos Aires*; sin embargo, la travesía en barco y el calor del recibimiento fueron tan beneficiosos para el ánimo de Juan Ramón que este multiplicó sus actividades, visitó otras ciudades del país, como Córdoba, Rosario, Santa Fe y Paraná, e incluso realizó un breve viaje a Montevideo.¹ Uno de los actos que engrosaron la agenda del poeta fue una lectura pública en la que Juan Ramón Jiménez rendía homenaje a la joven “poesía escondida” de la Argentina y Uruguay,

¹ Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí estuvieron en Montevideo del día 12 o 14 de agosto al 19 del mismo mes, en que volvieron a Buenos Aires (Campoamor González afirma que la estancia comenzó el día 12, mientras que según Aguirre se inició el 14; el pasaporte del poeta no ofrece datos conclusivos; al término de este artículo Carmen Hernández Pinzón, representante legal de los herederos de Juan Ramón Jiménez, me comunicó que recortes de la prensa uruguaya conservados por el poeta confirman la llegada el día 12). Por lo que respecta a la partida de la Argentina y el regreso a Estados Unidos, se produjo más tarde de lo previsto, el día 12 de noviembre.

celebrada el día 25 de octubre de 1948, en el caserón de la calle México donde se ubica la Sociedad Argentina de Escritores. Ya en otros trabajos² he expuesto, de manera detenida o resumidamente, en qué consistió este acto, cuáles fueron sus precedentes, las circunstancias que lo rodearon y los materiales relacionados con él que Juan Ramón conservó. No obstante, es imprescindible repetir aquí siquiera una síntesis mínima, antes de introducirnos en lo que será propiamente el objeto de análisis del presente trabajo: un examen de la nómina de autores elegidos, a partir del cual poder valorar los criterios de selección del poeta español, así como sus impresiones sobre algunos de los poetas y sobre las tendencias de la poesía argentina y uruguaya al filo del medio siglo.

Desde su llegada a Buenos Aires, Juan Ramón había recibido numerosas cartas de bienvenida y elogio. Buena parte de ellas iban acompañadas de poemas de muy distinto carácter y extensión: desde versos de ocasión para cantar la visita del autor escritos por aficionados a la lírica, hasta composiciones y aun poemarios completos, de firma relativamente conocida, o de poetas en ciernes. Estos interesaron especialmente a Juan Ramón, como no podía ser menos en un autor siempre atento a la labor de los jóvenes y a las nuevas direcciones poéticas. Por ello solicitó, a través de la prensa, que le hiciesen llegar poemas para, a partir del total recibido, realizar una selección y leer una muestra en un acto público que, en efecto, se celebró en la SADE, como indicamos en las primeras líneas de este artículo.

Repetía de esta forma el autor español la experiencia que había llevado a cabo en Cuba en 1937: como entonces, Juan Ramón planeó repetir anualmente el certamen, y publicar cada año la nueva remesa lírica. En Cuba, la iniciativa solo se logró el primer año, y no se renovó;

² En "Juan Ramón y la poesía escondida del Río de la Plata", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 685-686, julio-agosto 2007, 159-192; "Un 'sorprendedor poético': Juan Ramón y la poesía argentina en 1948", *Actas del Simposio Internacional Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica*, celebrado los días 20 y 21 de noviembre en Huelva [En prensa]. En otros dos artículos he examinado las relaciones de Juan Ramón con dos de las autoras elegidas (Libertad Demitrópulos, en el primero, y Paulina Ponsow y en el segundo): "Juan Ramón y una joven escondida (la poética de Paulina Ponsow)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 701, noviembre 2008, 31-61; "'Libertad la Unjida' y Juan Ramón Jiménez: encuentro del poeta español y Libertad Demitrópulos", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, septiembre-diciembre 2007, nos. 293-294, 585-613. También en ellos se ofrece resumidamente la descripción del proceso de recepción y selección de poemas y de su presentación oral y pública, en la SADE.

tampoco en la Argentina y Uruguay pudo realizarse de nuevo,³ y allí además ni siquiera se llegó a publicar la selección poética primera. Sin embargo, Juan Ramón guardó abundante material⁴ relativo al viaje y concretamente a esta compilación de nuevos autores, y gracias a ello podemos conocer mejor las elecciones de Juan Ramón, sus criterios, las circunstancias en que divulgó esas elecciones e incluso el proyecto de publicación.

³ Juan Ramón, llevado de su entusiasmo, anunció que volvería cada año a las dos repúblicas sudamericanas, como muestran numerosos testimonios: por ejemplo, en el texto de una lectura preparada para el Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos de Uruguay el poeta se despide “hasta el próximo junio, cuando haré todo aquello a lo que ahora no he podido llegar” (Fotocopia del archivo familiar). También el texto de presentación de Vicente Barbieri concluye “adiós a todos, hasta el año que viene, si lo quiere el destino” (Fotocopia del archivo familiar). Ante estos planes tan optimistas, Zenobia se mostraba más cauta en su *Epistolario* con los Guerrero Ruiz (2006: 708, 713, 721), y el tiempo demostraría su acierto.

⁴ En la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico se conservan recortes de prensa y varias carpetas con cartas, tarjetas de visita y envíos de poemas remitidos por argentinos y uruguayos. La más interesante es la carpeta “Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay” (en adelante, “Recuerdo...”), que contiene textos de Juan Ramón sobre los poetas o sobre las tendencias generales de la poesía en el Río de la Plata, índices de los poetas seleccionados, y varios poemas mecanografiados de algunos de estos (para la descripción de los índices y el vaciado de los autores incluidos en ellos, véanse los apéndices I y II, respectivamente). Algunos de los textos de Juan Ramón fueron publicados por Germán Bleiberg en su edición del proyecto juanramoniano *Política poética*, pero sin notas que ayuden a contextualizar el contenido e identificar a los autores a quienes se refiere el poeta. Ofrece enorme interés para el estudio de las relaciones de Juan Ramón con los autores hispanoamericanos, y argentinos y uruguayos en particular, la biblioteca del poeta, conservada igualmente en la Sala, y en la que se contienen numerosos títulos de los autores de la poesía escondida, varios de ellos con anotaciones (limitadas casi siempre a una marca en lápiz o pintura roja, señalando algún texto que Juan Ramón habría encontrado de su gusto). A esto hay que añadir un conjunto de textos conservados en el Archivo familiar: fotocopias o copias a mano realizadas por Don Francisco Hernández-Pinzón durante sus visitas a la Sala de Puerto Rico. Algunos de esos documentos, sin embargo, no han sido localizados en la Sala recientemente, por lo que al día de hoy las copias del archivo familiar son documentos imprescindibles, pese a no ser originales. Para una descripción más detallada de estos materiales, véase mi artículo “Un ‘sorprendedor poético’: Juan Ramón y la poesía argentina en 1948” [En prensa]. He podido consultar estos fondos gracias a las gestiones del Comité Organizador para el Trienio Zenobia - Juan Ramón Jiménez (2006-2008) y la ayuda económica concedida por la Diputación de Huelva para realizar una estancia de investigación en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, de la Universidad de Puerto Rico. Deseo asimismo expresar mi agradecimiento a Dña. Carmen Hernández-Pinzón por haberme facilitado el acceso a estos documentos, y el apoyo que ha prestado en todo momento a mi investigación, y también al personal de la Sala por haber facilitado mi trabajo con su laboriosidad y entrega.

En uno de los textos preparados para la lectura de la SADE, el propio poeta señala el paralelismo entre aquel acto y el celebrado en Cuba más de diez años antes. Y, de nuevo como en Cuba, insiste en que su posición no es la dogmática de un crítico, sino la de un admirador, en que da preferencia a lo vivo y espontáneo frente a lo perfecto, y en que su pretensión es dar a conocer a aquellos autores todavía no plenamente situados en el panorama poético de las dos repúblicas:

En este Buenos Aires (1948) que me ha sido oasis tan extraordinario, al encontrarme tanto secreto revelado para mí, pensé lo mismo que antes en Cuba. [...] Para mi elección, he contado con la expresión, primero; la libertad, el carácter, el acento, la naturalidad, la originalidad; lo último, con la destreza, la pedagogía o el virtuosismo.

A mí me parece que la poesía argentina o uruguaya, que viene después de los grupos de poetas vivos que empiezan con Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, etc. y llegan hasta Vicente Barbieri, J. R. Wilcox [,] todos cuyos poetas considero ya incorporados, es muy inquieta, muy distinta, muy ávida, muy libre. (Claro está que no he prestado oído al soplo de la envidia ni al timbre de la arteria para aumentar o disminuir lo mejor para mí de lo que he conocido; ni he hecho caso tampoco del correveidile de la vida particular de cada quien.) Sólo lo he hecho de la solicitud ávida o descuidada de una letra escrita que se me levantaba del papel; de su emanación, su electricidad, su llamear, su sonllo o su sonrisa. Y no pretendo ser un juzgador, sino un amoroso. (Fotocopia del archivo familiar)⁵

Ocasión habrá, más adelante, de volver a esta cita para examinar el criterio de elección del poeta de Moguer ante “la solicitud ávida o descuidada de una letra escrita que se [l]e levantaba del papel”. Es ahora momento de describir a vuelapluma el acto de la SADE, arriba aludido. En este Juan Ramón leyó algunos textos de carácter introductorio (como el que acabo de citar), una selección de composiciones de varios poetas, breves textos de presentación de estos y algunas notas sobre características que él había advertido en la nueva poesía argentina y uruguaya. Contó para ello con dos horas, aproximadamente. Cuántos y cuáles

⁵ El texto tiene párrafos idénticos o casi idénticos a “Recuerdo...” 133, pero lo considero un texto distinto. Creo que este fue escrito para la lectura en la SADE, y aprovechado posteriormente para la elaboración del texto de la lectura del Ateneo Americano de Washington (ese nuevo texto es “Recuerdo...”: 133).

podieron ser esos poetas es algo que trataremos en breve. Al parecer, Juan Ramón leyó dos o tres poemas de cada uno (“Recuerdo...”: 72), aunque tenía previsto aumentar el número de poemas por poeta, así como el número de autores, en el libro que no llegó a ver la luz (“Recuerdo...”: 73). Para evitar que los aplausos obedeciesen más a la firma que al gusto verdadero del público, el español no leyó el nombre de los autores hasta después de leídas y aplaudidas sus composiciones. Cerró, al parecer, el evento con la lectura de poemas de María Elena Walsh —la más joven del elenco— y de un fragmento de Macedonio Fernández, que pese a su edad Juan Ramón consideraba emparentado con la poesía más nueva y desconocida, a causa del proverbial desinterés de este por la divulgación masiva de su obra.⁶ Durante el acto, Juan Ramón habría anunciado el proyecto de editar un libro con más textos de los leídos, establecer un premio⁷ con el dinero recaudado por el libro y repetir anualmente la actividad.

Como sabemos, nada de esto se cumplió. Pero un año después del viaje a la Argentina, Juan Ramón llevó a cabo otra lectura pública dedicada a la nueva poesía argentina y uruguaya. Fue en el Ateneo Americano de Washington, el 15 de diciembre de 1949. Juan Ramón preparó algunos textos *ex profeso* para esta recitación,⁸ más breve que la de la SADE y, por tanto, limitada a un número menor de poetas y poemas (“Recuerdo...”: 163). Parece seguro que leyó composiciones de Idea Vilariño y Libertad Demitrópulos, y preparó estos para una publicación en el *Boletín* del Ateneo,⁹ que tampoco llegó a ver la luz.

⁶ Sin embargo, en el texto citado en la nota 3, Juan Ramón parece cerrar el acto con la lectura de Barbieri, pues tras presentarlo se despide hasta el año siguiente. Esto sugiere que hubo otra lectura en la Argentina, además de la de la SADE (a ellas se sumaría la celebrada un año después en el Ateneo Americano de Washington). No obstante, carecemos de más datos que lo confirmen.

⁷ Juan Ramón decidió incluso el nombre del premio (“Premio Macedonio Fernández”), aunque consideró que fijando la cantidad de 500 pesos podrían entregarse varios; estableció también el jurado que lo otorgaría (Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza y Ricardo Molinari) (“Recuerdo...”: 60 y 61, 69 y 147).

⁸ Podemos deducirlo del contenido de esos papeles, pero se encuentran mezclados con los de la lectura de Buenos Aires en la carpeta “Recuerdo...” de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Es posible que la misma carpeta contenga textos preparados por Juan Ramón para la edición del libro (por ejemplo, “Recuerdo...”: 137).

⁹ Es posible deducirlo gracias a que en la carpeta “Recuerdo...” hay sendas series de tres poemas de Vilariño y Demitrópulos con la anotación manuscrita de Juan Ramón “Boletín del Ateneo”. El encabezamiento es “Tres voces nuevas”, pero no he podido localizar cuál habría podido ser el tercer autor leído, pues no hay más papeles con la indicación pertinente.

Desde fecha muy temprana, la literatura argentina había mostrado una acuciante preocupación por el establecimiento de un canon literario; en esta preocupación no es un componente secundario el anhelo de forjar y asegurar la identidad nacional también en las letras. Y en este proyecto historiográfico la poesía ha sido el género privilegiado por los estudiosos y antólogos, como ha notado Pedro Luis Barcia (1999) en su importante estudio sobre la historiografía y la constitución del canon literario argentino. En las primeras antologías, aparecidas en la tercera década del siglo XIX, las motivaciones nacionalistas se hacen patentes desde los mismos títulos: la *Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de la Independencia* o *La Lira Argentina* (1824), y la *Colección de Poesías Patrióticas* (1827) (Prieto 2006: 32). Veremos, sin embargo, que este compromiso ideológico con la independencia cultural americana y particularmente argentina no deja una huella apreciable en la compilación hecha por Juan Ramón Jiménez, que no indaga en busca de una expresión poética de la argentinidad, ni convierte en su objetivo primordial el rastreo de manifestaciones de emancipación cultural frente a las tradiciones europeas. La razón, a mi parecer, es que Juan Ramón, aun reconociendo un carácter propio, diferenciado, a la lírica hispanoamericana (y en concreto argentina y uruguaya, pues señala rasgos específicos de la nueva poesía de estos países), está más interesado por la existencia de corrientes comunes al ámbito panhispánico.¹⁰ En cuanto a las letras uruguayas, de las que el poeta español selecciona a cuatro autores—Enrique Casaravilla Lemos, Clara Silva, Ida Vitale e Idea Vilariño—, cabe hacer extensivas las afirmaciones anteriores. Esta reunión de autores argentinos y uruguayos en las páginas de una misma selección poética, por cierto, no era un proceder común, si bien tampoco se trata de una excepción absoluta: ya en el *Parnaso argentino* (1904) de José León Pagano se había incluido al uruguayo Antonino Lamberti (Salazar Anglada 2007: 250-254). Tampoco fue Juan Ramón el primer español en elaborar una selección de autores rioplatenses, pues en 1927 había publicado Valentín de Pedro su *Nuevo Parnaso argentino*, tomando como punto de partida el de León Pagano (Salazar Anglada

¹⁰ Así se advierte en el Curso sobre el Modernismo impartido en 1953 en la Universidad de Puerto Rico, y en *Alerta*, aunque en ambos libros hay también testimonios de que Juan Ramón cree en un carácter continental, que explica fenómenos comunes a la América hispana y los Estados Unidos: por ejemplo, la emancipación de las mujeres en todos los órdenes de la vida y, vinculada a esta, la vitalidad de la poesía femenina.

2007: 265), pero sin incluir ya ningún autor uruguayo; y en el mismo año apareció también *Los mejores poetas de la Argentina*, selección realizada por el poeta gaditano Eduardo de Ory. A su llegada a la Argentina en 1948 a Juan Ramón lo respaldaba su condición de poeta mayor, de logros e influencias unánimemente reconocidos en América; se suma a esto la condición de visitante ilustre, que le permitía expresar sus impresiones sobre el panorama literario argentino y uruguayo con la coartada de poseer una perspectiva propia, diferente de la de los autóctonos. Con todo, emprender la tarea de elegir un ramillete de voces nuevas tuvo algo de osado. Esto es muy claro en el caso de la Argentina: desde 1940 hasta la llegada de Juan Ramón se publican al menos diez antologías de poesía argentina (contando solo las aparecidas en el país).¹¹ Se cuenta entre ellas la *Antología poética argentina* de Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares (1941), que –como toda palabra salida de los labios de Borges–¹² tuvo un peso decisivo en la conformación de un canon –o por decirlo con las expresivas palabras de Salazar Anglada, de “*lo que debía permanecer dentro y lo que debía quedar fuera* de la historia literaria nacional” (2007: 287)–. Tal vez esta presión crítica explique la defensa que Juan Ramón hace, en más de una ocasión, de su singular punto de vista como forastero imparcial.¹³

¹¹ Proporciono los datos bibliográficos, ordenados cronológicamente: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941; Santos Aguilera y Luciano Rottin, *Antología sintética de poetas argentinos contemporáneos (1912-1942)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Virtus, 1942; Julia Prilutzky Farny de Zinny, *Antología de sonetos argentinos*, Buenos Aires, Vértice, 1942; Álvaro Yunque, *Poetas sociales de la argentina (1810-1943)*, 2 vols., Buenos Aires, Problemas, 1943; Ernesto Morales, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1943; Manuel Mujica Láinez, *Poetas argentinos en Montevideo*, Buenos Aires, Emecé, 1943; Álvaro Yunque y Humberto Zarrilli, *La moderna poesía lírica rioplatense*, Buenos Aires, Futuro, 1944; Horacio Jorge Becco y Osvaldo Svanascini, *Diez poetas jóvenes*, Buenos Aires, Ollantay, 1948; Fermín Estrella Gutiérrez, *Antología didáctica de la poesía argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1948; H. Petriconi, *La poesía gauchesca en lengua culta*, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1948.

¹² Este había realizado una antología anteriormente, con Pedro Henríquez Ureña: *Antología clásica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1937. Pero no es solo su labor de antólogo la que dictaminó en gran medida el canon argentino, sino también las opiniones vertidas en sus ensayos, entrevistas y declaraciones.

¹³ Tras el acto de la SADE, Juan Ramón recibió algunas críticas por haber elegido a autores bastante conocidos. En notas escritas posteriormente, el poeta defiende su elección asegurando que solo los especialistas habían leído la obra de esos autores (Archivo familiar;

Una de las notas preparadas para las lecturas nos da la clave del rótulo “poesía escondida” y explica uno de los criterios básicos seguidos por Juan Ramón en sus elecciones: “He atendido más a lo inédito, lo más secreto que a lo publicado en libro. Téngase esto también en cuenta” (“Recuerdo...”: 70).¹⁴ Por eso se trata de poesía joven: no en edad (más adelante examinaré el arco temporal preferido por Juan Ramón), pero sí en publicaciones. El muestrario poético del escritor español tiene, pues, una clara proyección hacia el futuro y no hacia el pasado: las corrientes modernistas y posmodernistas quedan fuera de este panorama, atento más bien a las tendencias en ciernes, posibles gérmenes de las poéticas argentinas y uruguayas que se asentarían en las décadas siguientes. En este sentido, cabe leer de manera complementaria el “Homenaje” de Juan Ramón a la poesía escondida y las notas del curso sobre el modernismo que el poeta impartió en Puerto Rico en 1953, donde sí se lleva a cabo una revisión del pasado inmediato, con alcance panhispánico y abundantes ejemplos de las letras argentinas y uruguayas (cabe mencionar, entre otros, a Delmira Agustini, José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Juana de Ibarbouru, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones, Ezequiel Martínez Estrada o Alfonsina Storni).

El poeta y ensayista Antonio Requeni publicó en 1978 un artículo en el que conmemora los treinta años de la visita a Juan Ramón a la Argentina. Reproduzco el pasaje, que ya he citado en repetidas ocasiones, pues en él se ofrece la nómina de autores de los cuales Juan Ramón habría leído algún poema en el acto:

Libertad Dimitrópulos [*sic*, por *Demitrópulos*], Enrique Molina, Elena [*sic*, por *Helena*] Muñoz Larreta, Ana Gándara, Adolfo de Obieta, Sara Bondert [*sic*, por *Bonder*], Daniel Devoto, María Granata, Olga Orozco, Enrique Villa Lemos (uruguayo) [*sic*, se refiere con toda seguridad a Enrique Casaravilla Lemos], Agustina Rodríguez Larreta de Alzaga, Paulina Ponsowi [*sic*, por *Ponsowy*], Mabel Fernández Chalá, Emma de

Jiménez 1982: 465; “Recuerdo...”: 132). En la nota de presentación de Enrique Molina (uno de los autores que ya contaban con obra publicada en libro y gozaban de reconocimiento), Juan Ramón alega: “Es muy difícil para un forastero, por muy conciente que quiera ser, precisar la frontera entre la poesía escondida y la todavía escondida.” (“Recuerdo”: 126; Jiménez 1982: 457).

¹⁴ En la nota de presentación de Enrique Molina se lee “Mi idea era no incluir a los que tuvieran dados más de un libro. Luego como algunos me gustaban tanto he hecho algunas excepciones” (“Recuerdo...”: 126; también en Jiménez 1982: 457).

Cartosio, Sara Reboul, Lía [*sic*, por *Lila*] Vallazza, María Isabel Orlando, Elena Duncan, Osvaldo Rossler, Judith Porro, Ida Vitale (uruguaya), Roberto Demierre, Delia Fernández Aparicio, María Teresa Almira11 [*sic*, en los papeles de Juan Ramón se lee *Almiral*], Orfilia Bardesio (uruguaya), Ana Emilia Lahitte, Elio Eros Silva, María Elena Walsh y Horacio Armani. (Requeni 1978)¹⁵

Conviene, sin embargo, contrastar este listado con otros que proporcionan los documentos relativos a la poesía escondida que se conservan en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. En la carpeta “Recuerdo...” contamos con diversos índices manuscritos por el poeta; el número de autores que aparece en ellos es desigual e incluso alguno de los índices es manifiestamente incompleto.¹⁶ El vaciado de nombres elaborado (véase Apéndice II) añade al testimonio de Antonio Requeni los nombres de Enrique Luis Revol, Idea Vilariño, Roberto Paine, Santiago Rodríguez, Ángel Bonomini, Alberto Ponce de León, Puga Sabaté, Uribe, Carlos Alberto Álvarez, Alfonso Sola González, Ortiz, Emilio Sosa López, Eduardo Jonquières, Clara Silva y Macedonio Fernández. Aun así, todavía estamos lejos de la cifra que el proyecto juanramoniano acariciaba, pues en una de las notas leemos “Hoy leo de 3. En el libro están representados unos 60” (“Recuerdo...”: 82).

El examen de las fechas de nacimiento de los poetas mencionados en los índices de Juan Ramón, o de los que se conservan poemas copiados para las lecturas de Buenos Aires y Washington, o para la fallida edición, muestra una elevada coincidencia con el arco temporal de la llamada generación o promoción de los 40, en la Argentina, y la del 45 en Uruguay. El membrete “generación del 40” –como casi todos los que parten de la

¹⁵ El poeta y crítico señala, además, que a las composiciones de los poetas anteriores se añadiría la lectura de un poema del traductor de *Animal de fondo*, Lysandro Z. D. Galtier, y de un poema de Macedonio Fernández, que se encontraría presente en el acto. Los papeles conservados en la Sala nos permiten saber que la lectura de Lysandro Galtier fue “Santo y seña (Fragmento)” (“Recuerdo...”: 175) y la de Macedonio Fernández, un pasaje del poema “Otra vez”, al que Juan Ramón se refiere como “el bellissimo fragmento de las rosas a la Muerte” (“Recuerdo...”: 123; Jiménez 1982: 465) y copia con el título “Porque no mueras” (“Recuerdo...”: 238).

¹⁶ El Apéndice I ofrece una mínima descripción, a fin de reflejar los diferentes estadios que presenta este conjunto de materiales (junto a documentos en apariencia bastante definitivos, hay otros claramente provisionales).

mecánica división generacional— ha sido discutido, y su validez puesta en duda;¹⁷ no obstante, si le damos crédito provisionalmente, siquiera para comparar su reparto con el de la compilación de Juan Ramón, convendremos en que tal promoción estaría mayoritariamente integrada por autores nacidos en los años veinte y que comienzan a escribir en los cuarenta, es decir, en circunstancias marcadas por la Segunda Guerra Mundial y posguerra.¹⁸ Tomemos como punto de partida la relación de autores que Juan Ramón proyectó reunir en sus lecturas y su libro sobre la “poesía escondida”, y comprobemos las fechas de nacimiento de los más conocidos. El mayor contingente lo forman aquellos nacidos en los veinte: Enrique Luis Revol (n. en 1923), Idea Vilariño (n. en 1920), Ida Vitale (n. en 1923, 1924 o 1926, según distintas fuentes), Osvaldo Rossler (n. en 1925 o 1927, según distintas fuentes), Ana Gándara (n. en 1924), María Granata (n. en 1920, 1921 o 1923, según distintas fuentes), Olga Orozco (n. en 1920), Orfila Bardesio (n. en 1922), Emma de Cartosio (n. en 1928), Ángel Bonomini (n. en 1929), Horacio Armani (n. en 1925), Ana Emilia Lahitte (n. en 1921) y Emilio Sosa López (n. en 1921). El siguiente grupo más numerosamente representado sería el de los nacidos en la década anterior: Roberto Paine (n. en 1916), Adolfo de Obieta (n. en 1912), Daniel Devoto (n. en 1916), Enrique Molina (n. en 1910), Alberto Ponce de León (n. en 1917), Basilio Uribe (n. en 1916), Alfonso Sola González (n. en 1917) y Eduardo Jonquières (n. en 1918). A estos conjuntos se sumarían las dos integrantes más jóvenes del grupo, María Elena Walsh y Paulina Ponsowy, nacidas ambas en 1930,¹⁹ y un autor como Vicente Barbieri,

¹⁷ Un poeta y crítico tan solvente como Saúl Yurkiévich, por ejemplo, califica el título “generación del 40” de “endebled, difuso, una nebulosa nominativa” (1993: 237).

¹⁸ Emilio Carilla, en su compartimentación generacional del siglo XX, describe a los integrantes de la generación del 40 como escritores “que comienzan a producir o alcanzan la madurez alrededor de 1940”, y “nacidos entre 1910 y 1920; con mayor propiedad, hacia esta última fecha”, añadiendo que hay ocasionales excepciones, que ejemplifica con Vicente Barbieri (nacido en 1903). Como circunstancias generacionales que imprimen su huella en estos autores, menciona Carilla la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial (1954: 64-65).

¹⁹ En uno de los índices aparece un “Ortiz” (véase Apéndice II); puede tratarse de Francisco Urondo (n. en 1930), que tomó ese apellido como sobrenombre en homenaje a Juan L. Ortiz (n. 1896). Aunque también podría ser este último el elegido por Juan Ramón, considero más probable que se trate del primero, pues aunque el español incluye a dos poetas mayores y consagrados en su selección —Macedonio Fernández y Enrique Casaravilla Lemos— en ambos casos justifica su inclusión en un muestrario orientado en

mayor (n. en 1903), pero generalmente considerado adalid de la generación del 40, por haber empezado a publicar tardíamente.²⁰ Macedonio Fernández (n. en 1874) y Enrique Casaravilla Lemos (n. en 1889) son excepciones que el propio Juan Ramón califica como tales.

Sin embargo, es preciso recordar que en ningún momento el autor de *Platero* utiliza un esquema generacional para justificar sus criterios.²¹ Ciertamente están más presentes los autores en edad juvenil, lo que no es raro en una selección realizada por quien escribió el aforismo “Amparar a los jóvenes; exigir, castigar a los maduros y tolerar a los viejos” (que significativamente el poeta y estudioso Arturo Cambours pone al frente de su libro sobre las promociones poéticas argentinas entre los años 30 y 60). Sin embargo, no es la juventud cronológica la que Juan Ramón ha buscado, sino la juventud literaria²² (ocurre que, lógicamente, ambas coinciden en bastantes ocasiones). Si bien el poeta español evita apoyar su muestrario en el concepto de “generación”, sus elecciones coinciden en buena parte con la generación o promoción del 40. Ya hemos aludido

principio hacia escritores menos reconocidos y más jóvenes. Esto hace pensar que, en caso de referirse a Juan L. Ortiz, Juan Ramón hubiese argumentado la elección, y por tanto, que ese “Ortiz” es más probablemente Francisco Urondo, que formaría parte entonces, con Walsh y Ponsow, de esa sección de los más jóvenes.

²⁰ Su primer libro, *Fábula del corazón*, es de 1939. Ya hemos visto que Emilio Carilla lo cuenta como integrante de la generación del 40, pese a ser mayor que el resto del grupo (véase nota 18). De hecho, este crítico sitúa dos libros de Barbieri entre los dieciocho que propone como textos importantes de la promoción (*La columna y el viento*, 1942, y *El río distante*, 1945). También superaría en edad a la mayor parte de poetas la montevideana Clara Silva, nacida en 1905; sin embargo, no la he tomado en consideración para el estudio de las fechas, porque su nombre aparece solamente en uno de los índices y probablemente no se trata de un listado de autores para incluir en el repertorio de poemas, sino de breves siluetas líricas de mujeres que Juan Ramón proyectaba escribir (véanse Apéndices I y II).

²¹ En *El Modernismo. Apuntes de curso* puede leerse la opinión que a Juan Ramón le merece la proliferación de generaciones con que la crítica ha inundado el siglo XX. El poeta defiende un concepto de generación basado únicamente en la edad, pero rechaza que sea útil para agrupar a autores de similares intereses, tendencias... porque estas afinidades bien pueden darse con autores del pasado. Esta crítica juanramoniana tiene como blanco a Pedro Salinas y su asimilación de las teorías de Petersen, sobre las que el autor de *Arias tristes* se pronuncia sin ambigüedades: “[...] es un disparate” (1999: 85).

²² Así lo expresa él mismo en una nota: “No he tenido en cuenta la edad del poeta, que desconozco en casi todos los casos. Sé que hay poemas de mujeres que tienen hijos casados y terminaré como dije con un poema de un hombre que está hoy en sus setentas, el insobornado e insobornable Macedonio Fernández, siempre escondido en su Paraíso de poesía propia” (Archivo familiar; publicado en Jiménez, 1982: 463).

a los reparos de parte de la crítica a ratificar la existencia de esta generación. Las razones que apuntábamos—ineptitud del esquema generacional—no son las únicas: se une a esta objeción de carácter general otra más particular, pues atañe no ya al principio metodológico de las generaciones, sino a las aportaciones y logros de esta generación en particular, sobre cuya falta de vigor y ausencia de una figura individual destacada la crítica actual muestra una rara unanimidad. “Una generación que no fue”, la llama Martín Prieto (2006: 360), quien más adelante explicita: “[...] ninguno de sus miembros desarrolló una voz poderosa [...]” (2006: 362).

No nos detendremos a comentar por extenso el contraste entre presencias y ausencias de la lista de autores elegidos por Juan Ramón (Apéndice II), pues cada ejemplo requeriría la búsqueda de razones particulares que pudieran explicar la inclusión, o la exclusión. Sin embargo, no es posible dejar de mencionar un par de casos particularmente llamativos.

No se encuentra en ninguno de los índices de Juan Ramón Ana María Chouhy Aguirre, ni hay libros suyos en la biblioteca del español,²³ a pesar de que sí aparecen otros colaboradores de la revista *Verde Memoria* (que Chouhy codirigía, con Juan Rodolfo Wilcock), como Roberto Paine, o de *Ángel. Alas de poesía*, donde se publicaron poemas de esta autora (Osvaldo Rossler y Paulina Ponsowy, que también se encuentran en las páginas de *Ángel*, si pasaron a integrar la lista de Juan Ramón). El poeta español guardó entre sus papeles un número de la citada hoja de poesía, y es muy probable que, atento como estaba siempre al bullir de las jóvenes revistas literarias, conociese también *Verde Memoria* (tenemos la evidencia de que conocía a su otro director, Wilcock²⁴). ¿Cuál pudo ser, entonces, la razón por la que Chouhy Aguirre quedase fuera del homenaje a la poesía escondida? Tal vez su muerte, acaecida en 1945 a causa de una tuberculosis, y que supuso una conmoción para muchos de sus contemporáneos,²⁵ llevase a Juan Ramón a considerar trunca la proyección de esta autora hacia el futuro (recordemos que el muestrario daba preferencia a lo no consagrado sobre lo ya asentado en el canon, y

²³ Emilio Carilla, sin embargo, consideró su libro *Los días perdidos* (1947) como una de las obras más importantes dentro de la producción de la generación del 40 (1954: 67).

²⁴ Lo menciona en uno de los documentos del archivo familiar, y en “Recuerdo...”: 132.

²⁵ El mismo año de la visita de Juan Ramón a la Argentina se publicó un *Homenaje a Ana María Chouhy Aguirre* (Buenos Aires, s.n., 1948) en que participaron poetas como León Benarós, César Fernández Moreno, Fermín Estrella Gutiérrez y Juan Rodolfo Wilcock, entre otros.

por tanto, al futuro en detrimento del pasado). La respuesta no es definitiva y admite reservas, pues la muerte de Chouhy Aguirre en plena juventud –contaba veintisiete años– y de tuberculosis –la misma enfermedad de Barbieri, cuya resistencia Juan Ramón ensalza en sus escritos– bien podría haber cautivado a quien en otro tiempo escribió una “Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima” a la ficticia peruana muerta.

Otra ausencia llamativa es la de Mario Trejo. Y en este caso, el que Juan Ramón no anote su nombre en ninguna de las listas, ni guarde copia de sus poemas entre los elegidos para las lecturas es más sorprendente si cabe, pues sabemos que Trejo le hizo llegar algunos de sus escritos: en la carpeta 126, sobre 5, se guardan dos poemas titulados “Se llama Apollinaire” y “Poema para su adiós” (hojas 342-343); en la misma carpeta, sobre 6, se conservan dos sonetos (hojas 417-418), y un tercero en el sobre 8 (hoja 606). León Benarós, Alberto Girri, José María Castiñeira de Dios y César Fernández Moreno son algunos otros de los nombres habitualmente asociados a la generación del 40 que se echan de menos en las carpetas de Juan Ramón, quizá porque el poeta español los juzgó ya suficientemente conocidos como para ser considerados “poesía escondida”.

Es digno de mención el hecho de que dos de los poetas elegidos por Juan Ramón –y precisamente dos de los que mayor renombre han alcanzado después–, Olga Orozco y Enrique Molina, ocupen una posición singular dentro de esta débil promoción del 40, a la que por fechas pertenecerían: la vinculación de ambos al surrealismo, asimilado de manera muy particular por cada uno de ellos, los distingue del tono más comunicativo del resto de autores del grupo. Esta favorable acogida que Juan Ramón dispensa a dos poetas de resonancias surrealistas es un tramo más en la compleja relación del autor español con este movimiento: sus exabruptos contra la estética irracionalista, abigarrada de imágenes grotescas, de Neruda, sus críticas contra la “Oda a Walt Whitman” de Lorca, o su radical negación de una poesía que escape al control del poeta creador no deben interpretarse como un rechazo unánime y frontal; más aún, en el *Diario de un poeta recién casado* (1916) Juan Ramón anticipa la exploración del inconsciente y la búsqueda de un lenguaje que reproduzca sus mecanismos en textos justamente famosos, como “Tranvía” o “Pesadilla en el tren ...no, en el lecho”. Por otro lado, el sorprendente poético se habría mantenido fiel a su principio de dar no una selección de aquello que más se ajustase a su personal concepción poética, sino una muestra amplia de la vitalidad poética en diversas líneas estéticas. Y no cabe duda de que las apropiaciones *sui generis* de lo onírico, misterioso

y –en términos laxos– surrealista, que hacen de Olga Orozco y Enrique Molina dos de las aportaciones más originales a la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Para finalizar esta glosa a la lista de poetas elegidos por Juan Ramón, cabe añadir que Buenos Aires es, lógicamente, el entorno más representado, pero no el único, pues hay autores procedentes de otras ciudades, como Emilia Lahitte, de la Plata, y Libertad Demitrópulos, de Jujuy.

Veamos ahora la caracterización general que de esta poesía esboza Juan Ramón a través de sus notas.

El autor de *Platero y yo* deja patente la pluralidad de voces que le han llegado en su visita y sus lecturas, y que desea reflejar, aunque sin proponerse de antemano que se encuentren representadas en su selección determinadas escuelas: “He deseado conseguir un conjunto fuera de modas, ismos, maneras; poemas diferentes entre sí, naturales; y aún en el caso de las formas cerradas (verso libre, por ejemplo) los más desnudos, o que puedan desnudarse sin mengua” (“Recuerdo...”: 45).²⁶ Quizá por ese deseo de ofrecer una variedad de aspecto espontáneo, no programático, rechaza organizar esa pluralidad en torno a dos ejes, como hacen algunos críticos.²⁷ Tampoco se hace eco en sus apuntes ni en su selección de las nuevas acometidas vanguardistas surgidas en la segunda mitad de la década de los 40 y, por tanto, plenamente vigentes durante los meses de la visita del poeta español: en vano se buscará en las páginas de Juan Ramón noticia del invencionismo, ni de grupos como *Arturo*, *Arte Madi* o el círculo de la revista *Contemporánea*.²⁸ Otra tendencia que no se

²⁶ Nuevamente alude a esta multiplicidad de rumbos poéticos en “Recuerdo...”: 159, donde también reitera la mezcla de edades, dentro de la juventud de las obras: “He mezclado poesía más sencilla con la más difícil, poesía de más tradición y de más futuro, más formal y más libre, más realista y más idealista, de poetas más jóvenes y de poetas de más edad. Entre ellos hay varios que no tienen veinte años y algunos que tienen ya hijos casados”.

²⁷ Arturo Cambours Ocampo y José Isaacson coinciden en señalar la existencia de dos direcciones en el panorama poético de los años cuarenta. El primero habla de los “neorrománticos”, por un lado, y de una “unidad de vanguardia”, por otro (1963: 121 y ss.). Isaacson distingue una “promoción del 40” –que él caracteriza, como ya hemos visto, por un “lirismo ahistórico”, y que a grandes rasgos vendría a coincidir con los llamados neorrománticos– con la que coexistiría “un contingente poético, nutrido por las savias creacionistas” (Isaacson y Urquía 1963: 16).

²⁸ El grupo *Arturo*, formado por Arden Quinn, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley se constituyó en 1944, y expresó sus convicciones poéticas invencionistas en el único número de la revista *Arturo* (1944), en los cuadernos *Invención* (1944-1945) y ya

encuentra representada en la selección juanramoniana es la poesía social; en este caso, el propio autor comenta –y celebra– la ausencia: “He recibido poca poesía de la llamada social, por fortuna; y la recibida vale poco como poesía y como política” (“Recuerdo...”: 129; también en Jiménez 1982: 450). No es rara esta actitud, si consideramos el rechazo radical del poeta a poner el valor de la poesía en su mensaje político, fuese cual fuese su signo –rechazo que desarrolla más extensamente en el texto citado, y que se hace manifiesto, por ejemplo, en las críticas a la poesía de Neruda–.

El tono elegíaco y melancólico ha sido repetidamente destacado como una de las notas comunes más llamativas de la promoción del 40. En la Argentina, los propios poetas lo señalaron en los años inmediatamente posteriores a su incorporación a la escena literaria, y en sus órganos de difusión más emblemáticos, como las revistas *Verde Memoria* o *El 40*. En esta última León Benarós hacía la siguiente confesión/reivindicación de grupo, encontrando la explicación a ese acento sombrío en la situación mundial –guerra y posguerra–: “Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca” (cit. en Prieto 2006: 361). Las convulsas circunstancias mundiales de los últimos treinta y primeros cuarenta explican, pues, por sí solas, la aflicción que Juan Ramón, y con él los estudiosos y antólogos, y hasta los propios creadores, de este tiempo, encuentran como nota general de la promoción del 40. En esto mismo residiría, para José Isaacson, la flaqueza fundamental del conjunto poético, pues su postura ante los cruentos hechos que circundan su nacimiento y formación sería –sigo sus propias palabras– un “lirismo ahistórico” que supondría un cierto desentendimiento, ya que “sólo por excepción encontramos alguna reacción frente al momento histórico [...]”. Concluye Isaacson: “La falta de implantación en el medio [...] debilita la obra de quienes deberían ser la voz natural y estéticamente transfigurada de su circunstancia social o histórica” (en Isaacson y Urquía 1963: 15). Juan Ramón, que repara de inmediato en este abatimiento del tono poético, lo señala con una pincelada de humor:

más tarde, a partir de 1950, en la destacada *Poesía Buenos Aires. Arte Madi* aparece en 1947 bajo la dirección de Kosice, y extiende los planteamientos anteriores a la pintura y la escultura (véanse Prieto 2006: 373-375 y Cambours Ocampo 1963: 63-65). En agosto de 1948 –es decir, en las fechas de la llegada de Juan Ramón a Buenos Aires– Juan Jacobo Barjalía funda *Contemporánea* (1948-1950).

En la poesía, verso y prosa, que leo hoy domina la angustia (sombra, muerte, nada). Y lo mismo en todo lo que he leído estos días para esta colección.

Parece que la juventud argentina y uruguaya que viene está deprimida.
¿Quién tiene la culpa?

Comer me parece, por lo que veo, que se come bien en esta tierra.

Entonces es hambre de más dentro.

Los niños son alegres. Entonces hace falta más libertad de niños a la juventud y a la madurez.

Qué gran niña esta muchacha extraordinaria! Y qué libro: ¡Un álamo solitario!

("Recuerdo...": 131; también en Jiménez 1982: 456).

Aunque Juan Ramón no proporcione explícitamente el nombre de la autora a la que corresponde esta presentación, es sencillo identificarla: se trata de la no demasiado célebre Mabel Fernández Chala, autora de un libro de relatos titulado *Un álamo solitario* (Buenos Aires, Ángel, 1947). Un ejemplar de este libro, con la firma autógrafa de su autora, se encuentra en la Biblioteca personal de Juan Ramón, en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. La precisión "verso y prosa", por cierto, es pertinente, pues en efecto, se incluye en la selección de Juan Ramón algún texto en prosa. Esto no rompería la unidad de sentido del nonato muestrario; de hecho, otros críticos han señalado ya cómo la narrativa de la promoción del 40 está dominada por el tono lírico hasta el punto de verse la narración sofocada (véase Prieto 2006: 361).²⁹

Otra de las características sobre las que el poeta español llama la atención es el predominio de las mujeres sobre los hombres, que él considera un fenómeno continental. Reproduzco sus palabras exactas:

Lo primero que llama la atención es que lo escojido da muchas más mujeres que hombres, y en Buenos Aires se me consideró partidario de ellas. Pero la realidad es que entre los poemas que yo recibí en Uruguay y Argentina

²⁹ Además de en el texto citado, Juan Ramón expresa similares consideraciones acerca de la tristeza general de la poesía argentina y uruguaya del momento. En la presentación de su lectura de poesía argentina y uruguaya para el Ateneo Americano de Washington ("Recuerdo...": 133; también en Jiménez 1982: 453; estrechas coincidencias con "Recuerdo...": 161).

de sus autores, la proporción era favorable hasta la abrumación para las mujeres. Esto (y ya lo hice notar en mi colección cubana) parece un fenómeno continental. Yo tengo dos antologías recientes de poesía general americanoinglesa, una de mujeres y otra de hombres: las mujeres son exactamente 1311, y los pobres hombres sólo han podido llegar a 459. Es lo contrario de lo que ocurre en Europa y es muy curioso considerar el hecho. Platón, que decidió que los poetas eran hombres de soledad y los políticos de sociedad, ha sido contestado por las mujeres americanas, que han colocado a los hombres en la sociedad obligada y ellas se han quedado en la sociedad gustosa de ellos y en la soledad de ellas, cuando lo desean. (“Recuerdo...”: 133; Jiménez, 1982:454-454)

En 1953, en el Curso sobre el Modernismo impartido en Puerto Rico insistirá de nuevo en la abundancia de mujeres poetas en la Argentina y Uruguay, que él explica por el progreso y la modernidad en todos los órdenes de la vida que reina en estos países (Jiménez 1999: 34, 66-67). Al examinar la nómina de poetas que Juan Ramón pensó incluir en su homenaje a la poesía escondida, bien en las lecturas de Buenos Aires y Washington, bien en la frustrada publicación (véase Apéndice II),³⁰ comprobamos que el número de mujeres es 24, sobre un total de 49. La afirmación del poeta “La selección me dio más mujeres que hombres” (“Recuerdo...”: 121) no es pues, exacta (aunque es posible que en la lectura de Washington, donde leyó las citadas palabras, sí escogiese más mujeres que hombres). Pero si consideramos la representación más bien excepcional que hasta la fecha tenían las féminas en la literatura, la proporción (prácticamente la mitad) justifica la admiración del poeta español. De hecho, los historiadores y críticos literarios que se han ocupado del periodo de los años 30-50 suelen llamar la atención sobre lo mismo. Lo hacen, por una parte, en trabajos de carácter general, donde la distinción de sexo no es una de las premisas de partida, pero el aumento de las mujeres en la producción poética resulta relevante y merece una reflexión particular. Un buen ejemplo, ya con la perspectiva que aporta la distancia temporal, es el del poeta, traductor y antólogo Horacio Armani (quien por cierto había sido uno de aquellos jóvenes escondidos de la selección de Juan Ramón). En los “Apuntes para una historia de la poesía

³⁰ He tratado de verter en el Apéndice II un listado completo que incluya aquellos nombres identificables con cierta seguridad, pero debo advertir que han quedado fuera de la lista aquellos nombres que no he podido identificar o leer, tal y como oportunamente advierto en cada caso.

argentina del siglo XX" con que se abre su *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Armani dedica un apartado a la poesía femenina, en cuya abundancia también repara, y que explica apelando a la "creciente participación femenina en todos los órdenes de las actividades del país, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial" (1982: 28). Añade Armani que el tono y asuntos tratados por las poetas a partir de los cuarenta dejan de estar restringidos a lo amoroso, para alcanzar a todas las preocupaciones históricas, existenciales, etc., de su tiempo. De entre las varias que cita Armani en este breve estudio preliminar, coinciden con la lista de autoras escondidas de Juan Ramón las siguientes: Olga Orozco, María Granata, María Elena Walsh y Emma de Cartosio; solo la primera, sin embargo, está representada en la *Antología esencial*. Por otro lado, y corroborando la atención que el fenómeno recibe en estos trabajos de carácter general, comienzan a aparecer a partir de los años 30 repertorios de poesía escrita por mujeres, como la *Antología de la poesía femenina* preparada por José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle (1930) y el *Parnaso femenino. Breve florilegio de poetisas argentinas contemporáneas*, de Eloísa Esquiú Barroetaveña (1936) (Salazar Anglada 2007: 282), así como un buen número de conferencias y artículos dedicados a la poesía femenina argentina, recogidos en la bibliografía del posterior y más amplio estudio específico *Poesía femenina argentina (1810-1950)*, de Helena Percas (1958). Esta autora retrotrae la existencia de una poesía femenina al comienzo del siglo XIX, pero señala el postmodernismo y la aparición de una autora individual de la talla y personalidad de Alfonsina Storni como hitos que impulsan el aumento exponencial de mujeres que escriben poesía durante el siglo XX (Percas 1958, 7-8).

El último juicio de Juan Ramón que comentaré es su reflexión acerca de la "vuelta a la forma" que algunos proclamaban. En general, se acepta que hay en los años cuarenta una corriente de cierto clasicismo en la forma, por reacción a los experimentalismos precedentes. Pero el autor español rechaza en varios textos que esto sea por sí solo un valor, partiendo de la convicción de que la forma de un poema no debe ser un ornamento ni un virtuosismo mecanizado, sino la expresión necesaria que cada poema reclama desde su germen (algo que Juan Ramón explica gráficamente con la expresión "de dentro afuera", en el siguiente pasaje):

Todavía hay por Buenos Aires y en publicaciones de prestigio críticos anónimos que hablan de "poesía enjoyada". Me gustaría saber lo que entienden por joyas esos críticos y me gustaría verlos escribir poesía.

Muchos sonetos en la Argentina y el Uruguay, muchos en toda Hispanoamérica, muchos en España.

Sí, yo también hice en 1914 un libro de sonetos cuando aún no se hablaba de retorno a la forma pero quise hacerlos de dentro afuera.

De dentro afuera son estos sonetos de dentro afuera. (Archivo familiar; también en Jiménez 1982: 463)

De ahí que su intención sea “Leer lo vivo más que lo perfecto” (“Recuerdo...”: 62), y que dé la bienvenida al defecto formal si este rompe la perfección marmórea e insufla al poema espontaneidad y sentimiento. Así, por ejemplo, en la presentación de la desconocida autora Lila Vallazza, titulada “Lila, heroica Lila”, Juan Ramón elogia precisamente la libertad de la joven poeta frente a moldes y estrofas: “Esta muchacha lira, Lila heroica, no quiere entender mucho de formas ni tiempos poéticos; y el canto libre le va bien a su desentendimiento. Puede escribir en verso regular estrófico, aconsonantado o como sea, pero esa armadura no es para su verdeante cabellera eléctrica” (Focotopia del archivo familiar).

Ya en el texto sobre la poesía enojada menciona Juan Ramón el soneto: como es natural, el debate sobre la forma poemática gravita sobre el esquema métrico por antonomasia. Entre los poemas guardados en la carpeta “Recuerdo...” se encuentra un buen número de sonetos. Sin embargo, no todos ellos pueden ser llamados clasicistas, a pesar de su forma: el titulado “Fotógrafo, galería, laboratorio”, de Sara Reboul, es ya desde su título insólito por el tema al que se aplica, anticipador quizá de la corriente antipoética que pronto cobraría fuerza en las letras hispanoamericanas. Tras la transcripción de este soneto, cuyo tema se emparenta claramente con la fiebre vanguardista por poetizar inventos contemporáneos, Juan Ramón anota “Un soneto de una pintora, ciudadano, triste y lleno” (“Recuerdo...”: 48). Por otro lado, el renovado gusto por el soneto tampoco era unívoco, pues no faltaban jóvenes voces desdeñosas: según recoge Martín Prieto, Juan Rodolfo Wilcock sintetiza sus críticas contra el sonetista Francisco Luis Bernárdez preguntándose –retóricamente, desde luego– “qué puede pensarse de un poeta reducido al soneto, desde hace mucho la forma más sencilla de la preceptiva moderna, especie de mueble provenzal de la poesía” (2006: 312).³¹

³¹ Sin embargo, esto no es óbice para que el propio Wilcock fuese autor de sonetos en sus poemarios *Libro de poemas y canciones* (1940), *Ensayos de poesía lírica* (1945) y *Sexto* (1953).

Pero volviendo a las opiniones del autor de *Sonetos espirituales*,³² este dedica otros dos textos a exponer dónde reside, a su juicio, el valor de un soneto (no en la pericia técnica, sino en la frescura expresada sin que las exigencias métricas la agarroten). Se trata de dos presentaciones de sendas autoras de sonetos que encarnan ese valor ensalzado por él: María Isabel Orlando y Heleña Muñoz Larreta. La primera de estas notas rechaza, en las líneas iniciales, que las formas estróficas y métricas clásicas sean “más formas” que el verso libre, y niega que la verdadera creación poética pase por la elección premeditada de una “forma” en que demostrar virtuosismo en el ritmo o la rima. El aprecio que Juan Ramón siente por los sonetos de esta autora parte, significativamente, de la espontaneidad que encuentra en ellos:

MARÍA SONETO HUMANO

¿Qué es, huidiza, enclaustrada, secreta María Isabel, de la voz para dentro, eso del retorno a la forma? ¿A qué forma? ¿Qué es forma? La octava real, la décima, la silva consonante, el soneto, etc. ¿son más formas que las otras?

Las formas ya consagradas, palabra vana, deben estar asimiladas del todo por el poeta, quien debe ser, ante todo, un inventor de formas cerradas o abiertas; lo que no impide que use las formas ya tradicionales, si no copia sus realizaciones sino sus consecuencias.

Es decir, que no se retorna a nada. Las formas están vivas, y cuando se utilizan, han de ser presentes o, mejor, (porque el presente es nada, es tránsito) [,] futuras.

Y voy a leer unos sonetos vivos y suyos, María Isabel inquieta, recóndita, sería. ¡Qué tono más bueno el de sus sonetos! Se siente en ellos la entrega de su fe absoluta. Y por fortuna, tampoco son arquitecturales, ni neoclásicos, ni parnasianos, ni ¡ay! de retorno. No están claveteados, María Isabel; usted los ha madurado, les ha dado su tiempo preciso, y ellos se le han caído maduros. Sonetos de fruto, cuerpo humano son los suyos, como hijos de verdad, con su hueso articulado jugando en su sitio. (“Recuerdo...”: 125)

El segundo de los textos, titulado “Elena con H latina”, y que por su extensión no es posible reproducir completo, elogia nuevamente la libertad

³² Sin duda es este el libro de sonetos que Juan Ramón afirma haber escrito en 1914, pues aunque aparecido en 1917, había sido compuesto con anterioridad, y de hecho su título completo es *Sonetos espirituales (1914-1915)*.

en la práctica de un molde métrico estricto, como es el del soneto: “No van canalizados estos versos en estilos hipotéticos de falsa armonía, no van medidos por dedos gramaticales, supuestos cifradores del ‘poema áureo’”. Más aún que en la presentación dedicada a María Isabel Orlando, aquí la escritura de Juan Ramón se aproxima a la de sus caricaturas líricas por las imágenes utilizadas, aunque en este caso sirven no a la presentación de la personalidad de Helena Muñoz Larreta, sino a la crítica de sus sonetos:

Hacer sonetos con agua es mucho hacer, ya que el agua no quiere ser soneto; se sale del cestillo y es muy difícil retenerla aunque no sea del todo. La detiene nada más una imantación natural concéntrica o un cuajarse en yelo quemante como el ascua, por decisión. Sino muy distinto éste del de los sonetistas cazadores que embottellan, a lo feto, un hallazgo más o menos verdadero, con dudosa gracia. Hay que saber apresar con el instinto. Y lo que digo del agua y del yelo, lo digo de la sangre y del ascua. Guardar la sangre sangrada en un pomo, es pudrirla; libertarla de la vena abierta es limpio y no es cualquier cosa. Y yo prefiero el soneto abierto, propiamente desigual, al del arquitecto de embutidos columnarios sin ángulos ni escapes. (Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Sobre “Con el carbón del sol”: 64, 65; publicado con variantes como prólogo en el libro de Muñoz Larreta 1950: 7-10; también en Jiménez 1982: 459-461, sin apenas variantes)

Y concluye:

¡Viva la libertad absoluta del soneto! (Dirá el sonetista académico, el comúnmente llamado áureo por la crítica de plomo sin sentidos, que entonces no se escriba en soneto. ¿Por qué no? El soneto asimilado, ya instintivo, es tan natural como el romance octosílabo en asonante, la canción libre, el verso desnudo o cualquier otra forma de naturalidad poética. Siempre podremos sentir simpatía por el soneto, si es del espíritu).

En definitiva, la selección elaborada por Juan Ramón Jiménez a partir de su visita a la Argentina y Montevideo en 1948 es un capítulo de gran importancia en la trayectoria del poeta y en la literatura argentina y uruguaya del siglo XX, a pesar de que nunca se publicase como libro. Los textos conservados nos permiten conocer los criterios de selección del poeta español, evaluar la coincidencia de su nómina de autores con la llamada “generación del 40” (“del 45”, en Uruguay), y apreciar sus preferencias (por ejemplo, la significativa ausencia de las corrientes continuadoras de la vanguardia más experimental). Además, las impresiones que deja escritas sobre la poesía argentina y uruguaya del medio siglo,

en textos de reflexión general o de presentación de alguno de los autores en concreto, ofrecen un interés doble: por una parte, amplían nuestro conocimiento de la faceta crítica del poeta español, de la cual nos ofrecen muestras valiosas por sus ideas y acertada expresión; por otra, se comprueba la coincidencia de algunas de sus opiniones con las que la crítica viene señalando para la poesía de ambos países en los años 40 y 50. La suerte de esta empresa del poeta de Moguer se vio truncada durante más de medio siglo: es hora de rescatar esta página de la historia literaria, y ser ahora nosotros sorprendedores poéticos de la sensibilidad de Juan Ramón ante una letra escrita que se le levantaba del papel exigiendo su testimonio de singular lector.

APÉNDICE I

Se conservan en la carpeta “Recuerdo...” varios índices, escritos con diferente intención y para propósitos diversos, y por tanto, con amplitud distinta y distintos nombres. Enumero y describo brevemente, a continuación, cada uno de los listados:

-“Recuerdo...” 67: Índice que contiene diecisiete nombres bajo el rótulo “Recuerdo a la poesía escondida” (la palabra “recuerdo” sustituye a “Afecto”, tachada). Algunos de los nombres están tachados con un trazo y marcados con un aspa de pintura roja. Sabemos que Juan Ramón utilizaba este color para señalar decisiones definitivas, de manera que tal vez esos nombres fuesen más firmes en su proyecto de recopilación poética; sin embargo, no podemos asegurar esto último, por lo que consideraremos por igual todos los nombres recogidos en la lista.

-“Recuerdo...” 68: Se trata de una columna vertical de veintisiete números bajo un epígrafe que reza “Poetas y poemas:”. Solo los cinco primeros están seguidos por nombres de poetas (que son, por este orden, Horacio Armani, María Elena Walsh, Ida Vitale, Enrique Molina y Enrique Luis Revol). Juan Ramón dejó en blanco el resto de números en este esbozo de índice que le habría servido para una primera planificación de la lectura. A la izquierda de la columna anota “1 poema de cada poeta: (orden alfabético)”, y tras el número 27, concluye “y Macedonio Fernández, constante desconocido”. La nómina de Requeni da un total de 31 autores (contando a Macedonio Fernández y Lysandro Galtier), y como hemos visto aún faltan algunos, por lo que o bien este índice pertenece a un estadio anterior, en que Juan Ramón solo pensaba leer poemas de 27 autores, o bien utilizó esa cifra

provisionalmente para formarse una idea de la extensión del acto mediante este esquema previo.

-“Recuerdo...” 82: No se trata de un índice, sino de una nota en que aparece mencionado únicamente un nombre, “Miguel A. Bustos”. Podría tratarse de Miguel Ángel Bustos, poeta y pintor (la nota menciona unas acuarelas) desaparecido durante la dictadura, en el año 76. En ese caso, se trataría del autor más joven de los elegidos, pues Bustos había nacido en 1933. Esto parece contradecir la afirmación de que Walsh es la autora más joven, realizada por Juan Ramón cuando la invita a subir al estrado de la SADE con Macedonio Fernández.

-“Recuerdo...” 95: Índice encabezado por la indicación “Poemas / de:”, y seguido de nueve nombres. Entre algunos hay amplios espacios, lo que parece indicar que Juan Ramón dejó huecos con la intención de rellenarlos.

-“Recuerdo...” 101: índice anotado en el reverso de la tarjeta de visita del jefe de redacción de *Sur*, José Bianco. Incluye catorce nombres, algunos tachados o señalados en rojo.

-“Recuerdo...” 102: Este documento está encabezado por el título “Poemas escojidos para leerlos”, y junto a los nombres de los autores aparecen, en dos casos (María Elena Walsh e Ida Vitale), los títulos de los poemas (respectivamente, “La Muerte” y “El pozo”). En el caso de los demás poetas apuntados (Enrique Molina, Ida Vitale, Horacio Armani, Olga Orozco y Ana Emilia Lahitte), Juan Ramón no llegó a escribir qué poemas pensaba leer de cada uno. Al final de la hoja se lee “Si quieren ellos que lea. / Consultar / esta lista con los primeros: / Girondo y Nora”.

-“Recuerdo...” 103: Este breve índice contiene 10 nombres. Está deteriorado por las marcas de clips sujetapapeles, y por esta razón los tres primeros nombres de la lista aparecen borrosos y no aventuro ninguna lectura; tampoco el penúltimo nombre me atrevo a identificarlo. Dos de los nombres anotados plantean, además, problemas. *Rubí* se refiere sin duda a Rubí Rubens, mencionada también en “Recuerdo...” 91 verso (véase más abajo). Sin embargo, no me consta que Rubens, periodista colaboradora de medios como *El Hogar* o *Vea y Lea*, escribiese poesía. En cuanto al otro nombre problemático, es el de “Lanfranco”, que parece ir antecedido por una “L.” (aunque tal vez se trate de un “2”). Sabemos que Héctor Lanfranco fue apoderado legal de Juan Ramón en la Argentina (se conserva alguna carta del poeta dirigida a él, y sabemos que durante la estancia de 1948 los Jiménez lo visitaron), pero no puedo identificar a este “L. Lanfranco”, en caso de que esa sea la lectura correcta, ni siquiera a asegurar que esté emparentado con el jurista.

-“Recuerdo...” 109: Índice muy breve, bajo el título “Lectura / de poetas:” contiene solo los nombres de María Granata y Orfila Brandesio (*sic*, por *Orfila Bardesio*).

-“Recuerdo...” 110: Documento muy complicado, con varias anotaciones. Una de ellas, situada en el comienzo de la página, es muy interesante: “No voy a leer nada de las generaciones de Oliverio Gironde. Tampoco de los más jóvenes de que no debo ya leer: Vicente Barbieri, Enrique Molina, Vilcock (*sic*, por *Wilcock*), Rosales, Silvina Ocampo, de Voto (*sic*, por *Devoto*)”. No tomo este índice negativo en consideración para el recuento de nombres del Apéndice II, pero sí el que ocupa la parte inferior de la hoja, y que contiene veintiséis entradas agrupadas bajo la denominación “Cariño a la poesía escondida” (en este caso, “cariño” sustituye a “recuerdo”, tachada).

-“Recuerdo...” 118: Índice sin encabezamiento con un total de 9 entradas. Salvo el nombre de Barbieri (que no aparece en una entrada propia, sino con formando una sola con su mujer: “Irma Ester y Vicente B.”) todos los demás son de mujeres. Quizá este listado se relacione no con el proyecto de la poesía escondida, sino con otro de siluetas de mujeres (véanse más abajo, en este mismo apéndice, las notas sobre “Recuerdo...” 91 verso y 140). Contiene dos nombres que no he podido identificar: el primero, por dificultad en la lectura (parece leerse “Maruja Surich”), y el segundo, por tratarse de una denominación vaga (“la rusa roja de las pruebas”).

No tomaremos en consideración los nombres aparecidos en

-“Recuerdo...” 91 verso: aunque se incluyen varios nombres de autoras de la poesía escondida (Vallazza, Ponsowy, Fernández Chalá...), se trata de un índice de “Siluetas breves de mujeres diferentes”, como indica el rótulo que lo encabeza.

-“Recuerdo...” 140: se trata de otro índice de “Siluetas enviadas”; en él aparecen “Ana Alma (Gándara)/Elena con H clásica (Helena Muñoz Larreta)/Idea Vilariño /Lila Vallazza/Ema [*sic*] de Cartosio”. Se trata de un índice de pequeños retratos o bocetos líricos escritos por Juan Ramón sobre estas autoras.

APÉNDICE II

En lo que respecta a los nombres incluidos en estos listados, transcribir el contenido de cada uno de ellos resultaría enojoso para el lector, por lo que me limitaré a proporcionar una relación de los autores mencionados en uno o más índices, indicando a continuación en cuál o cuáles; de esta manera se podrá también comprobar la frecuencia de aparición de cada nombre. De varios autores se conservan en la carpeta “Recuerdo...” textos mecanografiados, y en algún

caso manuscritos. Parte de los mecanografiados parecen pasados por Zenobia, y ocasionalmente hay alguna corrección de Juan Ramón. En la lista siguiente, después del nombre y las referencias de los índices en que aparece mencionado, anoto si se conservan textos suyos en la carpeta. Además, hay poetas de los que se guardan composiciones en “Recuerdo...” a pesar de que no aparecen en ningún índice. Estos han sido incluidos también en la lista siguiente, con la indicación precisa a continuación del nombre. Es necesario advertir, por último, que en la carpeta se guardan varios textos sin firma ni nombre anotado, por lo que hay que calcular que el número de poemas de alguno de los autores sea mayor, o bien que de alguno de los poetas de los que aparentemente no hay textos, sí se han conservado. Por comodidad para la consulta, el listado se ha ordenado alfabéticamente.

Almiral, María Teresa: “Recuerdo...” 103.³³ 1 texto conservado.

Álvarez, Carlos Alberto: “Recuerdo...” 101.³⁴ No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Armani, Horacio: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 68; “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 101; “Recuerdo...” 102; “Recuerdo...” 110.³⁵ 1 texto conservado.

Barbieri, Vicente: “Recuerdo...” 101; “Recuerdo...” 110; “Recuerdo...” 118.³⁶

Bardesio, Orfila: “Recuerdo...” 109.³⁷ 2 textos conservados.

Bonder, Sara: No aparece en los índices. 3 textos conservados.

Bonomini, Ángel: No aparece en los índices. 1 texto conservado.

Bustos, Miguel A.: “Recuerdo...” 82. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Cartosio, Emma de: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 110; “Recuerdo...” 118.³⁸ 1 texto conservado.

Casaravilla Lemos, Enrique: No aparece en los índices. 3 textos conservados (numerados a mano por Juan Ramón como “1”, “2”, “y 4”, lo que parece indicar que se ha perdido otro texto).

³³ Aparece como “Teresa”. Creo que la identificación con María Teresa Almiral es bastante segura, porque en el caso de Delia Teresa Fernández Aparicio el segundo nombre a menudo se ve reducido a una T.

³⁴ Aparece como “Carlos A. Álvarez”, me parece claro que se trata de Carlos Alberto Álvarez, autor de *Fábula encantada* (1943) y organizador del Centro Carlos María Onetti.

³⁵ Aparece designado solo por su apellido, “Armani”.

³⁶ En este índice, la entrada exacta incluye el nombre de la esposa del poeta, “Irma Ester y Vicente B.”

³⁷ Aparece como “Orfila Brandesio”.

³⁸ En los tres índices aparece como “Ema Cartosio”.

- Demierre, Roberto: “Recuerdo...” 110.³⁹ 5 textos conservados.
- Demitrópulos, Libertad: “Recuerdo...” 110.⁴⁰ 4 textos conservados.
- Devoto, Daniel: No aparece en los índices. 3 textos conservados.
- Duncan, Elena: No aparece en los índices. 1 texto conservado.
- Fernández, Macédonio: “Recuerdo...” 68;⁴¹ “Recuerdo...” 110.⁴² 1 texto conservado.
- Fernández Aparicio, Delia Teresa: “Recuerdo...” 110.⁴³ 1 texto conservado.
- Fernández Chalá, Mabel: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 103;⁴⁴ “Recuerdo...” 110;⁴⁵ “Recuerdo...” 118. 1 texto conservado.
- Galtier, Lysandro: No aparece en los índices. 1 texto conservado.
- Gándara, Ana: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 110; “Recuerdo...” 118.⁴⁶ 1 texto conservado.
- Granata, María: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 109, “Recuerdo...” 110. 2 textos conservados.
- Jonquières, Eduardo: “Recuerdo...” 101.⁴⁷ No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.
- Lahitte Ana Emilia: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 102; “Recuerdo...” 110.⁴⁸ 2 textos conservados.
- Lanfranco:⁴⁹ “Recuerdo...” 103. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.
- Larreta de Alzaga, Agustina: “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 110; “Recuerdo...” 119.⁵⁰ 3 textos conservados.

³⁹ Aparece designado solo por el apellido “Demierre”.

⁴⁰ Aparece como “Libertad de Mitropulos”.

⁴¹ Aparece al final de la lista de números del documento “Recuerdo...” 68, sin numerar, como un añadido a modo de conclusión: “y Macedonio Fernández, constante desconocido.”

⁴² Aparece solo como “Macedonio”, y a continuación Juan Ramón apostilla “(trozos)” (Juan Ramón no leyó una composición completa, sino “Porque no mueras”, pasaje del poema “Otra vez”).

⁴³ Aparece como “Delia Teresa”.

⁴⁴ Aparece como “Mabel”.

⁴⁵ Aparece como “Mabel Fz Chalá”.

⁴⁶ En los tres índices aparece como “Anucha de la Gándara”.

⁴⁷ Aparece como “Eduardo Jonquieres”, sin tilde. No lo he encontrado en ningún otro papel de Juan Ramón.

⁴⁸ Aparece como “Ana E. Lahitte” en “Recuerdo...”: 67 y 110, y como “A. E. Lahitte” en “Recuerdo...”: 95.

⁴⁹ Héctor Lanfranco era albacea de Juan Ramón en la Argentina. Desconozco si además de su trabajo en el campo del Derecho practicaba la escritura poética. Antes del apellido hay un signo que se puede leer como “2” o como “L”. En el segundo caso, quizá se trate de su esposa o de un hijo o hija.

⁵⁰ En “Recuerdo...”: 95, aparece como “B. Rodríguez Larreta de Alzaga”, y en “Recuerdo...”: 110 como “Betina Alzaga”. Creo que se trata de Agustina Larreta de Alzaga,

Molina, Enrique: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 68; “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 101; “Recuerdo...” 102; “Recuerdo...” 110. 1 texto conservado.

Muñoz Larreta, Helena: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 110.⁵¹ 2 textos conservados.

Obieta, Adolfo de: No aparece en los índices. 4 textos conservados.

Orlando, María Isabel: “Recuerdo...” 110.⁵² 3 textos conservados.

Orozco, Olga: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 101; “Recuerdo...” 102; “Recuerdo...” 110. 3 textos conservados.

Ortiz [probablemente, Francisco Urondo]: “Recuerdo...” 101. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Paine, Roberto: “Recuerdo...” 101.⁵³ 1 poema conservado.

Ponce de León, Alberto: “Recuerdo...” 101. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Porro, Judith: “Recuerdo...” 110.⁵⁴ 1 poema conservado.

Ponsowy, Paulina: “Recuerdo...” 103.⁵⁵ 1 poema conservado.

Puga Sabaté, Enrique: “Recuerdo...” 101. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Reboul, Sara: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 110.⁵⁶ 1 texto conservado.

Revol, Enrique Luis: “Recuerdo...” 67; “Recuerdo...” 68; “Recuerdo...” 95; “Recuerdo...” 101; “Recuerdo...” 110; “Recuerdo...” 118.⁵⁷ 1 poema conservado.

Rodríguez, Santiago: “Recuerdo...” 67. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

aunque el empleo del diminutivo “Betina” hace problemática esta identificación. En “Recuerdo...”: 119 aparece como “Agustina de Alzaga Unzúe”, quizá con su segundo apellido pospuesto al de casada (si bien no es posible asegurar que se trate de la misma autora y no de otra, desconocida). El propio Juan Ramón vacila, aplicando a la misma autora estos dos nombres: en “Recuerdo...”: 211, bajo un poema mecanografiado, se lee una anotación manuscrita de Juan Ramón, “Son de Betina Alzaga de Unzúe”, con este nombre tachado, y debajo corregido: “de Agustina R. L. de Alzaga”.

⁵¹ En “Recuerdo...”: 67 aparece como “Helena de Mallea”; en “Recuerdo...”: 110 como “Mallea”, sin duda se trata de Helena Muñoz Larreta, llamada aquí por el apellido de su esposo, Eduardo Mallea.

⁵² Aparece como “María I. Orlando”.

⁵³ Aparece como “Roberto Payne”.

⁵⁴ Escrito “Judith Porro”.

⁵⁵ Aparece como “Paulina”.

⁵⁶ En ambos índices aparece como “Sara Rebull”.

⁵⁷ Aparece como “Rebol” en “Recuerdo...”: 67 (dos veces, ambas con igual grafía), 95, 101 y 110.

Rosler, Osvaldo: "Recuerdo..." 110.⁵⁸ 2 textos conservados.

Rubens, Rubí: "Recuerdo..." 103.⁵⁹ No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Silva, Clara: "Recuerdo..." 110. No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Silva, Elio Eros: "Recuerdo..." 110.⁶⁰ 3 textos conservados.

Sola González, Alfonso: "Recuerdo..." 101.⁶¹ No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Sosa López, Emilio: "Recuerdo..." 101.⁶² No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Uribe: "Recuerdo..." 101.⁶³ No se conservan textos suyos en los papeles de Juan Ramón preparados para los actos o el libro de la poesía escondida.

Vallazza, Lila: "Recuerdo..." 67; "Recuerdo..." 95; "Recuerdo..." 103; "Recuerdo..." 110;⁶⁴ "Recuerdo..." 118. 5 textos conservados.

Vitale, Ida: "Recuerdo..." 67; "Recuerdo..." 68; "Recuerdo..." 95; "Recuerdo..." 102; "Recuerdo..." 110. 2 textos conservados.

Vilariño, Idea: "Recuerdo..." 67; "Recuerdo..." 110; "Recuerdo..." 118. 3 textos conservados.

Walsh, María Elena: "Recuerdo..." 67; "Recuerdo..." 68; "Recuerdo..." 95; "Recuerdo..." 101; "Recuerdo..." 102; "Recuerdo..." 110. 2 textos conservados.

⁵⁸ Escrito "Oswaldo Rosler".

⁵⁹ Aparece como "Rubí", la identificación me parece segura. Había aparecido ya en el documento "Recuerdo...": 91 verso como integrante de una lista de mujeres cuyas siluetas poéticas Juan Ramón proyectaba escribir (véase Apéndice I).

⁶⁰ Aparece como "Elio Silva". En los poemas de él conservados en "Recuerdo...", Juan Ramón también anota su nombre de este modo. Quizá sea ese el nombre del autor, al que no he podido identificar.

⁶¹ Aparecen únicamente los apellidos, "Sola González"; me parece segura la identificación.

⁶² Aparecen únicamente los apellidos, "Sosa López"; propongo identificarlo con el cordobés Emilio Sosa López.

⁶³ Aparece simplemente este apellido, "Uribe", junto al de Barbieri. Me parece evidente que la lectura no debe ser "Barbieri Uribe", como a primera vista podríamos pensar, sino que se trata de dos apellidos distintos; el primero designa claramente al conocido Vicente Barbieri; para el segundo, la identificación más plausible me parece que apunta hacia el poeta Basilio Uribe. Ni con el nombre completo ni solo con el apellido aparece en ningún otro índice de la carpeta "Recuerdo...".

⁶⁴ El nombre de Lila Vallazza va seguido, en la lista, de la indicación "su novio". Dado que no he encontrado datos relativos a Vallazza, no puedo tampoco identificar a este. Tal vez se trate del que viene a continuación en la columna, "Demierre", esto es, Roberto Demierre

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIRRE, Á. M., 1969. "Viaje de Juan Ramón Jiménez a la Argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 231, 655-73. Parcialmente reproducido, con algunos cambios en *Como el rayo*, <http://ramonfernandez.revistaperito.com/DospoemaJuanRamon.htm> [En línea]. Consulta realizada el 2 de enero de 2009.
- ARMANI, H. (Comp.), 1982 (2ª ed.). *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar.
- BARCIA, P. L., 1999. *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde sus orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco.
- CAMBOURS OCAMPO, A., 1963. *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, A. Peña Lillo.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, A., 2001. *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Sevilla, Junta de Andalucía-Diputación de Huelva.
- CAMPRUBI, Z., 2006. *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz*, ed. de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Residencia de Estudiantes
- CARILLA, E., 1954, *Literatura argentina 1800-1950 (Esquema generacional)*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- ISAACSON, J. y C. E. URQUÍA, 1963. *40 años de poesía argentina: 1920-1960*, Buenos Aires, Aldaba.
- JIMÉNEZ, J. R., 1982. *Política poética*, ed. de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.
- , 1999. *El Modernismo. Apuntes de curso*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor.
- , 1983. *Alerta*, ed. de Javier Blasco, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C., 2007. "Juan Ramón y la poesía escondida del Río de la Plata", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 685-686, 159-192
- , 2007. "'Libertad la Unjida' y Juan Ramón Jiménez: encuentro del poeta español y Libertad Demitrópulos", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXII, 293-294, 585-613.
- , 2008. "Juan Ramón y una joven escondida (la poética de Paulina Ponsow)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 701, 31-61
- , [En prensa]. "Un 'sorprendedor poético': Juan Ramón y la poesía argentina en 1948", *Actas del Simposio Internacional Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica*, celebrado los días 20 y 21 de noviembre en Huelva.
- MUÑOZ LARRETA, H., 1950. *Sonetos en carne viva*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PERCAS, H., 1958. *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- PRIETO, M., 2006. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

- REQUENI, A., 1978. “Juan Ramón entre nosotros”, *La Prensa* (Buenos Aires), 12/11/1978.
- SALAZAR ANGLADA, A., 2007. “Poesía, historia, identidad cultura. Un breve recorrido por las antologías poéticas argentinas (1903-1941), Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar.
- YURKIÉVICH, S., 1993. “Sobre la generación argentina de los 40: Girri/Orozco: la persuasión y el rapto”, Luis Sáinz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 237-243.

JUAN RAMÓN EN BUENOS AIRES (AGOSTO-NOVIEMBRE 1948)

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA
CONICET / UBA
macarmenporrua@speedy.com.ar

RESUMEN

El viaje de Juan Ramón Jiménez a la Argentina en 1948 tuvo una amplia repercusión en los medios periodísticos que siguieron pormenorizadamente sus actividades de conferencista en Buenos Aires, ciudades del interior y en Uruguay. Este viaje dio motivo a que los amigos españoles en el exilio volcaran en textos autobiográficos posteriores o en correspondencia del momento, sus impresiones y opiniones sobre este viaje. También el poeta y su esposa expresaron en diversas circunstancias (textos y cartas) sus emociones y recuerdos de esos meses, en los que se gestó una de las obras fundamentales de Juan Ramón Jiménez: *Animal de fondo*.

PALABRAS CLAVE: viaje – repercusión – periodismo – impresiones – poesía.

ABSTRACT

Juan Ramón Jiménez's trip to Argentina in 1948 had a deep impact on the press, which followed his activities as a lecturer with great care, not only in Buenos Aires, but in different cities in the country and Uruguay as well. This trip caused some of his exiled Spanish friends to write their impressions and opinions over it either in later autobiographies or in letters at the time. The

Filología LX (2008) pp. 121-133

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

ISSN 0071-495 X

poet and his wife put into words under different circumstances (texts and letters) their memories and emotions related to those months, in which one of the main creations of Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*, was in its gestation period.

KEY WORDS: trip – repercussion – journalism – impressions – poetry.

¿Dónde está Juan Ramón? ¿Dónde está Juan Ramón? Es la “especie de cántico repetido” que escucha Zenobia (y que recuerda en su *Diario*). Eso sucedía el 4 de agosto de 1948 –sesenta años atrás– cuando llegaba a nuestro puerto el *Río Juramento* con la pareja Juan Ramón Jiménez-Zenobia Camprubí. Todos los medios periodísticos documentan estas primeras impresiones de Zenobia: fervor juvenil, exaltación. Se lee en su *Diario*: “Nuestros anfitriones y algunos amigos que se han enterado de nuestra llegada tienen que penetrar en el grupo estudiantil, como pueden, para dar con Juan Ramón. No hemos puesto pie todavía en Buenos Aires y ya sabemos que hemos encontrado allí un segundo hogar” (González Duro 2002:409).

El diario *La Época* saca en su primera página una fotografía del poeta que tiene como epígrafe: “Ha llegado a nuestra patria el más grande escritor contemporáneo de la lengua castellana. Juan Ramón Jiménez visita por primera vez a la Argentina, con el fin de hacer el regalo a nuestros auditorios de su pensamiento sutil [...]” y amplía su información en páginas interiores, donde aparece una fotografía de la llegada, a bordo aún del barco “que lo condujo de Estados Unidos”, acompañado por Sara Durán de Ortiz Basualdo, presidenta de la entidad que lo invitara, *Anales de Buenos Aires*, el cónsul general del Perú y un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras. En esa página interior el título es más modesto. Simplemente: “Llegó esta mañana el escritor español Juan Ramón Jiménez”. Es este periódico el que da noticias más completas, el que parece mejor informado y el que da mayores precisiones: arribó en el *Río Juramento* poco después de las 9.30 de la mañana a la Dársena C de Puerto Nuevo. Lo acompaña su esposa y su edad es de 66 años. También comunica a los lectores que el poeta va a dar cuatro conferencias en el teatro Politeama en un ciclo denominado “Vida y poesía”, una quinta conferencia se realizará en La Plata auspiciada por “Los amigos de Francia” y dos más en Montevideo, también auspiciadas por los *Anales de Buenos Aires*.

Esta nota, además, está dividida en secciones: “Así dejó España” se refiere a la partida de su país y a la presencia, en ese momento, del que ahora es cónsul general del Perú y que, esta vez, ha ido al puerto a recibirlo (Ureta).¹ La segunda parte, “El arribo”, se centra en las primeras palabras que recoge el cronista, palabras “sencillas y amables”, dichas con una “sonrisa que trasunta paz interior”: “El viaje ha sido magnífico tanto como el tiempo. Quería visitar este país, tan estrechamente ligado a España, y al ver cumplido mi deseo me siento muy feliz” y el último apartado, “Sus proyectos”, se refiere a las actividades que desarrollará en los próximos meses.

Otro diario vespertino, *Noticias Gráficas*, utiliza una retórica de tipo más literario. Juan Ramón es –para este periódico– “la más alta expresión de la lírica española” y pone –como subtítulo– palabras del poeta que repiten también otros cronistas del momento con ligeras variantes: “Yo no sé hacer declaraciones sino, apenas, escribir versos”. No se puede eludir, alguna transcripción que demuestre el estilo que adopta este cronista. Cito:

Indudablemente, decir Juan Ramón Jiménez es aludir al más alto príncipe de la poesía castellana y con ello, al raro ermitaño cuya vida es una página de modestia y conmovedor ejemplo. Buenos Aires alberga desde esta mañana a ese gitano y ese extraordinario hombre cuya vida ejemplar corre paralela a su creación literaria.

Tal como sucede con *La Época*, la nota está dividida en partes subtituladas respectivamente: “El misántropo de Huelva”, “Con el rubor de un niño”, “Un grato episodio” y por fin “Felicitación que honra”.

Veamos: Tenemos una pequeña semblanza en la que se incorpora la figura de Zenobia presentada como intelectual, como “magnífica mujer” y “extraordinaria secretaria”. La segunda parte citada se refiere a la respuesta ya aludida al requerimiento de declaraciones (no sabe hacerlas sino apenas escribir versos). El grato episodio se refiere a la famosa superchería de la que fuera objeto por Ventura García Calderón y José Gálvez con la apócrifa Georgina Hübner. La rememoración de este episodio da lugar a la cuarta parte, que está relacionada con la actuación de un periodista del medio que había hecho una transmisión radiofónica al

¹ En la entrevista para *España Republicana* del 8 de agosto de 1948, Juan Ramón Jiménez explicita que el encuentro con Ureta en el tren en el que inicia su salida de España, fue enteramente casual. (Jiménez 1978: 282)

respecto de la que Juan Ramón Jiménez se había enterado. El poeta lo felicita de esta manera: “Esta transmisión radial fue el primer saludo cordial vivo que recibí desde estas tierras del Plata y también el primer motivo emocional que me sacó de mi completa calma durante la travesía”. Y al separarse le dice: “No olvide visitarme y entonces charlaremos en la intimidad acerca de éste y otros gratísimos recuerdos”. Hay un último apartado dedicado a los no videntes que habían pedido entradas para poder oír al poeta ya que les era imposible verlo.

Muy mala por cierto es la crónica de *El Líder* al día siguiente. El encabezado reza: “Llegó ayer Juan Ramón Jiménez representante de la Belleza Poética (Un viaje a su mundo)”. Se trata de retórica pura, laudatoria y vacía y solamente da una breve noticia de su llegada.

De forma misteriosa, *Clarín* adelanta la fecha de arribo en su edición del 3 de agosto y en una página interior informa: “Llega hoy JRJ. Poeta del éxodo y el llanto” y subtítulo: “Viene a nuestra patria en busca de aires latinos”. Acompaña la nota una antigua fotografía con Gabriela Mistral y una discreta semblanza biobibliográfica.

La búsqueda de “aires latinos” que parece algo aventurada como afirmación, tiene sin embargo su corporización en los sentimientos que experimenta Juan Ramón ante la lengua española y que explicita en el texto recogido en *Guerra en España* por Ángel Crespo. En ese texto – imposible de transcribir en su totalidad y denominado “Epílogo de 1948. El milagro español”– dice Juan Ramón Jiménez:

El milagro del español lo obró la República Argentina: el *Río Juramento*, barco que me llevó a Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Paraná, Córdoba. 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 español, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado con mi piedra de mi Fuentepiña en el bolsillo del pecho [...]

Cuando llegué al cuarto del hotel Alvear, los empleados, hombres y mujeres gallegos, andaluces, vascos, asturianos, todos sonreían hablando un español limpio y resonante, por los pasillos de mármol, que me estremeció. Oír a un argentino fuera de Buenos Aires, siempre me había sonado un poco raro, pero oír a Buenos Aires me enamoró: un hablar rápido con todas las letras pronunciadas y en su sitio, con un acento fino y agradable, lleno de ondeajes de sorpresa. Hasta la y griega enellada, aquel “Mayea”, aquel cabayo o cabacho, me parecían tan naturales. Sin duda aquello estaba en el sol. [...] (1985: 83-284)

Evidentemente esta ciudad devolvió al poeta la lengua, esa lengua cuya ausencia no le permitía insertarse de forma definitiva en los Estados Unidos, cuya nostalgia lo acompañaba en su exilio y cuya añoranza le condujo—finalmente— a elegir Puerto Rico para el último tramo de su vida.² Buenos Aires fue “la ciudad de llegada” y así lo dice en *Animal de fondo*:³

EL TODOINTERNO (XXI)

He llegado a una tierra de llegada.

Me esperan los tuyos, deseado dios;
Me esperaban los míos
Que, en mi anhelar de tantos años tuyos
Me esperaron contigo,
Conmigo te esperaron.
(AF 2005: 1161)

O en el poema XXII

RIOMARDESIERTO

A ti he llegado, riomar,
Desiertorimar de onda y de duna
De simún y tornado, también dios;
Mar para el pie y el brazo,
Con el ala en el brazo y en el pie.
(1162)

La estancia de Juan Ramón y Zenobia fue relativamente larga. El 9 de agosto dio su primera conferencia⁴ en el Politeama que tiene una

² Esta pertinencia al idioma también la explicita Ma. Teresa León en *Memoria de la melancolía* cuando escribe: “Seguramente los que llegamos a América fuimos los más felices. Nos encontramos con un idioma vivo, con nuestro español de los mil aderezos lingüísticos. La maravilla que nos permitía entendernos” (León 1979:323).

³ Todas las citas de *Animal de fondo* (AF) están tomadas de la edición de la *Obra Poética* editada por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba que figura en la Bibliografía.

⁴ 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” (Jiménez 1985: 279).

enorme repercusión de la que da cuenta Zenobia en su *Diario* y también los medios argentinos. Elijo para esta etapa el diario *La Nación* que – en la página 6 de su edición del martes 10 de agosto– titula su crónica “J. Ramón Jiménez dio ayer la primera de sus conferencias”. Es esa conferencia, la llamada “Límite del progreso”, “cuyo desarrollo demostró –dice el cronista– que el expositor es tan sensible poeta como agudo filósofo y eficaz humorista”. La crónica contiene párrafos del orador, a veces glosas y algunas acotaciones del tipo de “apuntó más adelante el orador” o “Juan Ramón Jiménez finalizó expresando”. La impresión general de esa lectura es la de un gran respeto y una fuerte voluntad de transmitir fidedignamente las ideas.

Siempre ocupando un lugar destacado en la página 6 se resumen las otras conferencias. Por ejemplo, el día 24 de agosto se escribe sobre la tercera del ciclo “Poesía y vida” (titulada “El trabajo gustoso”) que Juan Ramón iniciara con una pregunta “¿Con la guerra amigos míos, contra la guerra?”, respondiéndose:

Cuando yo era niño hace ya tanto tiempo, yo creía más o menos vagamente que el estado normal del mundo era la paz; que el mundo era realmente un paraíso mayor que el mío, donde cada uno hacía lo que más le gustaba y donde andaban también gentes oscuras y malas que no nos dejaban hacer lo que más nos gustaba y para quienes había sido necesario inventar la cárcel y la horca. Yo creía también que todos los hechos de armas de que oía hablar a otros o de que leía en libros, revistas o diarios antiguos, eran disparates, locuras, absurdos; que las hazañas tenían que ser heroísmos nobles en honor de la paz. Es yo creía, que el mundo era poesía; solo poesía, poesía verdadera y definitiva; amor, paz y gloria de cada día. Poesía diaria, trabajo gustoso diario, bello y útil por su belleza diaria; paz corriente humana y divina, trato fraternal de hombres y dioses.

La conferencia se desarrolla fluidamente: del tema de la paz y de la guerra pasa al de la paz interior, esa paz que lleva a la poesía, la poesía única voladora del animal de fondo de aire que es el hombre, la poesía “que es la patria mayor y quizás la única”.

El cronista hace una verdadera proeza de síntesis inteligente al seguir los vericuetos de un pensamiento que, en realidad, se condensa en una defensa de la poesía como trabajo, una defensa de lo sutil. Tal como en las restantes conferencias, el poeta fue aplaudido “con entusiasmo en varias partes de su exposición, singularmente cuando dio lectura a algunos de sus bellos poemas en prosa”.

Además de las conferencias citadas, *La Nación* recoge el homenaje que la SADE había rendido al poeta el 18 de agosto. En su edición del jueves 19, transcribe gran parte del discurso de bienvenida del entonces presidente de la entidad, Carlos Alberto Erro, donde es destacable el concepto del credo poético de Juan Ramón Jiménez al que considera centrado en “lo espontáneo sometido a lo consciente” y ve en él una fusión de lo estético y lo ético ya que “los escritores argentinos no solo aclamaban la obra de un poeta sino que también aplaudían una conducta”. También se refirió Erro a la trascendencia que la poesía de Darío, de Machado y de Jiménez tenía en las jóvenes generaciones. Las palabras con las que cerró su alocución fueron las siguientes:

Jornada plena, hermoso día para la Sociedad Argentina de Escritores, para los escritores que estamos aquí, éste en el que rodeamos a Juan Ramón Jiménez, espejo de exigida creación infatigable, hombre leal a sus ideales civiles, en la bonanza como en la adversidad, poeta de España y de América y, por serlo, de esta Argentina nuestra donde jóvenes, viejos, niños, lo leen con devoción desde hace casi medio siglo y recorren sus páginas ciertos de encontrar una belleza querida, fraternas emociones, palabras aladas y transparentes, como quien enciende la lámpara al atardecer, seguro de inundar de claridad a la estancia.

El 8 de septiembre vuelve sobre el tema de “El trabajo gustoso” en la ciudad de La Plata; la conferencia se pronunciará a las 18.30 en el Club Estudiantes, auspiciada por la asociación “Los amigos de Francia”. De todo ello da noticia en su edición de ese día el diario *El Argentino* que indica que el acontecimiento “marca un jalón imborrable en la historia cultural de la ciudad”. A continuación, el cronista demuestra sus conocimientos de literatura en general, de literatura española en particular y muy especialmente de la poesía de Juan Ramón Jiménez, en un breve comentario de carácter introductorio a la conferencia que se anuncia y que será ampliamente comentada en la edición del día siguiente.

Por supuesto que estos son solamente unos pocos ejemplos de la repercusión periodística a la que me estoy refiriendo. Hay testimonios en *La Prensa*, en *La Razón*, en *El Día* y en diarios de Santa Fe y Montevideo.

En *Guerra en España* se recoge un artículo publicado por Juan Ramón al año siguiente en *La Nación* y fechado en Maryland en febrero 1949 que se llama, justamente, “Sobre mis lecturas en la Argentina” en donde habla de “seis lecturas” en nuestro país en las que intentó “hablar

del espíritu: en poesía abierta, en progreso mejor; en sucesión social; en trabajo gustoso; en razón heroica; en conciencia de dios bello. Por eso las llamé lecturas sobre poesía y vida” (1985: 284).

Lógicamente no todo fueron mieles a lo largo de casi cuatro meses. Hubo algunos contratiempos, como se desprende del texto de Ricardo Gullón que recoge las conversaciones mantenidas con el poeta en Puerto Rico entre 1953 y 1955. Por ejemplo, se critica sin dar su nombre la actitud un tanto “crematísticamente” interesada de la organizadora de las conferencias. Pareciera que se cobraba la diferencia entre la cantidad estipulada para Juan Ramón (1500 pesos) y la que le pagaban en los diferentes centros donde el poeta hablaba. Interviene Zenobia en esa conversación diciendo: “Fíjese cómo sería esa señora que no cedía sus derechos por menos de cinco mil pesos (sic) y Juan Ramón no habló por radio, porque en ella le ofrecieron una suma algo inferior y la señora no quiso ceder un centavo” (Gullón 1958: 47-48). También es plenamente conocido el hecho de que, al negarse a embarcar en el “Río Tercero” por carecer de médico (el poeta acababa de salir del sanatorio Otamendi), y cambiar el pasaje –con el consecuente tramiteo engorroso– para el “Uruguay”, tuvo que abandonar el Alvear y trasladarse a otro hotel (el Continental). Lo relata el mismo Juan Ramón en una carta a Carlos Alberto Erro en diciembre de ese mismo año. Tal vez haya habido otros contratiempos de los que aún no se sabe nada o poco. Pero, en su aspecto más general, la visita de Juan Ramón y Zenobia a la “ciudad de llegada” fue claramente placentera y exitosa.

Ese éxito es uno de los puntos que da pie a Jorge Guillén y Pedro Salinas para dar otra vuelta de tuerca a sus críticas sobre Juan Ramón. Prácticamente en todas las cartas que se cruzan entre agosto y octubre de 1948 hacen referencia burlona a este viaje y su repercusión,⁵ citando como fuentes a Guillermo de Torre (Guillermito) y a Amado Alonso (Amado) que han informado del acontecimiento. En el caso de Guillermo de Torre, las noticias tienen que ver con la llegada y las actividades que el poeta desarrollará; en el caso de Alonso se vinculan a una carta que

⁵ La exposición de la intimidad de Guillén y Salinas que logra esa *Correspondencia* obliga a preguntarse si su publicación es éticamente correcta.

Juan Ramón Jiménez le enviara comentándole la repercusión de su visita. Lo llaman “el gran crepuscular”. Jorge Guillén es especialmente cruel en sus juicios y apreciaciones (como también lo es en el caso de Cernuda) y rebaja el éxito de Juan Ramón Jiménez reduciendo sus admiradores argentinos a los maestros de primaria que han leído, año tras año, *Platero y yo*. En esta misma correspondencia se critica la temática de *Animal de fondo*, obra que inobjetablemente está relacionada con el viaje al Plata.

Realmente, la presencia de Juan Ramón durante aquellos meses en Buenos Aires, Santa Fe, Tucumán, Rosario, Córdoba y La Plata, produjo inéditas reacciones emocionales, a las que Zenobia califica como “exhuberancia sudamericana”. Dice Zenobia “Juan Ramón está aquí convertido en un Ghandi a cuyos pies los niños de las escuelas dejan flores respetuosamente y en un Frank Sinatra al que las damas y damiselas besan y abrazan llorando” (carta de Zenobia Camprubí a Olga Bauer [González Duro 2002: 411-412]).

Juan Ramón comete la imprudencia de escribir sobre ello y esto sirve para la burla y el escarnio al que he hecho referencia.

Tanto en la Argentina como en Uruguay, el contacto con jóvenes poetas fue intenso. Ese contacto con la juventud fue lo que más impactó a Juan Ramón. Leyó los poemas de los jóvenes, seleccionó los mejores en un certamen de la SADE, recomendó a María Elena Walsh, a la que consideró la más talentosa, para una beca que, en efecto, le fue concedida ya que la encontramos en Riversdale en junio del año siguiente.

Que los halagos de Buenos Aires, del Plata en general, fueron “suministros narcisísticos”⁶ es un clarísimo hecho que colabora en la plenitud con que desarrolla su obra de ese momento.

Otros españoles exiliados que lo habían conocido en España en los años treinta también dejan su testimonio. Rafael Alberti lo hace venir de Puerto Rico en lugar de Estados Unidos y se refiere a su llegada de esta manera:

Juan Ramón Jiménez llega una mañana a Buenos Aires. Viene de Puerto Rico, acompañado de su muy grata y sufrida Zenobia. Vienen en barco. Salgo al puerto a esperarlos. Viene Juan Ramón a dar conferencias, recitales poéticos. ¡Quién te ha visto y quién te ve! Entonces, en aquella nuestra *belle époque*, durante la década de los

⁶ Así los denomina González Duro (2002) en su biografía de Juan Ramón Jiménez pero son varios los críticos que se acercan a este concepto.

treinta, a Juan Ramón le molestaba que fuésemos a los cafés, que escribiéramos obras teatrales y, sobre todo, que las estrenásemos. Cuando Federico García Lorca llevó a escena, y con éxito, *Bodas de sangre*, me dijo maligno, al encontrásemelo una tarde camino de su casa: “¿Ha visto usted la zarzuelita que ha estrenado Lorca en el teatro Beatriz?”. (1998: 157)

Sigue el texto de Alberti con otros comentarios sobre la aversión que Juan Ramón tenía a las conferencias y termina:

Bueno, lo cierto es que ahora, y me parece extraordinariamente bien, el Andaluz Universal, con su bello rostro de árabe notable llega a Buenos Aires para pronunciar conferencias y recitales en uno de los teatros –el Politeama– más prestigiosos y a la moda, de la calle Corrientes. Éxito grande ante la ya no tan *pequeña minoría*. Aplausos y besos de las más lindas muchachas argentinas al más excelso y barbado poeta moro de toda Andalucía. (1998:157)

En cuanto a Francisco Ayala no es tampoco más benigno. Escribe en el segundo libro de sus memorias:

[...] En esas notas [se refiere a las que incorporó a la edición de *El jardín de las delicias* de 1978 y que tituló *El tiempo y yo*] me refiero, por ejemplo, a un banquete que Losada le ofreció el 17 de septiembre de 1948 a Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón había llegado a la Argentina por primera –y última vez– en su vida, y estaba recibiendo con agrado sumo los halagos de la popularidad que le prodigaba la inmensa minoría. Mallea y su esposa, mujer aficionada a los versos, que ella misma perpetraba en ocasiones, lo atendieron muy bien. (1991: 353-354)

De la mano de Francisco Ayala son también las anécdotas de los encuentros fallidos de Juan Ramón con Gómez de la Serna y Bergamín (Ayala 1991: 159 y 187) que habían tenido gran amistad con Juan Ramón en otros momentos. El fracaso de la visita a Gómez de la Serna fue producido por un exabrupto del dueño de casa que recibió al antiguo amigo preguntándole a viva voz por qué escribía dios con minúscula; el segundo desencuentro fue ocasionado por el propio Juan Ramón que exigía que Bergamín se retractara de todo lo que había ocasionado una vieja pelea y lo publicara.

La inolvidable estadía llega a su fin. Juan Ramón y Zenobia parten de Buenos Aires rumbo a Nueva York el 12 de noviembre. Han pasado en nuestro país más de tres meses. La partida de la Argentina es motivo de una columna en el diario *La Nación* del sábado 13 de noviembre “Partió ayer para la Unión el poeta español don Juan Ramón Jiménez”, en la consabida página 6. La noticia es escueta y sintetiza algunos puntos a los que he hecho referencia: y que vale la pena retomar. En primer lugar se da como motivo de la resonancia de la visita la difusión que su obra había tenido en nuestro país (y no solamente *Platero y yo* por cierto). Esto dio lugar al éxito de público de sus conferencias. En segundo lugar, al hecho de que a pesar de su exigente labor de disertante se había dado tiempo para atender a quienes deseaban conversar con él o presentarle sus libros. En tercer lugar, pero dándole importancia destacada, el interés auténtico que ha evidenciado en lo que atañe a la labor de nuestros petas noveles –que Jiménez ha difundido por medio de comentarios, lecturas seleccionadas y la preparación de una antología que aparecería en breve– le ganó el entusiasmo de los más jóvenes, quienes le rodearon con la veneración que se prodiga a los maestros. Entre ellos solía vérsese, estos últimos días, discutiendo de igual a igual, con la generosa sencillez que es propia de los espíritus superiores.

Finaliza la nota con la expresión de deseos de Juan Ramón de retornar a la Argentina (cosa que manifiesta también en diversas cartas) “cuyo movimiento intelectual valora hondamente”, afirma el cronista.

Juan Ramón vivió intensamente esta ciudad. Sentía en ella “un palpar entrañable” y le encontraba peculiar belleza. “Qué hermosas las rectas calles tan largas, tantas de Buenos Aires abiertas siempre a un fondo hermoso, destellador a veces” (1985: 280 y 281). Esta ciudad estaba inserta en una latitud que había logrado el milagro de complementarlo y así lo dice el poema XXIV de *Animal de fondo*:

CONMIMITAD ALLÍ

¡Mi plata aquí en el sur, en este sur
conciencia en plata lucidera, palpitando
en la mañana limpia,
cuando la primavera saca flor a mis entrañas!

Mi plata, aquí, respuesta de la plata
que soñaba esta plata en la mañana limpia
de mi Moguer de plata,
de mi Puerto de plata,
de mi Cádiz de plata,
mi Sevilla de plata,
niño yo triste soñando siempre
el ultramar, con la ultratierra, el ultracielo.

Y el ultracielo estaba aquí
con esta tierra, la ultratierra,
este ultramar, con este mar;
y aquí, en este ultramar, mi hombre encontró,
norte y sur, su conciencia penitente,
porque ésta le faltaba.

Y estoy alegre de alegría llena,
Con mi mitad allí, mi allí, complementándome,
pues que ya tengo mi totalidad,
la plata mía aquí en el sur, en este sur.
(AF: 1164)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, R., 1998. *La arboleda perdida, 2 (Tercero y cuarto libros [1931-1987])*, Madrid, Alianza Editorial.
- AYALA, F., 1991. *Recuerdos y olvido. 2. El exilio*, Madrid, Alianza.
- CAMPRUBÍ, Z., 1995. *Diario II, Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA, MA., 2002. *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación De Granada.
- GONZÁLEZ DURO, E., 2002. *Biografía interior de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- GULLÓN, R., 1958. *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus.
- , 1960. *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada.
- JIMÉNEZ, J. R., 1973. *Selección de cartas (1899-1958)*, Barcelona, ed. Picazo.
- , 1985. *Guerra en España*, Barcelona, Seix Barral.
- , 2005. *Obra poética*, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa.
- LEÓN, M. T., 1979. *Memorias de la melancolía*, Barcelona, Bruguera.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, Juan Ramón en Buenos Aires (agosto-noviembre 1948)

RECIO MIR, A., 2002. *Simbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación de Huelva, colección Enebro.

SALINAS, P. y Guillén, J., 1992. *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets.

HOMENAJE Y CONFRONTACIÓN: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA POESÍA SOCIAL DE BLAS DE OTERO

Laura Scarano
CONICET / UNMDP
lscarano@mdp.edu.ar

RESUMEN

En ocasión de conmemorar los sesenta años de la visita del poeta español Juan Ramón Jiménez a nuestro país en 1948, quisiera aportar una mirada crítica que enfoca, ya no su repercusión en suelo argentino, sino las filiaciones activas que para la misma época aún estaba teniendo su obra en suelo español y en plena dictadura franquista. La sólida vigencia que pese a su exilio persistió en las voces de la España interior, demuestran que es hora de matizar el socorrido prejuicio sobre el monolítico rechazo que recibió de las generaciones contestatarias de posguerra. Enrolados en las filas de una poesía de resistencia, permaneciendo en España a pesar de la censura y soportando los avatares y persecuciones del franquismo, los poetas “sociales” supieron leer a Jiménez a pesar de sus contrapuestos proyectos ideológicos. En el caso de Blas de Otero, contemplamos un vínculo contradictorio y complejo, por los ecos paradójicos que su nombre suscita en el contexto de una poesía que se autodefine como “impura”, pero además, por un sistemático trabajo intertextual que retoma, aunque modifica y a menudo invierte, muchas de las apuestas estéticas que representó el moguereno en la España de las tres primeras décadas. Blas de Otero no ahorra sin embargo abundantes citas que dan cuenta de una admiración,

Filología LX (2008) pp. 135-148

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

sostenida por la calidad indiscutible de la estética del poeta de Moguer, sin renunciar a subrayar al mismo tiempo sus diferencias.

PALABRAS CLAVE: poesía social – trama intertextual – Juan Ramón Jiménez – Blas de Otero.

ABSTRACT

We approach here the active links between the exiled Juan Ramón Jiménez at the time he visited Argentina, in 1948, with one of the major “social poets” in the “inner” Spain, under the Franco régime: Blas de Otero. The deep admiration and constant reading of his work before and after the civil war, shows the mistaken prejudice about the monolithic rejection that he received from this generation of radical poets. The poetry of “resistance”, remaining in Spain in spite of the dictatorial censorship and political persecutions, actually knew *how to read Jiménez* in spite of their opposed ideological programmes. In the case of Otero, we can see one of the most contradictory and complex bond. In the context of an “impure” poetry for the “inmensa mayoría”, his systematic intertextual writing recaptures, modifies and often contradicts the aesthetic theory that Jiménez represented in the Spain of the first three decades.

KEY WORDS: social poetry – intertextual writing – Juan Ramón Jiménez – Blas de Otero.

Ninguno como tú, Juan Ramón Jiménez.

No.

Ninguno como tú.

(Blas de Otero, 1932)

Agradezco la generosa invitación de mis colegas del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” para participar en este encuentro, que conmemora los sesenta años de la visita del poeta español Juan Ramón Jiménez a nuestro país, durante su exilio, en 1948 (y al mismo tiempo los cincuenta años de su muerte, ocurrida en 1958). En esta breve comunicación, quisiera aportar una mirada crítica que enfoca, ya no su repercusión en suelo argentino, sino las filiaciones activas que para la misma época aún estaba teniendo su obra en suelo español y en plena dictadura franquista.

Pero antes quisiera recordar que a este largo viaje oceánico que realiza el moguerense de norte a sur en 1948 y lo trae hasta nuestras orillas

lo bautizará como su “mar tercero”. Pues tuvo dos viajes anteriores: en 1916 se embarca para Estados Unidos, cruza por primera vez el Atlántico y se casa en Nueva York con Zenobia. Y en 1936, cuando se desata la guerra civil, se traslada por mar a Estados Unidos, Puerto Rico y La Habana.¹ Cuando viaje a la Argentina, este será su poético “tercero mar”, como reza el lema elegido para conmemorar este último viaje marítimo a Buenos Aires y Uruguay, reflejado en el bellissimo poema titulado “Conciencia plena” de *Dios deseado y deseante* (1949), que quisiera evocar:

Tú me llevas, conciencia plena, deseante dios,
por todo el mundo.
Y en este mar tercero,
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 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.
(1995, 57)

Evocado este mar tercero argentino, vayamos ahora a sus ecos, presentes en los nuevos poetas emergentes en los años 40 y 50 en la península. La sólida vigencia que pese a su exilio persistió en las voces de la España interior, demuestran que es hora de matizar el socorrido prejuicio sobre el monolítico rechazo que recibió de las generaciones

¹ Recordemos los hitos fundamentales de su itinerario biográfico. Nacido en Moguer el 23 de diciembre de 1881, desde los 14 años comenzó a escribir poesía en revistas; en 1900 se trasladó a Madrid donde publicó su primer libro. Regresa a Moguer por la muerte de su padre y se queda allí hasta 1912 internado en distintos sanatorios por su estado de salud (depresión nerviosa). Regresa a Madrid en 1912 y se aloja en la Residencia de Estudiantes, donde se impregna del ideario krausista y conocerá los movimientos europeos finiseculares. 1916 será un año decisivo en su vida porque se embarca y se casa en Nueva York con Zenobia Camprubí Aymar. En 1917 vuelve a Madrid y vive allí hasta 1936, cuando se desata la guerra civil y se traslada a Estados Unidos, Puerto Rico y La Habana, donde vivirá de la enseñanza universitaria hasta 1951. Viaja a la Argentina en 1948 y muere en Puerto Rico en 1958.

contestatarias de posguerra. Veremos por el contrario cómo, pese a un firme distanciamiento de los postulados centrales de su esteticismo modernista, existió una reconocida admiración y deuda en muchos poetas españoles antifranquistas del exilio interior. Enrolados en las filas de una poesía de resistencia, permaneciendo en España a pesar de la censura y soportando los avatares y persecuciones del franquismo, los poetas “sociales” supieron leer a Jiménez a pesar de sus contrapuestos proyectos ideológicos.

Es indudable la recurrencia con que lo citarán estos poetas, como José Hierro, Ángel González y Blas de Otero,² para nombrar tres autores canónicos. La crítica que ha estudiado este período reconoce la continua presencia de Jiménez (por expresa voluntad) en las revistas de la península después de la guerra civil, pese a estar exiliado. Envía desde fuera poemas que se editarán en *Garcilaso*, *Corcel*, *Proel*, *Espadaña*, *Insula*, *Verbo*, *La isla de los Ratones*, *Raíz*, *Caracola*, *Índice*, *Correo literario*, *Poesía española*, la andaluza *Platero*, etc. De tal modo que, en palabras de Juan José Lanz, “los lectores interesados podían tener cumplida noticia de la evolución y producción poética que venía experimentando el moguerense en su obra del exilio” (304).³ Las citas y alusiones a sus textos y el estímulo que sus reflexiones estéticas tuvieron, a pesar de servir a menudo más para la refutación que para el dócil seguimiento, transforman su figura en una referencia insoslayable para entender el debate entre “pureza y revolución”, al decir de Juan Cano Ballesta (1972), que ocupó el campo intelectual de la posguerra.

La llamada poesía “social”, “testimonial” y “protestataria” apuntó a sacudir el lastre “deshumanizado” de la tradición lírica finisecular y vanguardista. Pero en realidad el blanco de sus ataques no eran tanto los reconocidos e incuestionables vates modernistas como Darío y Juan Ramón, sino el modelo “oficial”, patrocinado por el régimen franquista, a-historicista y complaciente con el poder, que cantaba las hazañas del caudillo, desde la revista *Escorial* o la tribuna falangista hasta el garcilasismo neotradicionalista y edulcorado de la época. Sabemos que a la paternidad lírica de Jiménez, reivindicada por las primeras vanguardias, estos poetas social-realistas opondrán el magisterio cívico y político de Antonio Machado, con su proyecto de una palabra afincada en el tiempo,

² Remito como antecedente al completo artículo de Juan José Lanz (2008).

³ Véanse además los trabajos de José Luis García Martín y Fanny Rubio sobre la presencia de Juan Ramón en la poesía de posguerra.

la historia y la geografía castellana, desde una figura de poeta ciudadano, allanado al hombre común, inmerso en una biografía reconocible y preocupado por superar la imagen de la “España de charango y pandereta”. No obstante esta proclamada preferencia (sellada en el Homenaje que le rinden al “Machado de Colliure” en 1959), y superando la excesiva polarización que las circunstancias históricas propiciaron, Jiménez y Machado lograrán convivir en la potencia lírica de las mejores voces sociales.

En el caso de Blas de Otero, que aquí revisaremos (menos visible y estudiado que el parentesco inequívoco de José Hierro con Jiménez,⁴ a quien nombró padrino de su hijo, Juan Ramón Hierro) contemplamos un vínculo más contradictorio y complejo. El poeta vasco (nacido en 1916 en Bilbao y muerto en Majadahonda, Madrid, en 1979) fue uno de los portavoces más reconocidos de la poesía “social” española de posguerra. Comienza a escribir en la década del 40, “contra” una España que la dictadura franquista dominará por cuatro décadas, exhibiendo posturas claramente contestatarias y de signo de izquierda. La complejidad de este vínculo reside, en primer lugar, en los ecos paradójicos que el nombre de JRJ suscita en el contexto de una poesía que se autodefine como “impura” y “mayoritaria”. Pero además, por un sistemático trabajo intertextual que retoma, modifica y a menudo invierte, muchas de las apuestas estéticas del moguerense en la España de las tres primeras décadas. Blas de Otero no ahorra sin embargo abundantes citas que dan cuenta de su admiración, sostenida por la calidad indiscutible de la estética de Jiménez, sin renunciar a subrayar al mismo tiempo sus diferencias.

En la famosa antología *Expresión y reunión* de Blas de Otero, editada en 1969 como una especie de *summa* poética, Juan Ramón Jiménez es el poeta más citado, incorporado 13 veces (González 1986, 72). Su esposa Sabina de la Cruz subraya esta preferencia, recordando esos versos tempranos de Blas en 1932, que leímos como epígrafe, donde enfáticamente declara: “Ninguno como tú, Juan Ramón Jiménez. / No. / Ninguno como tú” (1995, IX). Para ella, “Otero reconoce en el poeta del esteticismo puro a un poeta comprometido, que defiende el valor social de la belleza, y en las prosas es juanramoniano el deleitarse en las sonoridades, en el toque delicado del nombrar sugerente, en ese ir de la palabra a la cosa

⁴ En el caso de Hierro quiero destacar la publicación de su epistolario con Juan Ramón realizada por Luce López Baralt en 2005.

recreando la realidad en su sentido más profundo sólo con nombrarla.” (XXXVI). Otero mismo lo menciona entre sus mejores lecturas de adolescencia y juventud: “tomó un papel amarillo y leyó a media voz unos versos que tenían algo de *Pastorales*, aquel libro que pidió un poco ansiosamente en una triste biblioteca municipal” (HFyV, 41). El declarado antirretoricismo que signará la poesía de Otero, y que Lanz subraya, fue un enlace inequívoco con el decir “sencillo” del andaluz, en busca ambos de “la tradición popular del arte”. La “desnudez” y condensación sintética y el trabajo con las imágenes del Jiménez de las *Pastorales* y *Arias y tristes* será un modelo indiscutible de las evocaciones oterianas del paisaje de Orozco y su infancia.

Una de las estrategias discursivas preferidas por el bilbaíno es la del collage intertextual, que sortea los prejuicios y lugares comunes de la corriente social-realista, citando y homenajeando a dispares poetas representativos de un abanico amplio y diverso. Homenaje y apropiación que concreta su declarada aspiración a la apertura del discurso poético, a su colectivización, con el cuestionamiento a la noción de “propiedad privada” e individual de la poesía, tras los ecos de la corriente juglaresca y popular, sintetizada en su neologismo “*poesiabierta*”. Esta concepción del discurso como palimpsesto somete su poesía a un proceso continuo de comunicación y confrontación, manipulación y réplica de otros discursos, y reclama una activa participación del lector y su enciclopedia literaria. Pero la trama intertextual no es absorbida por una voz mimética que se apoya en la autoridad *per se* de la tradición para emitir la suya; por el contrario, el enlace acontece en un deliberado proceso de reformulación de tales textos, como instrumento de autolegitimación, pero más aún como instancia de diálogo y réplica.⁵

Y en esta línea Otero asume, de manera sorpresiva –ya que no comparte la obsesiva pasión por la corrección juanrramoniana, pero sí su cuidada elaboración de la forma–, el rótulo de escritura para definir su oficio, cuando expresa: “Nada me ha desagradado tanto toda mi vida como [...] que

⁵ A la serie literaria pertenecen numerosos poemas dirigidos a otros artistas, muchos de ellos directamente dedicados. El interlocutor se identifica o bien en el título del poema, o en el epígrafe, o recién en el corpus del poema: “A Eugenio de Nora” (AFH, 61), “Palabras reunidas a Antonio Machado” (EC, 152), “Cartas y poemas a Nazim Hikmet” (EC, 150), “Segunda vez con Gabriel Celaya” (EC, 158), “Defendiste la casa por los siglos” (a Gabriel Aresti) (HdMcLG, 255), “Recuerdo que en Bilbao” (a F. García Lorca) (PCN, 93), etc. Y en este nutrido inventario se ubica el muguereño.

me llamasen escritor, aunque suelo decir, como J.R.J., a estos trabajos escrituras, o mejor dicho, papeles” (HFyV, 40). Sin embargo, para Otero, a diferencia de Jiménez, el poeta no posee una visión superior que le permite develar misterios ocultos, desentrañar enigmas ni crear realidad por la sola acción de la palabra. Por el contrario, se reconoce como un hombre corriente que escribe “papeles” a su “familia”, conciente de sus límites como poeta para representar la complejidad de lo real.

La aguda conciencia del público lector al que ofrece su obra se ve trocada—en una de las más popularizadas réplicas y distorsiones del poeta vasco respecto del andaluz— en su conocida dedicatoria “A la inmensa mayoría”.⁶ Así establece en realidad dos enlaces simultáneos: el de adopción diferencial de la frase dariana (“Yo no soy un poeta para las muchedumbres, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”, ingresando una mínima variación con la expresión “un poeta de mayorías...”), y el de réplica a la dedicatoria juanrramoniana de la *Segunda antología poética*, “A la inmensa minoría” o “A la minoría siempre”, convertida en su difundida “A la inmensa mayoría”, que abre *Ángel fieramente humano*, seguida por otros títulos donde progresa a través de las preposiciones en dicha fusión: Con..., Hacia..., En... *la inmensa mayoría*.

En un poema de *Redoble de conciencia*, la experiencia del sinsentido de la guerra y del vacío de la muerte enfrenta al hablante con una realidad trágica que no puede permitirse el lujo de buscar sólo la belleza. Y el recuerdo de los famosos versos a la rosa de Juan Ramón en el célebre poema inicial de *Piedra y cielo* (que reza: “No le toquéis ya más / que así es la rosa”) adquieren un tono correctivo: “...Silencio. Sopla. Se termina. / (Aquí el poeta se volvió a la rosa: / mas no la miréis más, se difumina).” (RC, 134). La consideración simbólica de la rosa se vuelve literal y el mandato de una poesía pura, reducida a su esencialidad

⁶ En continuidad con este trabajo de distorsión, Otero expandirá la secuencia inicial en los títulos de dos de sus libros, alternando las preposiciones para lograr una secuencia: *Con la inmensa mayoría* y *Hacia la inmensa mayoría*. El movimiento de integración del poeta en la esfera social y colectiva es evidente en esta traslación desde la preposición *a* (que indica un destinatario) al *con* (compañía) hasta llegar al *en* (inmersión). El doble movimiento de apropiación (con Darío) y oposición (con Jiménez) le permite a Otero alistar al patriarca nicaragüense del modernismo hispanoamericano en sus propias filas (una poesía con vocación “mayoritaria”) y oponerle a su declamado heredero español (representante de una poesía “minoritaria”).

y autonomía, se revela inoperante y absurda frente a la realidad factual de los muertos concretos y la sangre. Este enlace intertextual confirma su voluntad de diferenciarse de una estética simbólica, por la cual el poeta afirmaba crear en su poema el objeto mismo. Ante la visión que el hablante tiene de la muerte (en clara referencia histórica a la situación española) se agudiza la precariedad del poeta y de su instrumento y el poema termina con esa imagen del anti-esteta:

Pasa. La sangre pasa. Boca arriba.
Como los muertos. Como todo. Pasa.
(Aquí el poeta, blanco, sin saliva,
se vio perdido. Muerto. Y, tabla rasa.
(RC, 135)

Esta figuración de poeta ya no se corresponde con el vidente romántico ni con el demiurgo rubendariano; su oficio se revela inútil e incapaz de develar los supuestos arcanos, ante la contundencia de la muerte real. Ya no es más aquel ser sublime e ideal constructor de un texto absoluto, sino un hombre común, incapaz de ignorar la realidad política y social y decidido a denunciar la injusticia y comprometerse con su palabra.⁷ Pero la cita de Jiménez es siempre en Otero una forma simultánea de homenaje y distancia, asunción y réplica. Esta doble valencia justifica el peso de Juan Ramón en su discurso, aun cuando la figura de poeta que ambos reivindicaban fuera esencialmente distinta. La desmitificación del vate ayudó a construir el perfil del poeta social como firme anti-esteta alejado de “la torre de marfil”, pero no eliminó muchas otras aristas juanramonianas que fueron asumidas en renovados contextos discursivos.

Otro poema de Otero titulado “No lo toques ya más” nos reenvía al citado dístico junarramoniano, pero en este caso el objeto aludido por la partícula pronominal “lo” no es ya la lírica y frágil “rosa” simbolista, sino la disputa ideológica en torno a la conquista de América a través de sus cronistas:

⁷ En este sentido, aunque parezca extremo, se interpretan las palabras de José Ma. Castellet en el prólogo a su famosa antología de 1960, *Veinte años de poesía española*, respecto de este ideograma modernista que a su juicio caduca en la poesía “realista anti-simbolista” que antologa. La estética de Jiménez se alineaba—para el crítico catalán—en “una extravagante obsesión por la palabra” y “una maniática concepción abstracta de la belleza” (42), dictamen que coincide con los prejuicios expresados por Max Aub y Luis Cernuda frente al moguerfeño y que cristalizarían en el cliché del rechazo radical que recibió Jiménez por parte de los poetas sociales de las décadas de posguerra.

Fray Bartolomé de las Casas dice negro.
Bernal Díaz del Castillo dice rosa.
Dejémoslo en blanco
(o plata) y encarnado (o sangre).
(QTE, 136)

Se trata sin duda de trasladar al verso, a través de dos objetos antinómicos, las contradicciones entre belleza (flor) y compromiso histórico y denuncia política, que no deja de rendir frutos, precisamente por forzar el contraste entre la polémica historia de la conquista y sus cruentas consecuencias y el esteticismo puro representado por Juan Ramón en el horizonte del debate ideológico de la posguerra sobre el pasado imperialista de España.

En otra ocasión, en una prosa titulada “La rosa”, Otero coincide con Juan Ramón en la necesidad de “escribir la belleza”: “La rosa no tiene vuelta de hoja; se mire como se mire es ella misma [...] Consideramos legítimo entonces hablar de ella, escribir de su desnudez, su aroma o su resplandor”. Pero a condición de no olvidar el contexto, pues: “una rosa en medio de la guerra puede resistir más y mejor que un muro...”, por eso sentencia que “hay que mirar la rosa cara a cara, con la misma serenidad que a un niño nacido en el campo socialista”. El combate por la justicia debe ser llevado con la misma pasión y “tesón con que la rosa, sin querer, entreabre sus pétalos” (HFyV, 49). El emblema de la belleza y el trabajo de la escritura por preservarla son axiomas juanrramonianos, que Otero asume y profundiza en su estética: “De todas las rosas de la tierra, [prefiere] aquella de una tarde de agosto en un rincón del valle de Orozco”, porque –confiesa–: “Estoy seguro de que aún perdura, contra todas las leyes de la estética. Así un buen poema que, *como decía el otro, no hay que tocarlo más*” (el subrayado es mío, 50).

Esta reiterada apropiación literal de versos, poemas e imágenes juanrramonianas, en permanente vaivén entre el homenaje y la réplica, configura una matriz que nos convence del particular posicionamiento que en la “educación literaria” de Otero tuvo Jiménez, por encima de las lealtades generacionales. La evocación del poema de Juan Ramón “El viaje definitivo” (de *Poemas agrestes*, 1910-1911) es inequívoca en el que Otero titula “Y yo me iré”, refiriéndose no obstante, no a la metafísica partida del yo operada por la muerte, sino a la biográfica partida del poeta de su Bilbao opresiva: “Bilbao. Me voy ya pronto, / y no sé si volveré”, “Te padecí hasta el ahogo”, “Quemaste mi juventud...”, “Me laceraste hasta el fondo...”, para concluir:

Si muero,
dejaré el balcón abierto:
no sé si en Cuba, en Madrid,
en Moscú, en París. No sé
dónde. Pero lo que sé
seguro, es que me voy. Y
no volveré.
(*Hojas de Madrid...*, EyR, 248).

La fuerte connotación existencial del poema juanrramoniano (“Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando...”, que concluye: “y estaré solo, sin hogar, sin árbol verde, sin pozo blanco, sin cielo azul y plácido... Y se quedarán los pájaros cantando.”) es resuelta en el determinado rechazo de Otero a su ciudad natal y su ansia por “volar” por el mundo, para respirar aires de libertad, en una clara denuncia al régimen desde el exilio voluntario que lo llevó a visitar esos países de la órbita comunista.

Esta “tensa admiración” –o, mejor, “admirada torsión”– que efectúa Otero sobre el “texto-Jiménez”, se mantiene hasta el final de la producción, donde la manipulación de versos juanrramonianos se aplica a nuevos contextos, revelando una lectura que cuestiona los principios estéticos del modelo, sin prescindir nunca ni olvidar la actualidad de sus versos.⁸ Su mejor apuesta reside en aquellos poemas o pasajes donde potencia la virtualidad lírica del modelo, pero abre una fisura en la reproducción, produce un desvío donde relocaliza su apuesta y marca su diferencia. Homenajea al gran poeta de Moguer reivindicando su alta calidad estética, pero a la vez la distorsión legitima su distancia y la confrontación consolida su perfil disidente.

“Repetición y diferencia” (al decir de Deleuze) lo ubican, por ser el poeta más citado, en la compleja frontera de la sumisión al modelo respetado –a sus versos más que a su teoría estética– y la libre manipulación de estos, sumergidos en una ideología poética contrapuesta que salva el nombre de autor y al mismo tiempo reconceptualiza su escritura, para oponer su identidad diferencial. La consolidación del

⁸ Creo que no exagera J. J. Lanz luego de hacer un rastreo minucioso de las citas, títulos e imágenes inspiradas en el andaluz, cuando declara que “Blas de Otero es en la poesía de posguerra uno de los herederos más destacados de la obra de J. R. Jiménez” (312). Y “sus huellas se pueden seguir perfectamente desde su prehistoria poética hasta sus últimos poemas” y las prosas de *Historias fingidas* (310).

prestigio internacional de Jiménez, que su viaje de 1948 a Argentina sella en más de un aspecto (y adelanta el reconocimiento que recibirá con el Premio Nobel), no será ajena pues a su sólida pervivencia en la mejor poesía de la península de estas décadas oscuras.

Termino pues este recorrido con uno de los mejores ejemplos de este dialéctico homenaje. En *Historias fingidas y verdaderas*, en un texto titulado como un poema de Jiménez del libro *Arias tristes*:⁹ “Brotos nuevos”, el hablante reescribe sus versos y atestigua con sus iniciales la cita literal, dotándolos de una significación social, ausente totalmente del texto inspirador. Luego de contemplar los viejos troncos de los árboles y sus nuevos brotes primaverales (pervivencia de su estirpe vasca y de la mitología del árbol de Euskadi), se vuelve hacia el periódico del día y contrasta abruptamente la belleza natural con el horror bélico planetario. El ritmo natural de vida y muerte (brotos nuevos en troncos viejos) se superpone con brusca crispación a la insana alianza de la vida inocente de una vietnamita y su matanza injustificada por un bombardeo, acoplando al mismo tiempo la técnica objetivista del reportaje con el máximo lirismo de los versos juanrramonianos, dramáticamente evocados y restituidos a la actualidad (HFyV, 116):

Yo quiero mucho a estos troncos [...] Los tacto como trozos de mi propio tiempo [...] Sintiendo al aire rozarle, remover las hojas con un manso ruido de periódico [...]

Hoy mismo en primera página viene la foto de esta vietnamita con el pecho y el vientre impecablemente reventados por una bomba de fragmentación:

*y los miro y me parece
que esperan, bajo los cielos,
verse una tibia mañana
cubiertos de brotes nuevos.*

(J.R.J.)

⁹ “Brotos nuevos” se titula el poema XLVII de Jiménez, de la serie “Nocturnos”, del libro *Arias tristes* que comienza: “Bajo el cielo azul, brillante” (*Obra poética*. Vol. I *Obra en verso* I, 2005, 223).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCOS LLORACH, E., 1973. *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
- ASCUNCE ARRIETA, J. A. (ed), 1986. *Al amor de Blas de Otero*, San Sebastián, Mondaiz.
- CANO BALLESTA, J., 1972. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid, Gredos.
- CASTELLET, J. M., 1969. *Veinte años de poesía española*. Barcelona, Seix Barral
- DE LA CRUZ, S. y L. MONTEJO, 1995. "Introducción" a Blas de Otero, *Poesía escogida*, Madrid, Vicens Vives, VII a XLVI.
- DE LA CRUZ, S., 1981. "Introducción" a Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alfaguara, 9-48
- GARCÍA MARTÍN, J. L., 1981. "Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra", Pilar Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Puerto Rico, Recinto universitario de Mayagüez, 195-226.
- GARCIA MONTERO, L., 2004. "Reflexiones junto a Blas de Otero", *Campo de Agramante* 4, otoño, 27-36.
- GARROTE, G., 1989. *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo.
- GONZALEZ, A., 1986. "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero", Ascunce Arrieta, J. A. (ed), *Al amor de Blas de Otero*, San Sebastián, Mondaiz.
- JIMÉNEZ, J. R., 2005. *Obra poética. Obra en verso* (vol. I), ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa.
- , 1995, *Antología personal*, Madrid, Visor.
- LANZ, J. J., 2008. "Juan Ramón Jiménez en las generaciones de posguerra (1939-1960)", *Juan Ramón Jiménez. Aquel chopo de luz*. Granada: Junta de Andalucía, 303-326.
- , 2008. *Alas de cadena*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ BARALT, L., 2005. *Hacia islas imposibles y luminosas: el epistolario de José Hierro y Juan Ramón Jiménez (1949-1953)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- MELLIZO, C. y L. SALSTAAD (eds.), 1980. *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming, University of Wyoming.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L., 1988. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Univ. Complutense.
- , 1990. "La huella de Juan Ramón Jiménez en la obra de Blas de Otero", *Anuario de Letras*, México, vol. XXVIII, pp. 307-325.
- NUÑEZ, A., 1968. "Entrevista con Blas de Otero", *Ínsula* 23, 259 (junio) 3.
- ORRINGER, N., 1974. "La espada y el arado: Una refutación lírica de Juan Ramón Jiménez por Blas de Otero", *Inti* 1, noviembre, pp. 2-19.
- OTERO, B. DE, 1960. *Ángel fieramente humano*, Buenos Aires, Losada. AFH

- , [1951] 1960. *Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada. RC
- , [1955] 1976. *Pido la paz y la palabra*, Buenos Aires. Losada.
- , [1960] 1976. *En castellano*, Buenos Aires, Losada. EC
- , [1969] 1981. *Expresión y reunión*, Madrid, Alfaguara. ER
- , [1964] 1985. *Que trata de España*, Madrid, Visor. QTE
- , [1970] 1980. *Historias fingidas y verdaderas* Madrid, Alianza. HFyV
- , 1995. *Poesía escogida*, Barcelona, Vincent Vives. PE
- RUBIO, F., 1983. “Juan Ramón Jiménez en la poesía española de posguerra”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, celebrado en la Rábida, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, vol. II, 515-522.
- SCARANO, L., 1993. “Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero”, *España Contemporánea*, The Ohio State University (USA), Tomo VI, No.1 (Primavera), 7-22.
- , 1994. “La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: Pluralidad y fragmentación de la voz”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* (ALEC), Universidad de Colorado, Boulder, 19, 1-2, 117-135.
- , 1994. “La poesiabierta de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura”, *Letras de Deusto*, vol.24, No. 63 (abril-junio 1994), 217-228.
- , 1994. “La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)”, Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 69-108.
- , 1995. “Hacia una poética conversacional en la escritura de Blas de Otero: Alcances teóricos y estructurales”, *Confluencia*, USA, Vol. II, No.1 (Fall), 60-75.
- , 2003. “Blas de Otero: Una poética de la ‘página rota’”, *Ínsula*, España, No. 676-677, abril-mayo, 20-23.
- , 2008. “Españahogándose de Blas de Otero: Una poética “con los ojos abiertos”, Facundo Tomás (ed.), *Miradas sobre España*, Valencia, Pretextos.
- SOBEJANO, G., 2003. “Sobre la poética y la poesía de Blas de Otero: Escribo/ hablando”, *Ancia*, I, 1-2, 7-21.
- SHERNO, S., 1987. “The paradox of poetry in Blas de Otero’s *Esto no es un libro*”, *Hispania* 70, 4, 768-775.
- UCEDA, J., 1964. “Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo”, *Anales de la Literatura Hispalense*, vol.24, 1, 51-75.
- VV. AA., 2003. Monográfico de *Ínsula*. No. 676-677, abril-mayo.
- VV. AA., 1988. Monográfico *Que trata de Blas de Otero*, revista *Zurgai*, noviembre.

- VV. AA., 1998. Monográfico *Volver a Blas de Otero*, revista *Zurgai*, julio.
- YANKE, G., 1999. *Blas de Otero con los ojos abiertos*, Bilbao, Gestingraf.
- ZAPIAIN, I. y R. IGLESIAS, 1983. *Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Madrid, Nancea.

EL MODERNISMO SEGÚN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

LEDA SCHIAVO
University of Illinois at Chicago
donaleda@uic.edu

RESUMEN

Juan Ramón Jiménez expuso en diferentes ocasiones sus ideas sobre el modernismo, movimiento en el que se embanderó desde joven y al que trató de explicar en toda su profundidad y amplitud. Los dos cursos que dio en la Universidad de Puerto Rico en 1953 son buena prueba de su adhesión al modernismo, al que considera una época que abarcó varias escuelas. Juan Ramón habla del “siglo modernista” y estudia las relaciones entre el modernismo español, el hispanoamericano y el anglosajón.

PALABRAS CLAVE: Modernismo – *Modernism* – Modernismo estético – Modernismo ideológico – Escuelas modernistas – Teólogos modernistas – Krausismo.

ABSTRACT

From the beginning of his career, Juan Ramón Jiménez considered himself a Modernist poet. Modernism was, for him, a cultural phenomenon of vast aesthetic and ideological significance, and he tried to explain his ideas about it in several occasions. When he was a professor at the University of Puerto Rico, he devoted two courses to Modernism and to its different schools. He called the Modernist period in literature “the Modernist century”, and he studied the relationships between Spanish, Spanish American and Anglo-Saxon Modernism.

Filología LX (2008) pp. 149-161

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

KEY WORDS: *Modernismo* – Modernism – Modernist Schools – Modernism in Theology – Krausism.

Juan Ramón Jiménez declaró en diferentes oportunidades que fue “partícipe y testigo” del modernismo durante toda su producción. Se han señalado sucesivas etapas en su obra, etapas que si bien existen, corresponden a diferentes concepciones de lo que la crítica ha considerado como modernismo. En sus primeros libros, Juan Ramón sigue modelos decadentistas mientras trata de encontrarse como poeta. Luego conoce mejor a los grandes maestros del simbolismo francés y más tarde a los del *modernism* anglosajón, y logra despuntar como uno de los más grandes poetas españoles del siglo XX. Y como veremos, según su caracterización del modernismo, toda su producción puede considerarse modernista.

Definir un movimiento literario ha sido siempre problemático, como lo es cualquier definición que se relacione con la historia de las ideas. Cuando se caracteriza un movimiento literario hay que lidiar a la vez con la historia literaria, con la historia de la crítica y con la descripción de un sistema, una poética o una retórica que se suponen únicos y diferenciables.

El caso del modernismo hispánico es especialmente conflictivo. A la hora de definirlo la crítica se ha movido entre la controversia y la confusión. ¿Es el modernismo una escuela? ¿Cómo y dónde surge? ¿Son modernistas los escritores del 98? ¿Marca el movimiento el principio de la vanguardia o el final del romanticismo? ¿Se puede resumir el modernismo en el rubendarismo? ¿Como se relaciona el modernismo hispánico con los movimientos internacionales, especialmente con el *modernism* anglosajón?

Todas estas preguntas trata de responder Juan Ramón Jiménez en los dos cursos que dictó en la Universidad de Puerto Rico en 1953. El poeta se había referido en repetidas oportunidades al movimiento. En *Mi Rubén Darío* (1990: 172) dice: “Un día [...] recibí una tarjeta postal de Villaespesa en la que me llamaba hermano y me invitaba a ir a Madrid a luchar con él por el Modernismo”. Viajó a la capital desde su Moguer natal, en abril de 1900, cuando el modernismo era cosa de unos pocos todavía, y emplea la palabra luchar, muy de época, porque eran los años de la “guerra literaria”, según la llamó Manuel Machado, años de lucha en los que los jóvenes poetas trataban de imponer sus novedades, años en los

que los “melenudos”, como los llamó Unamuno¹ inquietaban a la sociedad bienpensante. Precisamente Valle-Inclán dice, en una de sus conferencias en Buenos Aires, “modernista es el que inquieta” (*La Nación*, 6-VII-1910).

La relación de Juan Ramón con los modernistas se solidifica por su amistad con Rubén Darío y por su activa participación en *Helios*, considerada por la crítica como la revista del modernismo triunfante. *Helios* apareció entre abril de 1903 y mayo de 1904; en la revista se dedica especial atención a la literatura catalana y a la literatura hispanoamericana. Como ha demostrado Pilar Celma Valero al publicar los índices: “*Helios* pretende ser puente entre España y América. Las colaboraciones de los escritores hispanoamericanos no son meras adiciones, sino que estos autores están totalmente integrados en la dinámica de la revista” (1991: 88)

Juan Ramón se refirió muchas veces al modernismo. Hay una muy citada definición publicada en el periódico *La Voz*, de Madrid, el 18 de marzo de 1935 y reproducida por Ricardo Gullón (1963: 33):

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

En la década del 40 Juan Ramón Jiménez da conferencias en los Estados Unidos, en la radio y en universidades norteamericanas, y dice que está trabajando desde hace años en un libro sobre el movimiento. En una carta dirigida a Enrique Díez-Canedo, de fecha 6 de agosto de 1943, resume sus ideas sobre el modernismo, ideas que serán sustancialmente las mismas diez años después, cuando enseñe en la Universidad de Puerto Rico:

¹ Unamuno atacó repetidas veces a los “jóvenes rimadores, más o menos melenudos, que sonríen compasivamente cuando de patria se habla y que no se les cae de la boca la palabra ‘emoción’ y la torre de marfil” (*La Nación*, 26-3-1907).

Mis cursos y conferencias de los años 40, 41 y 42 en las Universidades de Miami y Duke me han ido trayendo un libro mayor, *El Modernismo*, con el subtítulo *Época*. Es el intento de una visión total y verdadera de este gran movimiento, mezcla de verdad y mentira; verdad que, salvada de la mentira, integra para mí toda la poesía y la literatura mejor, españolas e hispanoamericanas, de lo que va de siglo, y que durará, a mi modo de ver, lo que dura siempre una gran época poética o científica, un siglo, tres generaciones: iniciación, plenitud y decadencia. (Jiménez, 1970: 66)

En un párrafo anterior de esta carta se refiere a las conferencias radiofónicas que estaba preparando, “una serie larga de lecturas” –dice– y agrega: “las he agrupado bajo dos títulos: ‘El Modernismo español e hispanoamericano’ y ‘Calidad poética de los Estados Unidos’. El título general del ciclo es ‘Alerta’ y el tema envolvente ‘Aristocracia de intemperie’”.² Se advierte el interés del poeta en relacionar el modernismo en lengua castellana con la poesía en lengua inglesa, tal como lo hará luego en sus clases universitarias. Las lecturas iban a ser, en un principio, noventa, de quince minutos cada una, pero fueron interrumpidas, casi al comienzo, por la censura. El material de *Alerta* fue entonces enviado, en parte, a *Revista de América*; el resto quedó entre los papeles inéditos del poeta, hasta que fueron publicados con ese título por J. F. Blasco en 1983.

Juan Ramón nunca llegó a publicar su anunciado libro sobre el modernismo, pero existe uno con ese título gracias a que nos quedan los apuntes de las clases que dictó en 1953 en la Universidad de Puerto Rico. El libro fue editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez y publicado por Aguilar en México, en 1962, con el título *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. Está compuesto por las notas que tomó Zenobia Camprubí, mujer del poeta, más aclaraciones hechas por una alumna, Gloria Arjona de Muñoz Lee, aclaraciones que completan las notas de Zenobia y, finalmente, por la transcripción de tres lecciones grabadas en cinta. Esta edición de Aguilar tiene tres apéndices: la “Introducción” a la *Antología de la poesía española e hispanoameri-*

² Lo de “aristocracia de intemperie” se explica en un texto recogido por Blasco (1990b: 99): “Podríamos definirlo así: lo que cayó del modernismo fue la aristocracia falsa: las joyas materiales, la galantería literaria, la mujer vestida. Lo que quedó: lo aristocrático verdadero, la joya espiritual e ideal, el ánimo grande, la mujer desnuda. Cayó la aristocracia de salón. Quedó la aristocracia de intemperie. El modernismo es, amigos, aristocracia de intemperie”.

cana de Federico de Onís, antología a la que se refiere continuamente Juan Ramón en sus clases; el “Índice” de la misma y, por último, las poesías de esta antología que se repartieron en clase. Hay una segunda edición, de 1999, con notas de Jorge Urrutia, que suprime los apéndices y agrega alguna página inédita.

Los apuntes tomados por los alumnos son siempre dudosos, pero por suerte se conserva el proyecto del seminario redactado por el propio Juan Ramón Jiménez y dirigido al Decano de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Sebastián González García.

El texto de los apuntes tiene muchas repeticiones, porque así era el estilo de las clases; algunas infidelidades de la memoria y mucha pasión, puesto que el tema formaba parte de la vida de Juan Ramón, como él mismo dice.

El título del seminario fue *El Modernismo, segundo Renacimiento*. El proyecto, dirigido al decano, comienza diciendo: “Exposición de un nuevo punto de vista sobre el modernismo poético español y americano, de un partícipe y testigo de este movimiento desde sus comienzos hasta el día” (Jiménez, 1962: 49-50). El nuevo punto de vista se refiere a la amplitud del movimiento, al que considera una época, como el Renacimiento, y que abarcó varias escuelas. Jiménez dice rechazar el error de que el modernismo fuera un concepto solo aplicable a la poesía, cuando en realidad fue “un movimiento general teológico, científico y literario que abarcará todo un siglo”. Y continúa diciendo en la “Nota complementaria”

Se distinguirá el modernismo ideológico del modernismo estético y se colocará en su lugar y su tiempo la arbitrariamente llamada generación del 98, que hoy es un hecho histórico, puesto que no fue más que una hijuela del modernismo general. (1962: 50-51)

En una de las clases sigue afirmando estas ideas revolucionarias para la crítica de su época: “La generación del 98 es modernista en cuanto a la revaloración del idioma, no lo es en la falsa actitud castellanista” (1962: 175).

Las afirmaciones anteriores polemizan en varios frentes. En la crítica literaria española hubo una constante que pretendía superponer cronológicamente los conceptos historiográficos supuestamente antagónicos de noventay ocho y modernismo. Ángel Valbuena Prat, en *La poesía española contemporánea* de 1930, y luego Pedro Salinas, primero en sus clases de 1934 en la Universidad Complutense y luego en

artículos y sucesivas ediciones de su libro *Literatura española del siglo XX*, estableció una clara distinción entre los autores que, según él, se evadían de la realidad por su adscripción a teorías esteticistas, y los que estaban preocupados “por el tema de España”. Con pocas excepciones, la crítica siguió dividiendo a los noventayochistas de los modernistas durante por lo menos tres décadas. El libro más representativo de esta tendencia es el de Guillermo Díaz Plaja, titulado *Modernismo frente a Noventa y ocho*, de 1951, en el que el autor llega a decir que el modernismo representa lo femenino y el noventay ocho lo masculino. Se consideraba que el modernismo había sido un movimiento de corta duración y que sus adherentes eran estetas, nefelibatas que se evadían de la realidad. Juan Ramón Jiménez no solo no considera que sean grupos antagónicos sino que considera al noventay ocho como un capítulo del modernismo.

Entre la disputa ideológica y la miopía crítica, la literatura española de fines del siglo XIX se vio aislada, salvo casos excepcionales, de la literatura europea y americana. Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez, seguidos por Ricardo Gullón, vieron en fecha temprana la relación entre el modernismo en España y los movimientos europeos. El otro flanco de ataque al modernismo fue el de los críticos que vieron solo la faceta esteticista, torremarfileña, y lo denigraron por falta de compromiso e ideales, sin ahondar en las corrientes filosóficas que sustentaban ese esteticismo. Para sumar más problemas a la confusión, algunos críticos se ocuparon principalmente de destacar la preeminencia latinoamericana del fenómeno modernista.

Antes de expresar sus ideas en las clases dadas en Río Piedras, Juan Ramón expone claramente su pensamiento en sus cartas, en las que queda claro el poco respeto que sentía por los juicios críticos de Pedro Salinas y de Guillermo Díaz Plaja.³ En carta a José Luis Cano, del 1 de octubre de 1952 escribe:

Ahora vamos con el libro de Díaz Plaja tan brocha gorda como todos los suyos [...] Cuándo se querrá comprender que *el modernismo no fue ni es una escuela sino un movimiento jeneral de busca, de liberación, de restauración si se quiere*, en lo religioso, lo filosófico, lo literario y lo artístico, que lleva más de medio siglo, que continuará en todo éste y que

³ Díaz Plaja refutó a Juan Ramón en “El modernismo, cuestión disputada”, *Hispania*, XLVIII, 1965, 407-412.

equivale a un nuevo renacimiento. La generación del 98, que no es tal generación, fue un grupo de modernistas, que “Azorín” señaló arbitrariamente con ese nombre. (Jiménez 1970: 199)

Y ya más cerca del inicio de sus clases, en carta a Ricardo Gullón, funde el concepto que hasta entonces se tenía del modernismo hispánico con el de *modernism* anglosajón, en el que siempre se englobó a los movimientos de vanguardia:

A mi modo de ver, el modernismo y el simbolismo no son términos de comparación. Porque el simbolismo es una escuela del modernismo. Bajo el modernismo se han venido sucediendo, en lo literario, lo pictórico y lo musical, al mismo tiempo: el parnasianismo, el simbolismo, la poesía pura, el futurismo, el unanimismo (que tanto influyó en Salinas), el creacionismo, el sobrerrealismo, el monologuismo interior, el espresionismo, el cubismo, el realismo májico, el dadaísmo, el indijenisimo, el trascendentallismo (en pintura también el impresionismo, el puntillismo, etc.) 30 de enero de 1953 (1970: 239)

Juan Ramón repite una y otra vez que el modernismo abarcará todo el siglo XX y prolonga la vida del movimiento también hacia atrás, ya que considera pioneros a Bécquer y a Rosalía de Castro, una idea aceptada por la crítica posterior. El parnasianismo y el simbolismo, corrientes que se englobaron en el modernismo hispánico, son considerados hoy parte del *modernism*, junto a las otras corrientes citadas por Juan Ramón.

Otra opinión que entonces era beligerante era clasificar como modernista a Unamuno, considerado el espejo del noventayochismo por los críticos tradicionales. En una de sus clases lanza la afirmación: “Unamuno es el más modernista de todos, como teólogo que es” (1962: 175) porque Juan Ramón da mucha importancia el movimiento religioso que lleva ese nombre. El poeta-profesor insiste en la importancia del modernismo de los teólogos alemanes, de los que asegura que surgió el nombre del movimiento, que luego pasó a Francia; también sostiene que Unamuno está influido por la ideología alemana, y que el suyo es un modernismo ideológico; de ahí la afirmación a la que me he referido más arriba.

En la primera clase del segundo semestre Juan Ramón insiste:

el movimiento modernista empieza por teólogos, en Alemania, a mitad del siglo XIX [...] Así empieza el modernismo, y eso pasa a Italia y a Francia. En Francia el clero modernista tiene una extraordinaria resonancia [...] El

abate Loisy publicó, allá por el año 1903, un libro que yo tuve en mis manos y leí en esa época. (1962: 250-1)

El modernismo religioso tuvo poca importancia dentro del clero español y ninguna en América Latina, pero sí influyó en Unamuno – también declarado lector de Loisy– y en Maeztu, además de en Juan Ramón.⁴ Juan Ramón insiste en relacionar el modernismo literario –que es el tema de sus cursos– con el modernismo teológico y exige a los alumnos leer la Encíclica *Pascendi*: “Los exámenes versarán sobre: Modernismo. Teólogos. Encíclica Pío X condenando modernismo. Modernismo literario, el ideológico, el estético” (1962: 92).

La ventaja de relacionar el modernismo literario con el teológico es que amplía la pequeña visión que se tenía del modernismo cuando se lo asimilaba al mal llamado rubendarismo, es decir, a simple renovación formal, a un esteticismo despojado de contenido, a una lectura simplificadora, superficial y falsa de Rubén Darío. Si se relaciona el modernismo literario con el movimiento de los teólogos alemanes y franceses se lo adscribe a una ideología de liberación, a un deseo de eliminar el dogmatismo y la cerrazón de la iglesia católica, a defender la libertad de conciencia, a considerar que la ciencia debe independizarse del dogma. Y caemos en el tema de la relación entre modernismo hispánico y krausismo, ya que los krausistas defendieron estas ideas.

En España no hubo teólogos modernistas pero el krausismo tomó su lugar. Todos los críticos están de acuerdo en destacar la influencia que el krausismo tuvo en la evolución de Juan Ramón, sobre todo en la relación que estableció entre estética y ética. En las *Conversaciones con Juan Ramón*, publicadas por Ricardo Gullón, el poeta dice “El krausismo fue entonces lo que luego fue el modernismo... Entre krausismo, o mejor dicho, entre krausistas españoles y modernismo hay alguna relación” (1958: 57).

El krausismo sería la forma laica con que se manifestaron en España las ideas del modernismo religioso; la relación entre ambos movimientos la había expuesto Pierre Jobit en su libro *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine* y la reconoce Juan Ramón, muy vinculado a Francisco Giner y a la Residencia de Estudiantes.

⁴ José María Martínez (*Hipertexto*, 7, 2008: 42) sostiene que ambos modernismos “serían discursos paralelos cronológicamente pero no coincidentes, a no ser que los entendamos como integrantes de un *Zeitgeist* o espíritu de época”.

Juan Ramón tiene otra idea polémica sobre el origen del nombre del modernismo: dice que los poetas latinoamericanos que vivieron un tiempo en los Estados Unidos –Martí, Darío y Silva– pudieron haber tomado el nombre de los norteamericanos, “porque hubo ya un grupo de poetas (los místicos del medio Oeste) que se llamaban modernistas” (1962: 252). Y cita el prólogo de *Modern American Poetry*, antología publicada en 1919 por Louis Untermeyer, sobre la poesía “que se llama modernista en los Estados Unidos”. Ahora bien, aparte de la publicación tardía de este libro, nunca usa Untermeyer en el prólogo las palabras *modernism* o *modernist*,⁵ aunque sí, como en el título, usa la palabra *modern*. Ninguno de los críticos que estudiaron el tema discuten o aceptan esta teoría de Juan Ramón; se acepta en cambio que fue en 1888 cuando Rubén Darío usó por primera vez la palabra *modernismo* como concepto literario (Roggiano 1987: 49).

Lo cierto es que Juan Ramón amplió su conocimiento de la literatura norteamericana durante su estancia en ese país y muestra admiración por Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Emily Dickinson, Amy Lowell, Robert Frost, William Vaughn Moody, Carl Sandburg, etc. (1962: 16). Es interesante que se refiera a los “poetas místicos” norteamericanos, ya que había señalado varias veces al gran poeta místico San Juan de la Cruz como precursor del simbolismo francés:

San Juan de la Cruz, [y la] música de Wagner antecedentes del simbolismo en Francia. [Si éste influye en España, no hay que olvidar que a su vez la mística española es uno de los principales elementos del simbolismo francés] (1962: 101)

Quizás Juan Ramón da tanta importancia a lo religioso o lo místico como una manifestación de la crisis espiritual que estaba pasando por esos años. Los críticos señalan el progresivo espiritualismo o misticismo de Juan Ramón, que comenzaría hacia 1920 y estaría en plena crisis hacia 1953, cuando explica este curso. Sabemos que en 1949 apareció el libro *Animal de fondo*, una parte de un libro mayor que iba a titular *Dios deseado y deseante*. La edición de Sánchez Barbudo de 1964, con este

⁵ El *Oxford English Dictionary* documenta la primera aparición de la voz *modernism*, aplicada al arte, la arquitectura, o la literatura, en 1879, y la primera aparición de *modernist*, aplicada a quien cree en la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo en literatura, está documentada en 1703.

último título, tiene 18 poemas más que la publicada en vida del autor, y según Javier Blasco, “sabemos que Juan Ramón, hacia 1953, manejaba la cifra de 80 poemas para su libro (se refiere a *Dios deseado y deseante*) (1969: 79).

Por otra parte, por Gilbert Azam se conoció un cuaderno de 95 textos, todavía inéditos, que le proporcionó el sobrino del poeta, Francisco H. Pinzón. Estos textos cortos son muy significativos de esta crisis, que no sé si llamar exactamente religiosa o existencial. Juan Ramón escribe sobre su dios y sobre su relación con dios. Uno de estos textos recogidos por Azam dice: “Qué será, después de este vivir mío, dios⁶ incompleto, dios abandonado, dios dejado por mí, ruido divino de mí, de mi hombre sucesivo, recreador constante de la belleza de Dios [*sic*]” (Azam, 1989: 161 y n. 15)

Hay otras citas, todas importantes, en las que el poeta es de alguna manera el que completa a dios. Azam las relaciona con citas de los teólogos modernistas o de la encíclica *Pascendi* y dice:

Se entiende, pues, por qué afirma que entre la teología modernista y el modernismo literario existen lazos muy estrechos. Para él, la experiencia y la función del teólogo y del creyente se reúnen en el poeta, místico sin Dios, cuya vocación consiste en expresar sus “hallazgos” y vivencias, y en revelar a la muchedumbre de los hombres “el hasta qué punto divino” puede llegar lo natural. (1989: 162)

pero creo que todo se puede explicar sin salir de la historia de la literatura, ya que la concepción del poeta como vate, como adivino, como vidente, está vigente desde la antigüedad y en la época moderna desde Rimbaud, pasando por Darío, hasta el creacionismo y el surrealismo. El autor lo dice en una de sus clases: “El poeta no es un filósofo sino un adivino, un clarividente” (1962: 96). Y en carta a Ricardo Gullón, del 30 de enero de 1953:

Yo creo que San Juan de la Cruz y Bécquer son dos simbolistas. Para mí la poesía, lo he dicho constantemente, es misterio, encanto, o intensidad expresiva [...] Yo repetiré siempre la norma platónica que me satisface plenamente. El poeta es el hombre que tiene dentro un dios inmanente y

⁶ En carta a Enrique Canito, del 6 de abril de 1953, escribe: “En España no pude publicar hace unos años un libro de versos (que no me disgusta) porque yo escribo dios con minúscula” (1970-252).

como el médium de esa inmanencia: algo sagrado, alado y gracioso del gran misterio y el gran encanto que nos aprisiona. (1970: 239)

En cuanto al debatido problema de los orígenes del modernismo, la crítica se enzarzó durante años en la discusión de si había empezado en América Hispana antes que en España, si fue Darío quien lo introdujo en la península y si el movimiento estaba liquidado en 1913 –como afirma Manuel Machado– fecha que algunos extienden hasta 1916, año de la muerte de Darío. De una duración de pocas décadas, pasa Juan Ramón a hablar de un siglo modernista y sostiene que la palabra modernismo se usa en América Hispana un poco antes que en España, aunque luego introduce la polémica idea de la influencia de los poetas norteamericanos sobre el movimiento hispano.

Juan Ramón vio con acierto la nueva y fructífera relación que se produce a fines del siglo pasado entre España y sus ex colonias: “El Modernismo une a Hispanoamérica con España; lo que no pudo hacer la política. Sí, el pueblo y los intelectuales verdaderos” (1963: 98). Y es cierto, lo nuevo, en los modernistas, es que inauguran una nueva manera de mirar, inauguran la mirada de ida y vuelta, la mirada circular, la mirada recíproca, la mirada del colonizador colonizado o la del colonizado colonizador. Mirar, ser mirado, volver a mirar: algo tan diferente de la mirada romántica. Gracias a los adelantos tecnológicos los modernistas tienen un contacto constante con sus pares, ya sea por los viajes, por el periodismo, las revistas o el intercambio epistolar. Hay coincidencias epocales, más en ese momento que en el romanticismo, simplemente porque a fines del siglo XIX se empezaba a vivir de alguna manera, en una ‘aldea global’.⁷

Juan Ramón insiste en esta idea en una carta del 12 de marzo de 1953 a Joaquín Ruiz-Jiménez: “No hay que olvidar que a raíz del desastre de España en estas Antillas, lo que unió a los españoles de ambos mundos fue el renacimiento poético común que se llamó el Modernismo (1963: 242).

A Juan Ramón le interesó siempre la literatura hispanoamericana. Según él mismo cuenta, conoció muy temprano a estos autores por los libros que le llegaban a Rubén Darío y que éste le prestaba; luego gracias a las colaboraciones que enviaban a *Helios*; y durante el exilio, por sus viajes, correspondencia, publicaciones y por su interés constante en

⁷ Desarrollo estos temas en Schiavo (1999, a y b).

conseguir libros y revistas. También tuvo relación con los modernistas catalanes a través de *Helios*, pero en sus notas nunca se refiere al modernismo catalán ni al modernismo en las artes visuales y espaciales.

Además de los puntos teóricos señalados, Juan Ramón expuso en sus clases su opinión sobre los autores más representativos del modernismo, tanto españoles como hispanoamericanos. A la par de datos biográficos y culturales, se centró en el análisis y comentario de una selección de poesías de la *Antología* de Federico de Onís. Es fácil recrear con la imaginación la fascinación que el poeta consagrado debió ejercer en los estudiantes de la Universidad de Puerto Rico, estudiantes a los que dedica gran parte de su tiempo, como lo demuestran los documentos que nos han quedado de los años que pasó en la isla.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZAM, G., 1989. *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos.
- CELMA VALERO, P., 1991. *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar.
- DÍAZ PLAJA, G., 1951. *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GULLÓN, R., 1958. *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus.
- , 1963. *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ, J. R., 1962. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. de R. y E. Fernández Méndez, México, Aguilar.
- , 1964. *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, ed. de A. Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar.
- , 1970. *Cartas literarias*, ed. por F. Garfias, Barcelona, Bruguera.
- , 1983. *Alerta*, ed. de F. J. Blasco, Universidad de Salamanca.
- , 1990 a. *Mi Rubén Darío*, ed. de A. Sánchez-Romeralo, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- , 1990 b. *Y para recordar por qué he venido*, ed. de F. J. Blasco, Valencia, Pre-Textos.
- , 1999. *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. de J. Urrutia, Madrid, Visor.
- JOBIT, P., 1936. *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine, les krausistes*, Paris, École des Hautes Études Hispaniques.
- MACHADO, M., *La guerra literaria*, ed. de P. Celma y F. J. Blasco, Madrid, Narcea.
- MARTÍNEZ, J. M., 2008. "Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío", *Hipertexto*, 7, 38-57.

- ONÍS, F. DE, 1961 (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882- 1932)*, New York, Las Américas.
- ROGGIANO, A., 1987. “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto”, Schulman, I., *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus.
- SALINAS, P., 1949. *Literatura española del siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo.
- SCHIAVO, L., 1999 a. “Globalización y literatura a fines del siglo XIX”, *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, 29-38.
- , 1999 b. “El modernismo y la mirada circular,” *Identidade e Globalizaçao*, Corredor de las ideas, II, Porto Alegre.
- UNTERMEYER, L. 1919. *Modern American poetry: an introduction*, New York, Harcourt Brace & Howe.

ÉXTASIS Y VERDAD: ALDOUS HUXLEY, JUAN DE LA CRUZ Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

FRANCISCO JOSÉ SILVERA GUILLÉN

Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria: Filosofía
pacosilvera@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo plantea la lectura de diferentes misticismos en Aldous Huxley, San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, partiendo desde una misma perspectiva. Habitualmente, cuando hablamos de misticismo todos pensamos en otro mundo de espíritus o almas: ¿qué ocurriría si estuviésemos hablando de percepciones reales como las de las cosas físicas? Inefabilidad y poesía, inteligencia libre y los límites de las percepciones, las relaciones entre el lenguaje y la realidad, el individuo y la Salvación, el individuo ‘sive’ la comunidad, el compromiso, estas son las consecuencias problemáticas de una Literatura en íntima conexión con la vida.

PALABRAS CLAVE: Aldous Huxley – San Juan de la Cruz – Juan Ramón Jiménez – misticismo – drogas – Dios – poesía – alma – realidad – verdad.

ABSTRACT

This paper suggests a reading of different mysticisms in Aldous Huxley, S. Juan de la Cruz and Juan Ramón Jiménez, beginning from the same perspective. Usually, when we talk about mysticism everybody thinks about another world of spirits and souls: what if we talk about real perceptions like those of things?

Filología LX (2008) pp. 163-177

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

Inefability and poetry, free intelligence and the limits of perceptions, relations between language and reality, the individual and the Salvation, individual 'sive' community, the commitment; these are the problematic consequences from a Literature in intimal connection with life.

KEYWORDS: Aldous Huxley – San Juan de la Cruz – Juan Ramón Jiménez – misticismo – drugs – God – poetry – soul – reality – truth.

Uno de los monstruos de la Razón onírica, de la que vivimos suspensos, consiste en considerar que los juegos axiomáticos, solo mensurables desde el interior de las fronteras de sus normas, son realidades... No, mejor: son la realidad. De manera que toda forma de conocimiento no sometido a la doctrina lógica –infinita, pues siempre podemos construir nuevos teoremas– no es considerado conocimiento cierto. Esto es idealismo espiritualista, aunque se disfrace de cientificismo.

La podredumbre de Occidente tuvo un certero empujón en el fracaso de los ilustrados –Kant como tópico perfecto–, al perderse aquella ilusión de recuperar la Humanidad en la fusión de Razón Pura y de Razón Práctica. De nada sirve el conocimiento si no genera una vida feliz. Los grandes críticos de la Razón especulativa detectaron enseguida cómo la apropiación por parte del Cristianismo de las ideas de Historia Universal y Progreso, la asunción por parte del Capitalismo de los valores del Macho Dominante –Dios– y la Técnica, eran el final de toda Razón en su sentido pleno, viviéndose hoy la paradoja de que quienes nos tenemos por “racionalistas” navegamos en la sinrazón de agotar los recursos de un planeta que es nuestro único sustento –hasta que nos salgan con el invento de vivir fuera de él... –; hoy los ecologistas están todos conectados por medio de Internet con ordenadores, *hardware* y *software* en permanente y geométrica evolución, consumiendo energía eléctrica a raudales y utilizando 250 litros de petróleo por aparato que se construye. Todo grupo que no seamos nosotros es una sociedad que se encamina hacia nosotros; nuestro etnocentrismo es absoluto, somos la normalidad y modelo de realidad en todos los sentidos.

Pero el objeto de este breve ensayo no se dirige solo a alertar sobre la Decadencia de un Occidente –ideológico– que no oye cómo afilan sus cuchillos los hambrientos. Quería plantear, desde este mismo arranque, la perspectiva errónea, a mi parecer, sobre la que se apuntalan algunas lecturas de los místicos. Voy a usar únicamente un sobrevuelo

alrededor de tres textos fácilmente localizables: *Las Puertas de la Percepción*, de Aldous Huxley, la *Noche oscura del alma* y algún otro poema suelto de San Juan de la Cruz, además de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez. La intención última es identificar lugares comunes en estos tres misticismos de naturaleza diferente, no agotar las referencias ni hacer una enumeración exhaustiva de casos; antes que un estudio más en torno a estos textos y autores, este ensayo breve quiere mostrar un enfoque diferente desde el punto de vista del lector, su metodología y la *práxis* humana.

1. INEFABILIDAD

El texto de Huxley fue un clásico de la Contracultura de los 60 –¿pero ¿hubo una Contracultura?!– y de la Literatura “alucinada” en torno a las drogas; narra, con toda seriedad, la experiencia en persona propia, culta y sagaz, de su tanteo con la mescalina y saca conclusiones de ese “viaje”.

Lo primero que llama la atención es la asunción de la inefabilidad de lo que se va a narrar, todo visionario arranca de un problema doble con una raíz simple: el lenguaje verbal no vale, primero: no sirve al individuo en cuestión, y, por tanto, segundo: ninguna de las descripciones de otros satisface tampoco. El “visionario” y su “experiencia” son únicos, irrepetibles y fugaces como un hecho, aspiran a toda la Verdad y solo alcanzan, apenas, una iluminación breve pero cierta. Cita Huxley el caso de Tomás de Aquino, quien, tras sus experiencias místicas no volvió a escribir y renunció a toda su obra como broza que le había ocultado la Verdad. Nadie vuelve igual de ese viaje; una vez atravesado el Muro que nos separa de ella, a la vuelta estamos más instruidos pero menos engreídos, más contentos pero menos satisfechos de nosotros mismos, entendemos mejor la relación de las palabras con las cosas, razonamos conectando sistemáticamente los conceptos del Misterio que, inútilmente, pretendemos alcanzar (Huxley 1971: 76).

A este respecto dice Juan de Yepes: “[...] ni basta ciencia humana para lo saber entender ni experiencia para lo saber decir; porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir”, y añade que no fiará “[...] ni de experiencia ni de ciencia, porque lo uno y lo otro puede faltar y engañar” (De la Cruz 1918: 95). Son elocuentes, en las “Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”, los versos “sin saber dónde me estaba, / grandes cosas entendí; / no diré lo que sentí, / que me quedé no

sabiendo, / toda ciencia trascendiendo”, pues plasman literalmente el tenor de esta experiencia solitaria (De la Cruz 1918: 107-109).

En el caso de Juan Ramón Jiménez hay alusiones claras y permanentes a la imposibilidad de hacer certera la descripción de la Verdad (“Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro” dice en *Espacio*) y, a lo largo de todo *Animal de fondo*, la identificación de dios con una imagen concreta, que cambia, desecha automáticamente la definición unívoca: es el momento el que determina la Verdad de la “visión”, Verdad tan absolutamente fugaz “de eternidades e infinitos/ que están después, sin más que ahora yo, del aire” (Jiménez 2006: 74), y subrayamos “sin más que ahora yo”.

Lógicamente, a nosotros nos interesa el fenómeno místico desde el punto de vista del sujeto y la vivencia que narra, lo otro es fe y tiene que ver nada con la Mística. Por ello, este “sin más que ahora yo” nos parece que acota a la perfección esta incomunicabilidad de la que hablamos. Juan Ramón Jiménez tiene esa perspectiva de su obra toda: “Yo he acumulado mi esperanza / en lengua [...]”, para concluir respecto de lo divino “y tú has tomado el puesto / de toda esa nombradía” (Jiménez 2006: 25), o sea: toda una vida de escritura es el signo de un esfuerzo permanente por plasmar la Verdad, la Belleza, la Bondad, para concluir que el máximo grado es el instante repetido sin saciedad por un alma hambrienta, sedienta de divinidad.

2. INTELIGENCIA LIBRE

La experiencia mística, en todas sus formas, parece ser un resultado natural de la coexistencia y fusión de una experiencia que es concreta, y en sucesión inconexa constante, con otra, en cambio, que permite la perspectiva y la interpretación ordenada; una proviene del vivir cotidiano, la otra del ordenamiento y la disolución en la perspectiva. Por ello, el momento de “revelación” nada tiene que ver con la percepción ordinaria y temporal del mundo exterior e interior, “[...] no como aparece a un animal obsesionado por la supervivencia o a un ser humano obsesionado por palabras y emociones” (Huxley 1971: 70) sino con la mirada de una “Inteligencia Libre” dedicada sin mediaciones a contemplar el espectáculo de las cosas.

En este sentido, se da la ilusión, que el místico fuerza, de ser capaces de observar “objetivamente” –sin la intervención del sujeto– las cosas, de diluirse en ellas sin estar predeterminado por los “prejuicios” de

los sentidos y la Razón. El visionario sabe que es ilusión, aunque no lo exprese, cuando acepta implícitamente que una Verdad Infinita, que una “visión permanente” es la eliminación de la existencia misma del individuo y eso acarrea el pavor del sujeto limitado ante el “Mysterium Tremendum” de la Eternidad, lo que provoca que “[...] termine huyendo por no quemarse, abrasarse por la luz” (Huxley 1971: 53-54), de ahí esa conjunción de miedo y fervor por la Muerte en estos autores, esa entrega de cordero que se deja hacer ante la amenaza del más poderoso, “con su mano serena / en mi cuello hería” (De la Cruz 1981: 101), “Quedéme y olvidéme”, “cesó todo y dejéme” (De la Cruz 1981: 101). En realidad, todo se encamina a este sacrificio del individuo que se hace uno con el fuego de la divinidad, en el décimo grado de la “escala mística del amor divino”, el alma se asimila totalmente a Dios, “Donde todo lo que ella es, será semejante a Dios; por lo cual se llamará, y lo será, Dios por participación”, aunque, y este es el límite del que hablamos, hasta ese día en el que desaparece ya cosa que preguntar, siempre hay algo encubierto para el alma que inicia esta ascensión (De la Cruz 1981: 137 y ss.).

Esta imagen del fuego, según el Avulense “[...] que siempre sube hacia arriba, con apetito de engolfarse con el centro de su esfera” (De la Cruz 1981: 137) será adoptada también por Juan Ramón Jiménez, “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” (Jiménez 2006: 23). También reconoce y asume la supresión de la individualidad: “Ahora yo puedo detener ya mi movimiento, / como la llama se detiene en ascua roja / [...] / ahora yo soy ya mi mar paralizado” (Jiménez 2006: 25), ese mar que siempre ha descrito en movimiento perpetuo como metáfora del cosmos. Podría decirse de otra forma: la plataforma mística desde la que habla Juan Ramón Jiménez es la de haber traído finalmente al dios a su identificación con la conciencia, incluso la consciencia, “Tú vienes con mi norte hacia mi sur, / tú vienes de mi este hasta mi oeste, / tú me acompañas, cruce único, y me guías / [...] / dejándome en su centro siempre y en mi centro / que es tu centro” (Jiménez 2006: 36). Late permanentemente en estos poemas del Moguefeño un afán por la Muerte, citado antes, expresado en el placer extático de la quietud y el destino final.

El fin de esta escalinata de grados sucesivos al Parnaso o Paraíso, sea hacia la divinidad, sea hacia la conciencia, es esa visión de una Inteligencia Libre que deja atrás tanto lo concreto como la presunción del concepto, dice Juan Ramón Jiménez: “¡Tanto motor de pensamiento y sentimiento / [...] / [...] con el alma / derivando hacia ti, / deviniendo

hacia sí, / sucediendo hacia mí, / si saberlo o sabiéndolo yo y ellos!” (Jiménez 2006: 41), o “Todos los nombres que yo puse / al universo que por ti me recreaba yo, / se me están convirtiendo en uno y en un / dios” (Jiménez 2006: 25).

Juan de Yepes deja claro que el contenido de su “noche oscura” es para quienes “[...] quisieren pasar a la desnudez del espíritu que aquí se describe”, siendo doctrina más para los frailes y monjas “[...] los cuales, como ya están bien desnudos de las cosas temporales deste siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu” (De la Cruz... 1918: 100), y así es en la oscuridad de la noche, en el vacío absoluto y dichoso del alma que busca, en la inocencia de la nada, “en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón me ardía” (De la Cruz 1981: 101), es en ese ventanal de pureza absoluta donde nada ni nadie perturba más que la cercanía misma de lo divino. O como manifiesta el “Argumento”, en las dos primeras canciones se declaran las “purgaciones espirituales de la parte sensitiva del hombre y de la espiritual” (De la Cruz 1981: 101). De nuevo en las “Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”: “Este saber no sabiendo / es de tan alto poder, / que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer”, y sobre las propias capacidades: “Y es de tan alta excelencia / a queste summo saber, / que no hay facultad ni sciencia / que le puedan comprender” (De la Cruz 1918: 107-109).

3. EL LENGUAJE

El lenguaje juega un papel ambiguo como instrumento del visionario. Ya hemos visto que la Verdad es incomunicable, inefable; pero, al mismo tiempo, como un reflejo especular del mismo dios, es la única vía de acceso a la experiencia ajena y vía única de expresión comunicativa (Huxley 1971: 23).

No hay “experiencia para lo saber decir”, citábamos a San Juan, se trata de una vivencia que se “podrá sentir, mas no decir”. Fruto de esta problemática, punto de arranque, es la constatación de que solo quien lo vive puede usar estos textos con provecho, “[...] algunos padres espirituales, por no tener luz y experiencia en estos caminos, antes suelen impedir y dañar” a las almas dispuestas a recorrer la senda (De la Cruz 1918: 97).

“Toda mi impedimenta / no es sino fundación para este hoy / en que, al fin, te deseo” (Juan Ramón Jiménez 2006: 23): tras la depuración

permanente de la Obra en Juan Ramón Jiménez palpita el rechazo a una versión, una definición unívoca de lo poético en el Moguefeño. Volviendo de nuevo al espejo como metáfora del proceso creativo, regresando a los espejos enfrentados: el poeta lanza una imagen (el poema) que devuelve, a su vez, la figura de un poeta nuevo (crecida en Obra y Verdad), quien vuelve a lanzar un poema que hace emerger otro momento diferente del poeta, y así en una progresión dialéctica sin otro remate que la Muerte. Cada visionario construye con sus miradas un proceso, un camino, una escala sin término hacia la perfección absoluta, de este modo actúa en realidad cada poeta, consciente o inconscientemente, y en el caso de Juan Ramón Jiménez tan consciente que hizo técnica compositiva a este procedimiento: basta ver sus manuscritos y apógrafos anotados en los Archivos, su Obra permanecía “viva” en constante cambio, como él mismo por estar vivo, y solo la Muerte podía parar ese movimiento.

Pero, como decía Proporcio, algo resta, algo queda, la Muerte no acaba todas las cosas. Si nuestra mirada microscópica cesó sus aumentos en el nivel del individuo y su obra, miremos ahora desde más alto, situemos en el lugar de la obra ahora al poeta y en el del ser humano al Arte. La necesidad de la escritura, del Arte en general, es otro proceso infinito análogo totalmente con el de creación del poema: la Literatura genera un nuevo poeta (que se incorpora a la tradición) devolviendo, a su vez, la figura de una Literatura nueva (crecida con su aportación novedosa), que hace otra vez reaccionar al poeta, quien, de nuevo, genera otro cambio en el Arte Literario, en otra progresión sin límite que camina paralela a la descrita arriba del poeta con su poema, igual que una molécula funciona como estructura que engloba a las estructuras de los átomos que la componen. Juan Ramón Jiménez no dejó de aportar y reaccionar a y desde la Literatura de su tiempo.

El visionario escribe una verdad absoluta que sabe circunstancial, cuya única finalidad es generar el apetito a un lector que, por su parte, habrá de recorrer exactamente el mismo camino. Cuando observamos cada vez más cerca una estructura fractal, en las sucesivas ampliaciones hallamos un esquema que se repite infinita y armónicamente en una suerte de caos con orden. ¿Por qué no aplicar este concepto al proceso de creación artística, a la relación del artista con el Arte, del Arte con la sociedad...? Ya se hace en terrenos distintos del de la Física, como el de la Economía. Habría que trasladarlo al territorio de la mente humana. El concepto de Libertad o Libre Albedrío, al fin y al cabo, no es más que una huella de la dogmática cristiana.

Esta idea sencilla de ser útil a una posible “alma gemela”, afectada de una misma ansia, está presente tanto en Juan de Yepes como en Juan Ramón Jiménez. La diferencia entre el visionario “corriente” y el “artista” está en un cierto talento que dota a este místico último para describir y expresar lo que ve, mientras el otro llega igual y sólo lo “vive” (Huxley 1971: 45). “Para escribir esto me ha movido no la posibilidad que veo en mí para cosa tan ardua, sino la confianza que en el Señor tengo que ayudará a decir algo, por la mucha necesidad que tienen muchas almas” (De la Cruz 1918: 96). En el caso del Mogueño, cuyo viaje parece estar tramado con sentido contrario, toda su Estética desemboca en su poesía última (“Todos los nombres que yo puse / al universo que por ti me recreaba yo” (Jiménez 2006: 25). En algún sentido la responsabilidad del artista está en transmitir la Verdad Divina, siempre igual, la misma, “sino que no todos te ven” (Jiménez 2006: 29), incluso como destino personal ineluctable, “Y yo poseedor, en medio ya, / de tu conciencia, dios, por esperarte / desde mi infancia destinada, / sin descanso ni tedio” (Jiménez 2006: 41), el papel del poeta, como el de cualquier otra persona con oficio, es desarrollar su actividad propia, es estar “deseando” en relación con el “dios deseante” (“porque eres espejo de mí mismo” [Jiménez 2006: 29], “... Y yo, dios deseante, deseando; / yo que te estoy llenando, en amoroso / llenar, en última conciencia mía, / como el sol o la luna, dios, / de un mundo todo uno para todos” [Jiménez 2006: 53]). Quizá el poema más claro de Juan Ramón Jiménez en este sentido sea el XIX, “[...] 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!” (Jiménez 2006: 54), así el artista es un trozo de esta estructura condenada graciosamente a repetirse mientras exista una conciencia.

Huxley, escritor también, novelista de gran influencia, narra su viaje inducido por el consumo de mescalina, llegando a la conclusión, precisamente, de que “La percepción del artista no está limitada a lo que es biológica o socialmente útil” (Huxley 1971: 32), sino que hace suya esa visión mística permanentemente, esa a la que otros solo llegan empujados por drogas o técnicas de trance –voluntarias o involuntarias–. El artista tiene abierta siempre una puerta en ese muro que separa la visión beata de la vida cotidiana.

A nadie que conozca mínimamente la Obra de Juan Ramón Jiménez extrañará la imbricación íntima de Ética y Estética, y es que la visión de la Belleza lleva necesariamente al Cansado de su Nombre a un compromiso con los demás; aunque, quizá, los demás no sepan ver cómo el artista se entrega sacrificado a mostrar lo importante. En palabras de

San Juan: “[...] con el favor divino, procuraremos decir algo, para que cada alma que esto leyere, en alguna manera eche de ver el camino que lleva y el que le conviene llevar, si pretende llegar a la cumbre de este Monte” (De la Cruz 1918: 99).

4. LA REALIDAD

Huxley lo deja claro: la visión es una realidad percibida, no algo subjetivo, “El gran cambio se producía en el campo objetivo” (Huxley 1971: 16), y esas percepciones reales lo que significaban “[...] era nada más, y nada menos, que lo que eran, una transitoriedad que era sin embargo vida eterna, un perpetuo perecimiento que era al mismo tiempo puro Ser, un puñado de particularidades insignificantes y únicas en las que cabía ver, por una indecible y sin embargo evidente paradoja, la divina fuente de toda existencia” (Huxley 1971: 17)... Sobrecoge ver cómo coinciden las descripciones en estos tres autores, movidos por objetivos diferentes, respecto del objeto a definir. “Un perpetuo presente formado por un apocalipsis en cambio continuo” (Huxley 1971: 20), dice Huxley y Juan Ramón Jiménez habría coincidido al cien por cien en esa pintura. Partiendo de individuos iguales, viendo efectos iguales, cabría pensar que las causas quizá también sean iguales.

Esa realidad percibida trasciende las categorías absolutas de espacio y tiempo, lugar y distancia dejan de tener significados determinantes en favor del sistema de relaciones que se percibe entre las cosas que se ven. Frente a la angustia del conocimiento siempre sin saciar, las preguntas sin resolución posible, es una realidad de “[...] cosas sin pretensiones, satisfechas de ser meramente ellas mismas, contentas de su identidad, no dedicadas a representar un papel, no empeñadas locamente en andar solas” (Huxley 1971: 37), no hay mediatización automática de los conceptos.

Dice Juan de Yepes que “[...] aquí no se escribirán cosas muy morales y sabrosas para todos los espirituales que gustan de ir por cosas dulces y sabrosas de Dios, sino doctrina sustancial y sólida” (De la Cruz 1918: 100). Ciertamente es que no se trata de un conocimiento de nada interior ni exterior, ambas facultades –inteligencia y sentidos– fueron desechadas. Pero es una realidad tan nítidamente captada que “El que allí llega de vero, / de sí mismo desfallece; / cuanto sabía primero / baxo le parece”, o también: “Yo no supe dónde entraba, / pero cuando allí me vi, / sin saber dónde me estaba, / grandes cosas entendí”. (Véanse las “Coplas hechas

sobre un éxtasis de harta contemplación”). Insistimos en el argumento, el espacio y otras categorías siguen existiendo, cambian la perspectiva y la valoración. Hay “otro mundo”, San Juan sostendrá su conexión con la realidad espiritual del alma, Juan Ramón Jiménez con la conciencia o una especie de apercepción fenomenológica, Aldous Huxley lo hace aparecer por medio de tóxicos, y podríamos hablar del ascetismo generado por ayunos, ejercicios espirituales, anoxias por cantos o danzas rituales, etc. Juan Ramón Jiménez exclama: “La fruta de mi flor soy, hoy, por ti, / dios deseado y deseante, / [...] / sin más tiempo ni espacio / que el de mi pecho [...]” (Jiménez 2006: 33), circundando la visión con lo pasional, casi con una sensación y usando el juego conceptual de la semilla y la planta, la flor y la fruta, en términos casi aristotélicos. Ya hemos hecho notar cómo, prácticamente en cada poema, Juan Ramón Jiménez sitúa a la divinidad en sensaciones específicas –y simbólicas–, no desconectadas de la sensibilidad física, “Tú estás entre los cúmulos / oro del cielo azul” (Jiménez 2006: 36), “En esa isla [...] / [...] / estás tú [...]” (Jiménez 2006: 38), “Entre la arboladura serena y la alta nube” (Jiménez 2006: 45), etc., y siempre buscando la identidad del yo y el dios, la tautológica identificación de ambos, magistralmente conseguida en los versos “a ser el yo que anhelo / y a ser el tú que anhelas en mi anhelo” (Jiménez 2006: 39), jamás describiendo una ensoñación, un espejismo, una ilusión, una imagen idolátrica, sino una realidad.

5. EL INDIVIDUO

Ascetismo y aislamiento, misticismo y soledad parecen conceptos aparejados. No es una conclusión extraña dado el solipsismo cognoscitivo implícito en toda experiencia mística, inefable e incommunicable como hemos visto. Dice Huxley, además, que el iniciado en el consumo de mescalina acusa una cierta pérdida de voluntad aparente porque el interés por lo que los demás estiman digno se diluye, el visionario, en paz, en presencia de un mundo donde todo brilla con una luz propia e infinito en significados (Huxley 1971: 21), tiene cosas mejores en qué pensar. De este modo, liberado del agobio del tiempo, los juicios morales, lo utilitario, reafirmando su propio yo en ese escalón del conocimiento absoluto más allá de palabras sobrevaloradas y nociones y conceptos adorados idolátricamente, el sabio, visionario, místico, poeta, el artista busca conscientemente –o actúa desde– la soledad (Huxley 1971: 35).

Esto explica muchos rasgos psicopáticos del individuo henchido de divinidad, del “maníaco”, el “loco”, la esquizofrenia del desdoblamiento, a veces previa y generadora de la experiencia mística, y otras *a posteriori* por melancolía de una realidad más cierta que se rememora entre la inmundicia de lo cotidiano. Respecto de este alma dirá San Juan: “[...] acaecerá que la mayor pena que ella siente sea del conocimiento de sus miserias propias, en que le parece que ve más claro que la luz del día que está llena de males y pecados, porque le da Dios aquella luz de conocimiento en aquella noche de contemplación” (De la Cruz 1918: 100). De aquí al desprecio del cuerpo, al abandono estilista y al desierto sólo hay un paso posible.

Juan Ramón Jiménez: “¿No es el goce / mayor de lo divino de lo humano / el dejarse mecer en dios, en la conciencia / regazada de dios, en la inmanencia madreada, / con su vaivén seguro interminable?” (Jiménez 2006: 51). El Moguereno, llegado ya al colofón de su existencia, mira hacia atrás y observa el trayecto, el trueque “de ser dudón en la leyenda / del dios de tantos decidores, / a ser creyente firme / en la historia que yo mismo he creado / desde toda mi vida para ti!” (Jiménez 2006: 56). Lo verdaderamente grandioso de este poeta es cómo construye una red de conceptos para cantar gloriosamente, en alegría y placer ilimitados, la tragedia insondable de la finitud y la muerte que marcó de oscuridad su obra anterior. Se puede interpretar al último Juan Ramón Jiménez como el poeta de la esperanza o la alegría, o como el poeta del dolor y el sufrimiento existencial, da lo mismo, él fundió todo en su conciencia apropiándose de sus “visiones místicas” como de verdades infinitas que le salvaban de la materia por medio de la misma materia. No hay trascendentalismo. San Juan pretende a Dios, Juan Ramón al Arte: “Dios; ésta es la suma en canto de los del paraíso / intentado por tanto peregrino” (Jiménez 2006: 70) y por él mismo en su pasado propio: “Los poemas místicos finales de mi primera y mi segunda época [...] los acepto como recuerdos de días que de cualquier manera son mi vida” (Jiménez 2006: 80).

6. EL GRUPO

Quizá uno de los rasgos más sorprendentes de nuestra urdimbre social es, a pesar de la complejidad de nuestro conocimiento, su extremado conservadurismo. Reacción que ha sido incluso argumentada teóricamente como el “Final de la Historia”. Una ciega falta de perspectiva ¿voluntaria? Nos ha hecho vivir sobre un soporte que consideramos definitivo; lo

extraordinario, y falto de modestia, es que ya otras civilizaciones se pensaron a sí mismas desde esa misma contingencia. La Universidad, en otra época lugar de crítica y reflexión, hoy vive endogámicamente, por lo general, de la esclavitud a las bibliografías y de la participación en la vida política como si se tratara de una institución ejecutiva más. Un trabajo de investigación puede no aportar nada, no importa, siempre que esté publicado con sus referencias bibliográficas oportunas; priman las relaciones con las empresas, frente a la falta de talento y pensamiento crítico, la Universidad se preocupa por el futuro laboral de sus alumnos: ¿de qué se preocupan los estudiantes?

Huxley es claro en este sentido, afirma que nuestra Educación es verbal, “En lugar de transformar a los niños en adultos plenamente desarrollados, produce estudiantes de ciencias naturales que nada saben de la Naturaleza como hecho primordial de la experiencia e impone al mundo estudiantes de Humanidades que nada saben de la Humanidad, ni de la suya ni de la ajena” (Huxley 1971: 72). Enlazando con lo que sosteníamos al principio respecto de la construcción axiomática del conocimiento, respetando las reglas del juego y con un puñado de cartas, un idiota o una idiota –en el sentido clásico del término– puede pasarse la vida elaborando mensajes coherentes con el sistema que nada tienen que ver con el papel de búsqueda y crítica permanente que, hasta ahora, tuvo el conocimiento. De hecho, con una sonrisa de superioridad, estos “[...] fariseos de la ortodoxia verbal” llamarán sin dudar “[...] farsantes, curanderos, charlatanes y aficionados ineptos” a los visionarios (Huxley 1971: 74), a todo aquel que no aísle la emoción y el sentimiento del saber o que pretenda descubrir la finalidad personal, propia y última de la sabiduría, encaminándola a transformar su forma de vivir y no a obtener el aplauso de lo establecido, de la sociedad conservadora.

Nuestra comunidad, profundamente envejecida y enferma, no tolera ni asume los rasgos de la juventud –aunque los utilice como panacea contra la decrepitud física–. Pocas descripciones nos parecen más acertadas que esta: “Siempre hay dinero y doctorados para la culta necesidad de lo que constituye entre los eruditos el problema más importante: ¿Quién influyó en quién para decir tal o cuál cosa en tal o cuál ocasión?” (Huxley 1971: 73). Los años de redacción de estos textos de Huxley eran los de la fragua ideológica de una de las últimas revoluciones fracasadas, hoy ya asumida por los constructores de la Historia Oficial y las Conmemoraciones: la de Mayo del 68.

No es este el objeto de mi trabajo. Es solo que esta lectura de San Juan de la Cruz, o de Juan Ramón Jiménez o del mismo Huxley, no creo que deba enfocarse desde la perspectiva del analista que mira las disfunciones de un enfermo; en el fondo, sería traicionar unos textos que hablan de realidades, que muestran la angustia verdadera de unos seres humanos tan asustados e indefensos como yo o como usted, interesado lector, que se hicieron las mismas preguntas y, eso sí, dieron respuestas más interesantes que nosotros. Habría que comparar cuánto gastamos en tóxicos, estupefacientes, sedantes o religión, con lo que se invierte en Educación. A pesar del Infierno o el cáncer, la gente busca un alivio y un consuelo, aquí y ahora: un cigarrillo (Huxley 1971: 61). Existe un “hambre psicológica” (Huxley 1971: 68) y, en palabras citadas de H. G. Wells, la vida es tan penosa que se necesita la huida, sean fiestas rituales, psicotropos, meditación, chivo expiatorio, histeria colectiva... Y estas son las “Puertas en el Muro” a través de las cuales atisbamos la felicidad perpetua (Huxley 1971: 60). “No dejarse perturbar por el recuerdo de los pecados cometidos, por el placer imaginado, por el amargo dejo de antiguos errores y humillaciones, por todos los miedos, odios y ansias que ordinariamente eclipsan la luz” (Huxley 1971: 56), este es el caramelo del visionario—drogado, repleto de fe, desbordado de indagación poética, qué más da—, este es el motivo de la apología del consumo de drogas controlado, no dañino, por parte de Huxley (Huxley 1971: 62).

Y esto hace exclamar al Santo de Ávila este contrasentido aparente en el verso “¡oh noche amable más que la alborada!” (De la Cruz 1981: 101), contraponiendo el oscurecer feliz a la luz de la mañana, símbolo casi genético del final de lo tenebre. Por “oscura” que sea la noche, estas canciones “[...] el alma las dice estando ya en la perfección, que es la unión de amor con Dios” (De la Cruz 1981: 101), toda angostura del camino se troca en “gozo” y “felicidad”, “El cual por ser tan estrecho, y ser tan pocos los que entran por él [...], tiene el alma por gran dicha y ventura haber pasado por él a la dicha perfección del amor” (De la Cruz 1981: 101). Compara Juan de Yepes la resistencia de algunos para “abandonarse en Dios” a la de los niños que lloran y patean para evitar ser llevados donde quiere la madre, o, “[...] si se anduviere, sea al paso del niño” (De la Cruz 1918: 96-97). Quiero resaltar que en ningún caso, explícito o implícito, atisbamos en el Carmelita voluntad alguna de construcción simbólica (irracional) o alegórica (literaria) que sustituya a la experiencia real del individuo. El análisis es nuestro; la vivencia y sus implicaciones, suyas.

En Juan Ramón Jiménez su propio método de creación poética es un reflejo de su experiencia mística del mundo, y esto lo lleva a reelaborar, revivir desde los sucesivos grados de su escala hacia la Verdad (la Muerte) toda su Obra, toda su vida, fundiéndose biografía y poesía como un Destino ineludible. La Obra verdadera de Juan Ramón Jiménez no es lo escrito, sino la construcción, lo “metaescrito”. Así, el hecho se sobrepone a toda reflexión: “No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, / ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano; / eres igual y uno, eres distinto y todo; / eres dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso” (Jiménez 2006: 23). “Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella” (Jiménez 2006: 81). No podemos obviar como rasgo de vesanía la influencia que las visiones poéticas tuvieron en el comportamiento del propio Juan Ramón Jiménez. El Mogueño quiso vivir conforme a lo que estimó digno. La “destrucción” de su obra y sustitución progresiva no es una anécdota, es tan importante desde el punto de vista poético como el entramado técnico de sus versos. A no ser que nos postulemos en la terraza de una verdad mejor y decidamos así sobre su salud mental. No era este, el de la “normalidad”, el ventanal, desde luego, del pensamiento crítico.

En conclusión: una somera comparativa de las reflexiones de un alucinado por consumo de mescalina, un místico ejercitado física y espiritualmente, y un asceta de la verdad poética, Huxley, Juan de Yepes y Juan Ramón Jiménez, nos conduce a un debate sobre ‘tópoi’ comunes, lo que quizá nos esté indicando que la visión mística no es una experiencia excepcional en el ser humano sino una forma de conocimiento corriente, aunque denostada en Occidente. No conocemos la realidad, sino una realidad sometida a nuestra manera de preguntar. Si de verdad hemos de aprender de los sabios, no sabemos si la Universidad debería promover – e incluso financiar– el consumo de alucinógenos (terreno de la ilegalidad), la ascética y mortificación radical (ser consecuente en religión siempre es desestabilizador, ni el Vaticano se atreve), o la vida artística (ya se sabe que contribuye poco a la estabilidad del sistema productivo). Quizá bastaría con reponer el papel de crítica vigilante que tuvo la Cultura (*sive* la Inteligencia) en todo momento y lugar donde se ha desplegado. Líbrenos Dios de apoyar el irracionalismo, que nunca trajo nada bueno; que el Demonio –socrático– nos libre de alimentar a los monstruos que termina soñando la Razón. Ahora, perdidos, solo nos queda, por si acaso: prohibir

la lectura de buena parte de la Historia de la Literatura, especialmente a estos autores: A. Huxley, Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, porque no son un buen ejemplo para nuestra juventud... ¿No?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HUXLEY, A., 1971. *Las puertas de la percepción. Cielo e Infierno*, traducción de Miguel de Hernani (*Doors of perception. Heaven & Hell*), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 5ª Ed., 2ª en la Col. Índice.
- DE LA CRUZ, SAN JUAN, Fray Pedro Malón de Chaide y Fray Hernando de Zárate, 1918. *Escritores del siglo XVI. Tomo Primero*, “Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días”, Tomo Vigésimo Séptimo, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- DE LA CRUZ, SAN JUAN, 1981. *Poesía completa*. Introducción y notas de Luis Jiménez Martos. Madrid, Editorial Magisterio Español S. A.
- JIMÉNEZ, J. R., 2006. *Animal de fondo*, texto preparado por Carlos León Liqueste, prólogo de Vicente Gallego, Editorial Visor & Diputación de Huelva, Col. Obras de JRJ, dirigida por Javier Blasco y Francisco Silvera.

RUBÉN DARÍO/JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:
EL HOMENAJE, LA DÁDIVA Y EL CONSEJO

MARCELA ZANIN
Universidad Nacional de Rosario
mzanin@copca.com.ar

RESUMEN

El trabajo aborda los modos en que se trama la relación maestro-discípulo entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, y atiende de manera particular al proyecto “Mi Rubén Darío” del poeta andaluz.

PALABRAS CLAVE: maestro – discípulo – homenaje – memoria – narración – figuración – autfiguración.

ABSTRACT

The work approaches the ways in which the relation teacher-disciple between Rubén Darío and Juan Ramon Jiménez is plotted , and takes care in a particular way of the project “My Rubén Darío” of the Andalusian poet.

KEY WORDS: teacher – disciple – tribute – memory – narration – figuration.

Filología LX (2008) pp. 179-191

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

Para Julieta.

Tengo que decir mucho sobre usted, a estas pobres bestias madrileñas que, a lo que parece cada día se dan menos cuenta de las cosas. A mí me gusta hablar poco; además, yo no voy a cafés, ni casi al centro de Madrid; vivo aquí aislado y sólo viene a verme algún buen amigo; (así, trabajo y, sobre todo, leo y sueño mucho). Y por esto, tengo muchas cosas que decir de usted a estas bestias. Si yo estuviera fuerte, iría a París unos meses; sólo por el gusto de estar algún tiempo con usted. Crea en mi cariño verdadero.

(Carta de Juan Ramón Jiménez a Rubén Darío,
Madrid, 1902)

Sus palabras siempre me hacen bien. Su amistad me es en verdad un buen don en medio de tanta pena de vivir.

(Carta de Darío a Juan Ramón Jiménez, París, enero
de 1905)

En materia de poetas siempre nacen los otros.

(César Aira)

Rubén Darío escribe desde París, en el año 1900, un poema-carta a Juan Ramón Jiménez en el que desde su lugar de maestro consagrado otorga al joven discípulo (de apenas 19 años) el tiempo de la poesía futura, el de la espera en el futuro. “No te esperaré, Jiménez,” le dice, “sino en la puerta de la Esperanza, / cuando vaya tranquilo / y sonriente vayas [...] Leeremos bellas poesías / y reiremos de las musas falsas”.¹

¹ Transcribo a continuación el poema de Darío, para que pueda atenderse a la intensidad del llamado poético del maestro: “Jiménez. (Poema-carta/París 1900) Jiménez, triste Jiménez / no llores; el mundo es alegre. / La vida es hirviente, / la fiebre / va por todas partes y hierve. / Jiménez, / la vida / está encendida / en tu pupila, / en tu emoción infinita, / en tus versos que cantan / canciones antiguas / del corazón de tu España, / que está en tu alma misma. / (Jiménez, es preciso / reír, o sonreír al paraíso). // Jiménez, las pasiones que nacen / hacen temblar los cuerpos y las almas. / Son tempestades, terremotos interiores / que de pronto estallan / en nuestros miserables corazones / hechos para los sueños y las hadas. / En la red de tus versos / está presa, Jiménez, una gaviota blanca. / Ella pide las inmensidades / de esos ratos azules que buscas y no hallas. // No te esperaré, Jiménez / sino en la puerta de la Esperanza, / cuando

Poema-carta (carta-poema, también) que permite interrogar las instancias anticipadas de una amistad en la que la mano del poeta maestro, a través de un nosotros compasivo, gozoso y plácido, brinda al joven discípulo “lo que sabe muy dulce en su presencia: *el reconocerlo*” (Séneca). Un reconocimiento afirmado en la vasta trama conformada por versos, cartas, esquelas, recados, dedicatorias, recortes de periódicos, autógrafos, retratos, críticas, elogios (como se sabe, siempre presentes en la obra de Darío –y también en la de Jiménez), que nos dice de la capacidad dariana de leer el futuro en la poesía, del poder anticipatorio de una mirada que puede percibir más allá del lenguaje los lazos renovados con las letras españolas.

Entre el joven muchacho que quiere ser poeta y el poeta maduro “en la mejor riqueza de su obra” se teje una historia, una historia –futura– de dones y lecturas compartidas (“hablaremos de las ideas” “hablaremos de las almas”, “leeremos bellas poesías” “reiremos de las musas falsas”), una historia que es *iniciada* por Darío, y al mismo tiempo recordada, contada y vuelta a decir por el poeta andaluz; esto es: una trama en la cual descansa la propia figuración de Juan Ramón Jiménez como poeta, sometida, por tanto, una y otra vez, a un intenso trabajo de fabulación.

La historia, en suma, de cómo se llega a ser poeta, el relato de cómo se crea el poeta Jiménez en la huella de esa espera mencionada por Darío en el poema carta titulado, precisamente, “Jiménez” –y atiéndase al valor que adquiere *la cuestión del nombre propio*, del nombre del poeta: la historia es de nombre a nombre de poeta, tal como orienta el título del poema, “Jiménez”. El relato, entonces, del devenir poeta prefigurado desde el poema de Darío, la tensión de ese recorrido futuro marcado por el maestro.

El significado que adquiere, también, el nombre de Rubén Darío en la fábula de Jiménez como promesa de un tiempo por venir, de un paraíso futuro, cargado de frenesí y locura.

¿Cómo se crea un poeta? ¿Cómo nace el poeta Jiménez a la poesía? ¿Cómo construye su memoria poética en el camino trazado por el Maestro?² ¿Cómo recorta su memoria fiel en torno a la figura del “queridísimo maestro”?

vaya tranquilo/y sonriente vayas. / Estoy muy cansado/necesito suaves pláticas. / Hablaremos de las ideas, / hablaremos de las almas. / Tendremos compasiones /para las gentes malas. / Leeremos bellas poesías / y reiremos de las musas falsas” (Jiménez 1990: 133).

² El señalado también, por los versos: “Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta”, versos que pertenecen a un poema que Darío le envía a Jiménez en ocasión de la

Preguntas, todas estas, a partir de las cuales pretendo evaluar las imágenes primeras que arman el mito del origen del poeta (aquellas de los encuentros de juventud con el maestro, las que presentan la silueta del poeta joven, del “primer Jiménez”, ligado al modernismo y al simbolismo) así como también las figuras que en torno a Darío inventa; y tratar, además, las significaciones que esas modulaciones adquieren en el asunto del *en memoria fiel del Maestro*. En suma, los modos de figuración en la red de la re-memoración devota, del homenaje al maestro.

DE LA “GAVIOTA BLANCA” (1900) DE JIMÉNEZ AL “RUISEÑOR ERRANTE” DE DARÍO (1916)³

*Mi Rubén Darío*⁴ –un libro proyectado por Juan Ramón Jiménez para reunir y publicar sus recuerdos de Rubén Darío– trabaja en torno a lo que él mismo llama una ilusión: el deseo de incorporar “de alguna forma” a la propia obra la del poeta mayor (padre), el deseo de volver propio, de hacer propio lo que dice Jiménez ya poseer de Darío. De manera notable escribe: “Nada de R.D debe perderse. Y yo no me resigno tampoco a

muerte de su padre. Interesante relación para establecer: muerto el padre real, se constituye Darío en el padre simbólico, sitúa en ese punto su consigna. Marca un camino, pone al joven Jiménez bajo su tutela, lo bendice como poeta; o más fuerte aun, lo interpela a través de la acumulación del modo interrogativo. El poema completo dice: “¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea? / ¿Has visto si resiste el metal de tu idea / la furia del mandoble y el peso de la maza? // ¿Te sientes con la sangre de la celeste raza / que vida con los números pitagóricos crea? / ¿Y, como el fuerte Herakles al león de Nemea, / a los sangrientos tigres del mal darías caza? // ¿Te enternece el azul de una noche tranquila? / ¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila / cuando el Ángelus dice el alma de la tarde?... // ¿Tu corazón las voces ocultas interpreta? / Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta. / La belleza te cubra de luz y Dios te guarde.”

³ El epígrafe de “Mi Rubén Darío” es el siguiente: (En la red de tus versos / está presa, Jiménez, / una gaviota blanca... / R.D., 1900) (Se le ha entrado / a América su ruiseñor errante / en el corazón plácido... / ...Se le ha entrado / a América en el pecho / su propio corazón... / J.R.J., 1916). (Jiménez 1990: 40)

⁴ “Durante años –explica Juan Cobos Wilkins en la “Introducción” (estudio) del libro– Juan Ramón tuvo la intención de reunir y publicar, en un volumen, sus recuerdos de Rubén Darío. *Mi Rubén Darío* es la última versión de ese proyecto, no siempre tan amplio y compresivo” (Jiménez 1990: 12-20). La impecable edición de Huelva reconstruye, sitúa y recompone la amplitud del proyecto, a partir de una minuciosa reunión de los textos que animan las intenciones de Jiménez. Coteja los diferentes momentos, las dispares circunstancias, ya sea en mano de Jiménez o de aquellos que conservaron originales, a los que se vio sometida la idea inicial.

perder la ilusión que siempre tuve de incorporar en alguna forma a mi obra todo lo que poseo, ¿o poseí?, de Rubén Darío” (Jiménez 1990: 136).

Mi Rubén Darío es entonces “Mis Rubenes Daríos”, una serie abierta y suplementaria de siluetas –a la que siempre es posible agregar una más: “Rubén Darío mío. ¡Tanto Rubén Darío en mí; tan vivo siempre, tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo! Ninguna de mis siluetas sucesivas (*Mi Rubén Darío*, *Contra y por Rubén Darío*, *Rubén Darío español*, etc.) es la siguiente” (Jiménez 1990: 43)– pero también, y, yo diría, esencialmente, una puesta en escena de la poesía del poeta padre en relación presente –y permanente– de diálogo, de circulación, con la propia poesía; una enunciación de los poemas de Darío a través de la boca del poeta joven que era Jiménez cuando el legado le fuera otorgado.

Un trabajo de apropiación de la voz del maestro. Una labor que anda tras la “ilusión” nunca perdida del discípulo que quiere volver suya la obra del “primer poeta de los que hoy escriben en castellano”.⁵

La aclaración que abre el libro dice mucho sobre esta cuestión: habla sobre el legado recibido como un tesoro precioso que el poeta decide, menos por vanidad que por generosidad –aquella implícita en la red de transmisión de poeta a poeta, sabemos: una generosidad siempre *pro domo mea*– transmitir, hacer público, con el fin de “contribuir” con la verdadera historia de un hombre ilustre (del nombre propio *Rubén Darío*). El deseo de abrir el propio arcón de los recuerdos (de lo privado) como vía, confiable porque amiga, hacia la figura del Maestro; pero también, como fundamento hacia la construcción de la propia imagen de poeta “faro” (de poeta diferente) afirma Jiménez: “Yo si puedo, quiero dar algún día cuanto poseo de otros que, como RD, me honraron con su amistad” (Jiménez 1990: 45).

Todo lo de Rubén Darío es y será precioso para Jiménez porque en ello circula, se pone en juego, el valor de su propia imagen de poeta.

Los poetas se ligan, entonces, a través de figuras y figuraciones (a través de la “onda incesante de las figuraciones”, según palabras de

⁵ Insisto, a propósito, en los diferentes planes –nunca acabados, siempre pendientes, siempre en reelaboración, siempre abiertos– de trabajo proyectados por Jiménez en torno a Rubén Darío, ligados con textos de Jiménez tales como *El modernismo (notas de un curso)*, o bien *Españoles de tres mundos*. La idea de proyectos abiertos nos lleva a insistir sobre la noción de suplementariedad con respecto a los textos de Jiménez, nos posibilita armar series porosas, que lejos de confluir en textualidades cerradas nos dejan establecer relaciones más productivas de análisis.

Jiménez): construir el perfil del poeta ilustre que es Darío será, en primer lugar, recuperar en las palabras de este su propia imagen primera de espíritu transparente y fino (la reflejada en “La tristeza andaluza” de Darío, de 1904); simple, cristalino e ingenuo; o también, de triste, enfermo y melancólico –Jiménez es para Darío el “más sutil y sentimental de los nuevos poetas de España”– “Nuevos poetas de España” (1906).

Aquel precoz Jiménez “feliz sin quererlo” que publica en secreto sus poemas en periódicos de Madrid y de Sevilla es quien se muestra extrañado, conmovido y arrobado por los poemas de Darío (“Al Rey Óscar”, “Urna votiva”, “Friso”): la figura primera se corresponde (1897), entonces, con aquella delineada por Darío de Jiménez, la del espíritu fino capturado por la universalidad de la poesía. “Y yo no entendí aquello del todo, pero me exaltaba, me transportaba y me hacía ver por el naranjal redondo y verde, [...], no sé qué palacio flotante de belleza universal insospechada” (Jiménez 1990: 51).

Ante el tan precoz, tan joven, Jiménez (de apenas 17 años) se alza la imagen del rey Darío: “Yo era otro, iba acompañado de un rey. Tenía a mi lado el primer rey de mi vida, Rubén Darío” (Jiménez 1990: 52). Se trata, entonces, de ser otro en la poesía del maestro rey, de ser otro desde su poesía, de nacer como poeta y, sobre todo, de consignar ese nacimiento.

Nacer a la extrañeza de una poesía universal, nacer como otro, es lo que se desprende de esta fábula de origen contada por Jiménez, siempre tutelada por la idea de diseñar los *Rubenes Daríos* que le pertenecen.

Rubén Darío rey, Rubén Darío americano de la guerra de 1898 (“Y por no sé qué estraña superposición, y la antología de Barcelona, yo confundía a Maceo con Rubén Darío y me figuraba que todo aquel repicar, aquel marchar, aquel gritar era contra Rubén Darío, americano español, y yo le veía a Maceo muerto la cara que tenía Rubén Darío en la antología de Montaner y Simón y quería gritar: ‘pero si Rubén Darío es muy amigo de España, lean ustedes estos sonetos...’” (Jiménez 1990: 53). Rubén Darío español, Rubén Darío literato, Rubén Darío malo y bueno, Rubén Darío alcoholizado, Rubén Darío obeso, etc., la serie es vasta, y, como antes decía, suplementaria. Sin embargo, en esa proliferación el recorrido del relato de Jiménez, ese ir acercándose a tropezones “a Rubén Darío o él a mí”, tiene un punto de saturación: la corporización del maestro. El poeta maestro vuelto un cuerpo real.

A propósito, entonces, me permito citar el momento clímax de la fábula narrativa, porque es central para mi exposición:

Cuando yo vi a RD no pensé nada sobre él, no me pareció bien ni mal. Yo lo aceptaba como era, y los otros Rubenes Daríos se me disiparon sin darme cuenta yo tampoco. Es posible que para mí hubiese por el mundo varios Rubenes Daríos en sitios diferentes pero la verdad es que yo no volví a ocuparme de ellos para nada. *Allí estaban todos prensados en aquella figura, aquel ser obeso y misterioso que me parecía un orbe extraño.* Rubén Darío era ya amigo mío, estaba a mi lado, tenía en un bolsillo del paletot mi libro *Nubes*, lo sacaba en tal café, me señalaba esto o lo otro y me decía: 'Usted va por dentro'. Yo tampoco tenía cuidado de que aquel libro mío que iba por todas partes en el paletot de Rubén Darío, teatros, tranvías, cafés, tabernas se estraviase. *Parecía que iba unido a él como un satélite y que no podía salir de la órbita suya.*

Ya sabía yo cosas científicas de Rubén Darío, qué volumen de aire desplazaba, cómo respiraba su nariz el aire, cómo comía mariscos, cómo bebía whisky. Sabía con qué línea oblicua sonreía, con qué labios esféricos hablaba, con qué vago son veladamente agudo vibraban sus cuerdas vocales, lo que pesaban sus 'manos de marqués', qué dirección tenían las arrugas de su levita. *Lo sabía todo* porque mis sentidos miraban, oían, tocaban, olían la mole de Rubén Darío. Pero había otra cosa en mí que no le daba importancia a todo aquello, que no lo tomaba en cuenta. Rubén Darío estaba a mi lado como un fenómeno natural inadvertido como el nacimiento o la muerte. (Jiménez 1990: 56, énfasis mío)

En principio, se lee la actitud de aprehensión totalizadora de la figura del maestro; esa perspectiva del todo en un cuerpo, y del deseo de tomarlo, de medirlo, de hacerlo propio a través de lo que Jiménez llama el "ya" saber "cosas científicas" sobre Darío.

Mirar, oír, tocar, oler "la mole" no son sin embargo suficientes; Jiménez dice, con claridad, que ese no es el asunto central del primer encuentro, en tanto aquello definido como mundo, como región a la que se quiere pertenecer es, sin duda, el orbe poético, algo del orden de lo impalpable, de lo intangible (del orden del misterio). ¿Cómo medir el misterio de Darío? ¿Cómo "medir-se"? Sus palabras se muestran, entonces, abundantes en metonimias (reflejan una suerte de pensamiento metonímico): partes que se sitúan en un todo, un libro que es satélite de una mole, que no deja de girar alrededor del bolsillo del paletot del maestro. ¿Qué sitio le cabe al poeta joven en la inmensidad de la obra del maestro?, ¿cómo se operan las particiones en ese mundo, a través de cuáles leyes?, ¿qué parte le corresponde al joven discípulo de ese todo?, ¿qué de la herencia dariana?

Entiendo, según este recorrido de análisis, que en ello se pone en juego la legibilidad de una herencia como asunto de interpretación. Darío está frente a Jiménez como un “fenómeno natural inadvertido como el nacimiento o la muerte”, la obra del maestro se le presenta como un legado natural y transparente desde el que el joven poeta constituirá la propia voz para, precisamente, desnaturalizarlo; esto es: para hacerlo propio, para ir a través de él en la propia constitución de su voz. Si tal como expresa Jacques Derrida el infinito no hereda, no se hereda, en tanto que la inyunción misma que determina la elección y decisión dentro de aquello que se hereda se cumple a condición de dividirse, desgarrarse y diferir, hablando, como dice el filósofo, a la vez varias veces, y con varias voces, podemos leer en las palabras de Jiménez la perspectiva de esa voz varia y repetida, devenida diferente.⁶ Tal el recorrido de la producción poética de Jiménez, el arco que va de la poesía cercana al modernismo a la constitución de lo que podemos llamar, siguiendo el hilo de este artículo, el orbe poético –la mole poética, luego, juanramoniana.

Decíamos, un poeta es sus lecturas, un poeta llega a serlo en la lectura de otro, la herencia se muestra como capacidad de leer (de leer *en otra voz*), como elección crítica en el mundo poético del maestro. La partición es en la lectura, y se da dentro de ella, de la lectura *entre*

⁶ Escribe Jacques Derrida: “El infinito no hereda, no se hereda. La inyunción misma (que dice siempre: elige y decide dentro de aquello que heredas) no puede ser una sino dividiéndose, desgarrándose, difiriendo de ella misma, *hablando a la vez varias veces* –y con *varias voces*” (1998: 12, énfasis mío).

Derrida recupera el uso antiguo del verbo inyungir, el emparentado con “yugo”, de ahí lo de imponer una cosa a alguien. Se trata del lugar de “una sentenciosa inyunción que aparenta siempre hablar como habla el justo” respecto a las relaciones entre las generaciones y los fantasmas, de los “ciertos otros” que no están presentes, remitiéndose al legado del marxismo, a los “espectros de Marx”. Una reflexión en torno a lo que desajusta el presente, aquello que secretamente lo desajusta (¿adónde va, por ejemplo, en este caso, el marxismo?), la experiencia del pasado como porvenir: tal como en *Hamlet*, príncipe de un Estado corrompido, todo comienza con la aparición del espectro (del padre), con la espera de su aparición. “El (re) aparecido va a venir. No puede tardar. ¡Cómo tarda! Para ser más precisos todavía: todo comienza en la inminencia de una *re*-aparición, pero de la reaparición del espectro como aparición *por primera vez en la obra*. El espíritu del padre va a volver y pronto le dirá: ‘*I am thy Fathers Spirit*’ (acto I, esc, V). Pero aquí al principio de la obra, vuelve, por así decirlo, por primera vez. Es una primera vez en escena” (1998: 15).

La experiencia del espectro, las escenas provocadas desde la memoria filial, esta concatenación entre dislocamiento (*out of joint*) e imponer una cosa a alguien nos resulta particularmente productivo para pensar las escenas creadas por la memoria filial de Jiménez.

nosotros, los poetas amigos (recordemos el poema-carta del comienzo: “leeremos bellas poesías”). Si entonces el libro de Jiménez circula en la órbita dariana, como satélite de ese mundo magnífico, al mismo tiempo las palabras que el discípulo elige del maestro son las que dicen: “Usted va por dentro”. La vía propia de Jiménez (llamada “intimista” por varios críticos) se cifra en esas palabras puestas en boca de Darío. Además, este carga el libro en el bolsillo de su paletot, lo lleva en la lectura a todas partes, y si bien el joven discípulo afirma que no es posible que se extravíe —en la lectura del maestro—, la condición de su emergencia como poeta diferente será la del desvío, por el trazado de una lectura que críticamente vaya de manera oblicua por la senda del maestro.

El libro transportado, *en y por*, la lectura es *Nubes*. Un libro de poemas siempre ligado al relato del inicio en la poesía, a este sistema de intercambios y dones poéticos con el maestro Darío: la tarjeta de Villaespesa firmada por aquel, el viaje a Madrid, y Jiménez llevando un libro de poemas al que iba a llamar *Nubes*, un “libro “sentimental, colorista, anarquista y modernista, de todo un poco ¡ay! mucho” (dice Jiménez). Un libro que a través del trabajo en la lectura, de la lectura (de Darío y de Valle Inclán), será partido en dos, *Almas de violeta y Ninfeas*.⁷ Un libro que es dos, pero también muchos, tantos como las figuras del maestro imaginadas.

Así, los modos de la rememoración, las maneras de la re-memoración devota, que pueden leerse desde el proyecto “Mi Rubén Darío” alcanzan también, y de manera esencial, al libro; al libro primero que va al encuentro del maestro, que es uno y varios. La lógica del recuerdo, y la figuración, excede los marcos cronológicos, los desordena y los vuelve a jugar en el presente. O en un tiempo que es posterior al maestro, en el que el discípulo

⁷ Manuel Alvar recoge las anécdotas que rodean a ese libro, y se refiere en particular a las muchas cosas que debieron salir de su lectura, apenas llegado Jiménez a Madrid. A través de los testimonios de Jiménez rearma una cronología para definir claramente las dos líneas de la poesía de aquel, la intimista, sencilla y la parnasiana “cruzada” de Rubén (así lo expresa). Su lectura establece un recorrido lineal en la producción de Jiménez para explicar cómo el poeta abandona definitivamente el cruce con Darío para centrarse en la vena sencillista propia (1981: 410). Mi trabajo, por el contrario, intenta exponer en una línea cronológica más revuelta las marchas y contramarchas entre esos dos caminos, las complejidades que se juegan respecto de la obra del maestro Darío en el momento del homenaje, en el proyecto, sobre todo, de la construcción de *Mi Rubén Darío*. Así, los testimonios de Jiménez adquieren en esta lectura otro valor, abren diferentes relaciones que, sin duda, complejizan la apacibilidad del orden cronológico lineal.

ya ha dejado de serlo (¿el tiempo futuro de la espera a la que se refería Darío en 1900?).

En 1940 cuando Jiménez inicia el proyecto “Mi Rubén Darío” se refiere, en “Rubén Darío”—la primera silueta—, no ya a la mole corporizada del maestro, sino al cuerpo deshecho del poeta/par (no olvidemos el destino del cuerpo de Rubén Darío, cómo su cadáver —su cerebro— fue objeto de disecciones varias para estudiar aquello que hacía de él un genio) que su escritura intenta recomponer. La figura del “Rubén Darío marino” emerge como resultado de esa recomposición (suerte de restauración), y en ese marco (temporal, quiero decir), se liga con el poema que en 1916 Jiménez escribiera con motivo de la muerte del maestro. Ambos homenajes poseen una zona en común, se enlazan a través del reconocimiento en la lectura: Jiménez elige figurar ese Darío a partir de su propia conformación de lector en el “reino interior”. O más precisamente, Jiménez se muestra como el lector más adecuado al reino interior dariano; así su homenaje póstumo se cumple a partir de aquella región del orbe poético. Su homenaje es como lector del reino interior⁸. Pero ¿qué significa tal condición, necesaria para equilibrar la propia palabra con la del maestro?, ¿de qué hablamos cuando decimos “lector del reino interior dariano”?

Como sabemos, tutelado por la presencia de Poe (la cita del epígrafe), “El reino interior” de Rubén Darío significó el cierre de la primera edición de *Prosas profanas* (1896); un final, que si bien fue reabierto luego —y singularmente metamorfoseado— en la segunda edición con “Yo persigo una forma”, conforma en la poética dariana la noción de “selva sagrada” (evaluada como tal por los lúcidos acercamientos de Pedro Salinas, y luego de Ángel Rama). La noción de la poesía como una segunda naturaleza configurada desde el ritmo y el ensueño, la cual perfila la figura del poeta como un peregrino de la armonía.

Tal el epígrafe que abre el poema de Jiménez de 1916, “Peregrinó mi corazón y trajo de la sagrada selva la armonía”. La idea del peregrinar del poeta es el punto temático que define el homenaje, pero, sobre todo, la idea de *eso que trae* el poeta en su errancia. El traer que es dar: dar

⁸ En *Ninfeas*, el libro que proviene, según Manuel Alvar, de *Nubes*, el poema que Jiménez dedica a Darío es “Mis demonios”, y precisamente, uno de estos es el ensueño del que se dice: “El ensueño: / el blanco Ensueño que en sus brazos esplendorosos, / envolviéndome en los destellos maravillosos / de su fúlgida vestidura, / me conduce por insondados Mundos grandiosos / donde fulgura / radiante y pura / la Luz de plata. La luz sublime del Ideal...”.

la(h)armonía, dar el canto perfecto (el del ruiseñor), el canto lírico, la lírica, y por lo tanto el ensueño.

Jiménez, él mismo convertido en un peregrino de la armonía,⁹ cumple con el homenaje inmediatamente póstumo al maestro (en el poema, 1916) y recompone, decíamos, la figura del Darío que halla deshecho en 1940 a través de la figuración en el ensueño y la musicalidad. El “capricho” de la onda incesante de las figuraciones le trae a su “imajinación” (una imaginación doblemente emparentada con el ensueño dariano: relato e imagen poética a un mismo tiempo) un “raro monstruo humano marino, bárbaro y exquisito a la vez”, escribe:

Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra. Al paisaje polvoriento poco lo sorprendí entregado; creo que no sentía bastante lo pedrero; la arena ya le encontraba la planta. En España, lo sentí vivir más por Málaga, por Mallorca. Desde ellas me envió ramos de versos. Madrid lo cerraba y lo enroscaba hipnotizado como una serpiente marina. El posible mar madrileño le abría las narices; sintiéndolo o presintiéndolo olía y gustaba por todos sus poros y todos los puntos de la rosa de los vientos el efluvio de Venus. Lo ví mucho tomando, con su whisky, mariscos. Él mismo tenía mucho de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira? (Jiménez 1990: 43)

El “Rubén Darío marino” reafirma, entonces, esa cualidad de lector del reino interior, aquello que hace en esa figura a la rareza del poeta es del orden de lo ideal, de lo irrepetible (el azul); la figura centrada en lo marino, pero lo marino pagano errante de Darío (“aquel destierro de periodista del mar”). Figura marina pagana y técnica marina en/de su

⁹ Darío prefigura claramente a Jiménez como lector del reino interior en “La tristeza andaluza” (1904). Plantea allí que el libro de “un poeta nuevo de tierra andaluza”, *Arias tristes*, es sutil y exquisito, tanto que parece de un poeta extranjero. Un poeta que “ha puesto el oído atento a la siringa de Verlaine”. “He aquí un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine, y que permanece, no solamente español, sino andaluz, andaluz de la triste Andalucía” (Jiménez 1990: 123). Paisajes entrevistados, sinestesias, suavidad melancólica (“antigua enfermedad de soñador”, dice Darío), sonoridad, armonía reconoce Darío en el libro de Jiménez, habla de la juventud de Jiménez, del “poeta nuevo” que toca la llave de la sensibilidad poética y augura un giro en esa poesía nostálgica a través de “la alondra matutita que se embriague de sol”.

poesía:¹⁰ Jiménez reconstruye la imagen del poeta a través de esa cualidad extendida en el modo que Darío modelaba el verso, lee desde allí el verso del monstruo. No deja de enlazar el trazado de la figura (el trabajo narrativo de fabulación) con la escucha de los versos, con el movimiento que percibe en los mismos. En suma: con el orbe armónico ideal del ensueño. Se configura él mismo como un acabado lector del reino interior dariano, que reconoce a la perfección el tono del maestro y su patria verdadera, la isla (el “archipiélago”, palabra favorita de Darío según Jiménez) “de los Argonautas, de Citeres, de Colón”.

Un lector del reino interior que *ensueña* la imagen de Darío, que entrevé su figura a partir de fotografías, de recuerdos, de dedicatorias, de poemas, de cartas, de notas, de libros. Y que, por lo tanto, multiplica incesantemente sus imágenes para, ya ubicado en el tiempo futuro de la espera que Darío le señalara en 1900 (en el poema citado al inicio de este trabajo), situarlas en un proyecto (*Mi Rubén Darío*) que no deja de insistir en la pregunta de cómo devenir poeta. Que no deja, sobre todo, de interrogarse por lo mucho de Rubén Darío en él; pero que, a la vez, no deja de buscar la manera de ser él mismo —*être soi même*, diría Darío— en la poesía.

Así a la pregunta por aquello que se posee o se ha poseído del poeta maestro, el Juan Ramón Jiménez maduro responde adueñándose de la parte que le corresponde para proporcionarse respecto a aquella figura, para de igual a igual continuar con el diálogo de lecturas entre poetas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, M., 1981. “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 41, cuaderno 124, 381-431.
- DARÍO, R., 1968. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.
- , 1999. *Epistolario selecto*, selección y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, prólogo Eduardo Arellano, Santiago de Chile, LOM, DIBAM.

¹⁰ “Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No metafísico, ni mar, en él, psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola; le daba empuje, plenitud pleamarinos, altos, llenos de hervoroso espumeo lento de carne contra agua. Sus iris, sus arpas, sus estrellas eran marinos. Todos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Citeres: ... y los faros celestes prendían sus farolas...” (Jiménez 1990: 44).

DERRIDA, J., 1998. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.

JIMÉNEZ, J. R., 1940. *Espanoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar.

—————, 1962. *El modernismo (Notas de un curso)*, Madrid, Aguilar.

—————, 1990. *Mi Rubén Darío*, Huelva, edición de la Fundación JRJ, Ayuntamiento de Moguer, Diputación Provincial de Huelva.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y SUS NAVEGACIONES

EMILIA DE ZULETA

Universidad Nacional de Cuyo / Academia Argentina de Letras
zuletalv@fibertel.com.ar

RESUMEN

En el presente trabajo se analizará el rol que tuvo Juan Ramón Jiménez en la apertura del Modernismo en España, a partir de sus relaciones con otros poetas como Rubén Darío y, en la Argentina, Guillermo de Torre, Enrique Mayocchi, Hugo Ezequiel Lezama y el grupo de los jóvenes poetas de la Generación del Cuarenta, entre los que destacaban, María Elena Walsh y Horacio Armani. Realizaremos un recorrido analítico por su obra en relación con el campo semántico del viaje, focalizando en la llamada segunda época de su producción, donde destacan dos libros canónicos de esta evolución personal y estética: *Diario de un poeta recién casado*, más tarde, *Diario de poeta y mar* (1917) y *Animal de fondo* (1949).

PALABRAS CLAVE: Juan Ramón Jiménez – *Diario de poeta y mar* – *Animal de fondo* – Modernismo – Argentina – navegaciones.

ABSTRACT

The present article will parse the role Juan Ramón Jiménez had in the opening time of Modernism, based in his relations with other poets such as Rubén Darío and, especially, in Argentina, Guillermo de Torre, Enrique Mayocchi, Hugo Ezequiel

Filología LX (2008) pp. 193-210

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

Lezama and the group of young poets “Generación de los Cuarenta”, in which María Elena Walsh and Horacio Armani were outstanding. We will trace an analytical view along his work, related to the semantic field of trip, focusing in the second time of his production, where two books are canonical of this personal and aesthetic evolution: *Diario de un poeta recién casado*, longer, *Diario de poeta y mar* (1917) and *Animal de fondo* (1949).

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez – *Diario de poeta y mar* – *Animal de fondo* – Modernism – Argentina – navigations.

A la memoria de Ricardo Gullón.

Usted continúa a Bécquer,
el primer renovador del ritmo interno
de la poesía española y lo supera en calidad.
(A. Machado, 1904)

La carta de Antonio Machado que encabeza esta exposición se refiere, naturalmente, a la función que tuvo Juan Ramón Jiménez en la apertura del Modernismo en España bajo la luz del gran maestro Darío, influencia que el poeta andaluz reconoció en varias ocasiones.

Luego, en una marcha sin pausas hacia un despojamiento formal y conceptual, iría madurando hacia la llamada segunda época de su producción que examinaré particularmente en dos libros canónicos de esta evolución personal y estética: *Diario de un poeta recién casado*, más tarde, *Diario de poeta y mar* (1917) y *Animal de fondo* (1949).

En muchas oportunidades el poeta ha declarado que estos libros representan virajes que se producen en ocasión de sus travesías por mar hacia América. Así, en unas notas previas a su exposición sobre *Animal de fondo*, pronunciada en Buenos Aires en 1948, dice:

Es decir, que esta penúltima primavera mía se la debo al mar, los tres viajes más largos por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas o de ellas: en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, *La lírica de una Atlántida*, libro que daré el año que viene en Buenos Aires, y en este 1948, este *Dios deseante y deseado*, del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte. (1975:186).

Aquella segunda parte nunca se publicó.

O bien en la carta que le había escrito a Guillermo de Torre, el 2 de junio de 1945: “Mi cambio desde el *Diario* fue de fondo y forma, y no me lo trajo ningún motivo literario alguno sino mi primer viaje largo por mar” (García C. 2006:108).

Por eso cabe hablar de Juan Ramón y sus navegaciones, sobre todo si se piensa que en sus libros anteriores el mar no tiene la importancia que tuvo en otros poetas del litoral hispánico.

Mucho habría que hablar de esa atracción que tuvo el mar en la literatura universal. Reservorio de mitos y fábulas, de seres fabulosos, de ritmos y de voces que poetas y prosistas supieron escuchar y transformar en sustancia lírica, en prosa o versos por Rosalía de Castro, y más tarde por Rafael Alberti o Alvaro Cunqueiro, en una variedad incesante. Y hallará el buen lector de poesía también los cementerios marinos que precedieron, incluso, al célebre poema de Valéry. Recordaría, sin duda, Juan Ramón el poema que su admirada Rosalía de Castro dedicara a la tumba del General Sir John Moore, en su libro *Follas Novas*. Allí descansa en tierras de La Coruña, cerca del mar que lo acuna con el rumor de sus olas.

El poeta emprende su primera navegación hacia América en 1916 para casarse con Zenobia Camprubí. ¿Qué desató en Jiménez ese primer encuentro con el alta mar en el cíclico viaje del *Diario*? Basta seguir la lectura de las diferentes partes de lo que él llamó en el prólogo “Álbum de poeta”. El niño que todo hombre lleva adentro, *Il fanciullino* según lo llama el italiano Giovanni Pascoli, va creciendo hacia la libertad y ella exige diversas etapas de desprendimiento que engendra sufrimiento y goce.

Seguimos la primera de estas navegaciones, según la primera versión del *Diario*, que luego sería sometida a varias correcciones (Jiménez 1917).

El primer poema, fechado en Madrid el 17 de enero de 1916, registra la ansiedad, la expectativa de la experiencia nueva, tan lejos y tan cerca, que va buscando en libertad, dentro y fuera, a través de la palabra justa y la sabia alternancia de heptasílabos y endecasílabos sin rima, que

de modo creciente se irá diluyendo en versos libres con un ritmo interior, obediente a la expresividad conceptual y sentimental.

¡Qué cerca ya del alma
lo que está tan inmensamente lejos
de las manos aún!

Como una luz de estrella,
como una voz sin nombre
traída por el sueño, como el paso
de algún corcel remoto
que oímos anhelantes,
el oído en la tierra;
como el mar en teléfono...

Y se hace la vida
por dentro, con la luz inextinguible
de un día deleitoso
que brilla en otra parte

¡Oh, qué dulce, qué dulce
verdad sin realidad aún, qué dulce!
(2005: 59)

El juego de interioridad (los “adentros” de Juan Ramón Jiménez, tan frecuentes en su primera poesía) va con más bríos que otras veces hacia la realidad asible y palpable.

Lo que está en otra parte emite signos que se articulan en un orden que va de lo soñado, ya no solo presentido o intuido, sino creciendo en luz que convoca al sentimiento y lo interioriza seguro de que hay una verdad todavía lejana, pero que ya ilumina el alma y la colma de dulzura expresada en ese epifonema de los últimos dos versos, sin exaltación sino con serena repetición, sin variaciones de un mismo vocablo: *dulce*.

En el viaje desde Madrid a Sevilla registra el alma y los sentidos: breves impresiones, ensoñaciones que acompañan el movimiento, el ritmo del tren.

Tuvo el tren un poder de transformación de la vida humana en los planos más variados y de diferente intensidad. El poder del movimiento que transformó radicalmente la civilización moderna también afectó la

percepción del mundo e invadió el alma del hombre. Ese devorar de paisajes o ese traqueteo lento que recorta contra la ventanilla imágenes precisas o alteradas retoma en este *Álbum* de Juan Ramón notas que recuerdan a Antonio Machado y otros poetas y narradores del fin de siglo. Pienso, en especial, en el simbolista belga Emile Verhaeren cuya lectura Juan Ramón recomendaba a sus jóvenes discípulos. Sin el tren no hubiera sido posible el fin trágico de Ana Karenina en la ficción, o el del propio Verhaeren que murió en la estación de Rouen arrastrado bajo un convoy en el tumulto de los traslados de tropas de la Primera Guerra Mundial.

En el tren de Juan Ramón, brevísimos poemas anudan sensaciones y sentimientos encontrados: el amor, el acoso de la inminencia y la presencia del niño –¿real o fantasmal?–, que llora y huye (VI). La llegada a Sevilla revela la primera dirección del sentido de este viaje: “es el mar, en la tierra [...] la tierra que va para el mar” (VII).

De Sevilla a Moguer, la ansiedad, la invocación a *ella*, hacia ese *tú* fantasmal que es sujeto mudo, sin nombre ni apellido, ni apariencia real que preside a la distancia esta última despedida al nido de la infancia.

MOGUER

Moguer. Madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
¡Qué sol y qué descanso
de cementerio blanqueado!
.....
¡Aquí estoy bien clavado!
¡Aquí morir es sano!
¡Este es el fin ansiado
que huía en el ocaso!

Moguer. ¡Despertar santo!
Moguer. Madre y hermanos.
(2005:66)

La vuelta al “nido limpio y cálido”, la seguridad que interrumpe la huida no está desprovista de matices irónicos que erosionan con imágenes sueltas –“cementerio blanqueado”, “bien clavado”–. La detención supone la suspensión del movimiento, pero la reanudación del viaje hacia este

renacer que impulsa el amor, alterna con malestar, sed, estupor y, nuevamente, reaparece la imagen del niño:

Parece que la aurora me da a luz,
que estoy ahora naciendo,
delicado, ignorante, temeroso
como un niño.
(2005:68)

Un niño en su segundo nacimiento, el que los psicólogos sitúan hacia los siete años, pero que se emprende con “temblor y temor” en edad más tardía (XVII). Símbolo bisémico, sin duda, de la propia existencia del poeta y del *fanciullino*, el niño que lleva adentro y que va creciendo hacia la nueva gran experiencia poética de ruptura con su producción anterior.

Por fin, en el mar: “El amor en el mar” de la segunda parte. No prefigura un encuentro gozoso: prima la soledad, la monotonía de mar y pensamientos que oscilan a un ritmo unísono. El mar –afuera–, es gris; la desolación, adentro. Mar y cielo más vacío, sin olas conocidas (XXXIV).

Sensible a la naturaleza, en el estrecho y limitado ámbito del buque, más aún, del camarote y la cubierta, donde se va operando el milagro de su nueva libertad, los momentos felices de fuerza y poder que deparan el mar y el cielo, las nubes, las tormentas, el hastío, ritman en un incesante dentro / fuera. En ciertos segmentos el nombrador se desplaza del verso libre hacia la prosa lírica, como desbordamiento de la experiencia o como ruptura impuesta por la intensidad insoportable del sentimiento.

Por momentos reaparece el niño que habla a su lado, no la musa o la inspiración externa, sino como el desarrollo de un elemento interno, análogo al proceso que el filósofo Luigi Pareyson definió en su *Estética. Teoría de la formativa* (1954) y que su discípulo Umberto Eco rescató posteriormente. “El fanciullino” de Giovanni Pascoli genera el proceso creador en todo su desarrollo hasta la forma plena. Este suscitador interno: “me serena, más fuerte que el mar, mar verdadero que va hacia el amor” (LII).

Y luego, la *Llegada ideal*, encuentro y diálogo con alguien que no se define y, enseguida, angustia y silencio. Evidentemente, la amada, la esposa, en su trasposición poética no se describe nunca, ni en su

presencia, movimientos, rasgos o palabras. Más parecida a la amada inasible, inalcanzable, misteriosa de las *Rimas* de Bécquer.

Este álbum autobiográfico elude la exposición de sus referentes reales en lo que concierne a Zenobia Camprubí. Y, sin embargo, sabemos que ya estaba allí: Zenobia, la amada, la esposa, la compañera, la enfermera, la secretaria, la empresaria, la traductora, la mecanógrafa, la custodia del cuerpo, de la psiquis, y la producción del gran poeta. El gran sostén psíquico y físico que acompañó hasta su propio derrumbe final, al neurótico, agresivo, caprichoso, maestro infiel de sus discípulos fieles e infieles. Este misterio de la relación de pareja, en la realidad, como en su posible trasposición poética es, por supuesto, indescifrable.

Y empieza la tercera parte, *América del Este* con poemas abstractos, impresiones de paisajes, de los Estados Unidos. Al registro de esos primeros días pertenece un poema inspirado en la muerte de Rubén Darío, precedido de dos versos de la gran voz que acaba de callar. Es un poema extraño, diluido en exclamaciones, de escasa expresividad, e inferior en todos los aspectos al que en esa misma circunstancia publicaba Antonio Machado.

RUBENDARÍO

8 de febrero de 1916

*Peregrinó mi corazón y traje
de la sagrada selva la armonía*
(R.D)

.....
¡Ahora sí, musas tristes,
que va a cantar la muerte!
¡Ahora sí que va a ser la primavera
humana en su divina flor! ¡Ahora
sí que sé dónde muere el ruiseñor!

¡No hay que decirlo más!
¡Silencio al mirto!
(2005: 101-103)

En la serie siguiente, verso y prosa se vuelven a mezclar en la marcha en tren a Boston: pantallazos donde se mezclan las imágenes

exteriores, entresueños y divagaciones donde se siente, a través de la mención de nombres de autores, la iniciación a una tradición poética, la anglosajona, gracias, una vez más, a las pacientes lecturas de Zenobia: Aldrich, Emily Dickinson, Longfellow, Lowell, Bryant. Algún poema – “Berceuse” (LXVI), por ejemplo– hace referencia a la amada, pero, en síntesis, el cambio del título del libro a *Diario de poeta y mar*, hecho posteriormente, se justifica dada la escasez de lírica amorosa: el *Diario* no es, sin duda, un libro de lírica amorosa como *Las horas claras*, de Emile Verhaeren, que el mismo Juan Ramón recomendaba a Salinas en su juventud.

Luego, impresiones de Nueva York, en verso y prosa, según la entidad que cada estampa lo requería. Jiménez no merece un lugar clave entre los prosistas y poetas que antes o después escribieron sobre la gran ciudad. El escueto *Diario y Memorias* de juventud de Pedro Henríquez Ureña, con su deslumbramiento y su avidez ante el arte y la cultura; la comprensión y la mezcla de atracción y rechazo de algunos grandes poemas de Darío; *Poeta en Nueva York*, trágica y profunda versión de Lorca, y más recientemente *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro, son testimonios del choque que transforma el sentimiento, la estética, la palabra de poetas que captan la vibración de la gran cosmópolis, que penetran a fondo y hasta niveles proféticos que solo la lírica puede alcanzar.

Juan Ramón no parece haber captado esta intensidad, esta vibración, que trastorna al visitante refinado y, más aún, a los nombradores, los dicentes que extraen sustancia lírica de una experiencia íntima perturbadora y avasalladora. Impecable, a veces; otras, algo inseguro, el poeta andaluz capta imágenes de la ciudad, alguna casita aislada, iglesias y esos extraños cementerios que irrumpen con los signos de la muerte y del pasado en el dinamismo urbano, en el presente perpetuo de la modernidad.

El subterráneo sucede al tren: a lo abierto se opone ahora lo cerrado y tenebroso que agobia y deprime con ruidos confusos y olores desagradables. La atmósfera está lograda, el nombrador afina su instrumento en algunos poemas bellísimos y sugerentes. “La negra y la rosa”, por ejemplo: una negra dormida con una rosa blanca en la mano y, de pronto, todo huele a rosa blanca (LXXXIX, dedicado a Pedro Henríquez Ureña).

Varios poemas en prosa y versos cada vez más libres, con algunas alternancias de heptasílabos y endecasílabos blancos, o alguna asonancia, siguen en el registro de imágenes reiteradas: otros cementerios, árboles aprisionados entre el cemento, que van liberando los primeros signos de la primavera. En tanto, los poemas a la amada, abstractos, con escasas imágenes de una mujer casi siempre dormida.

Finalmente, triunfa la primavera sobre Nueva York, “el marimacho de uñas sucias despierta” (CXVI). En la alta noche camina y se encuentra con un negro viejo que lo saluda familiarmente. A partir de allí se desencadena una imagen visionaria de perfiles surrealistas: “El eco del negro viejo, cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente [...]” (CXVIII). Este negro, rey de la ciudad, remite en la experiencia del lector a la gran “Oda al rey de Harlem”, escrita más de una década más tarde y que es, sin duda, uno de los poemas culminantes de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

A continuación, la IV Parte, *Mar de retorno*. La experiencia ha madurado y ello se distingue en la marcha del poemario: ahora es un mar fuerte, hostil. “Mar sólido” (LXXII) es un poema de extraña atmósfera surrealista: “Está el mar de piedra, y las olas que barajan como cartas o lascas de pizarra”. O en otro, más enigmático aún, el mar se transforma en otra cosa: “Por el cielo de la Atlántida, líquido hoy –¡qué bajos!– mirando al segundo cielo verde” (CLXXVIII)). Mito renovado por el Modernismo, el hablante lírico se desliza entre dos ciclos: el agua navegada que es el cielo del territorio sumergido de la Atlántida y su propio mar en que navega bajo su propio cielo.

A medida que se acerca a tierra, la integración del dentro/fuera logra al fin la fusión buscada y no hallada en el viaje de ida. (CXC)

No sé si el mar es hoy
–adornado su azul de innumerables
espumas –,
mi corazón; si mi corazón, hoy
–adornada su grana de incontables
espumas–,
es el mar.
Entran; salen

uno de otro, plenos e infinitos,
como dos todos únicos.
A veces, me ahoga el mar el corazón,
hasta los cielos mismos.
Mi corazón ahoga el mar, a veces,
hasta los mismos cielos.
(2005: 187)

Es este, quizá, balbuceante y repetitivo, el poema mayor de este ejercicio de disonancia y armonía que apunta hacia el declarado panteísmo de la última etapa de su lírica.

El 19 de junio, España está a la vista y allí se condensan dos motivos capitales: este “mar rosa y vencido” es el mismo mar de la infancia, el que fue su casa y “lo llevó al amor”. El otro quedó atrás y él lo está creando con su recuerdo (CCXIV y CCXXI). Se acumulan los retazos de la experiencia vivida como si los fuera descartando: las mandíbulas que mascan gomas, “la horrible vejez del esnobismo”.

El 20 de junio está en España y se condensa con fuerza y se decanta el segundo motivo: el gozo de estar reintegrado, dentro.

DENTRO

¡Patria y alma!
.....
...Ahora que el cuerpo está en su patria
el alma se le entra.
¡Así, bien lleno! ¡Así, todo completo!
¡Con mi alma, en mi patria!
(2005: 191-192)

La experiencia humana se completa: el cuerpo recupera su alma en su patria. La delicuescente reacción del poeta ante tan rotundos vocablos (“patria”), que lo llevó a excluir su excelente soneto “Octubre” que ya figuraba hasta en las antologías escolares, parece haber desaparecido y anudan cada palabra con la otra, en afirmaciones triunfales de la persona.

En la V Parte se cierra el viaje circular: Cadiz, Sevilla, Moguer, Madrid, en visiones placenteras que liberan los sentidos y expresiones que,

en poemas anteriores estaban sujetas por fuertes riendas de abstracción y ascetismo conceptual.

Dejemos aquí este primer viaje por mar para seguir la evolución – si ello es posible–, en lo que Guillermo de Torre llamó “labyrintho bibliográfico de Juan Ramón Jiménez” (1970), quien constantemente retoca, reordena su poesía, vuelve a etapas anteriores, mientras que avanza en lo íntimo hacia la culminación de la *Obra* porque cree haber logrado su voz, instrumento primero de la creación lírica:

Mi idea general es que un poeta puede llegar a todo, si tiene matices de voz, por las distintas voces o por las distintas fases propias [...] Los poetas pueden dividirse con voz de pecho y voz de cabeza [...] un poeta sin voz de pecho llegará difícilmente a las inmensas minorías. (Jiménez 1975: 209)

A esas inmensas minorías ya había llegado cuando salió de España en 1936 y era leído en todo el mundo hispanohablante en su segundo viaje por mar. Poemas suyos figuraban en todas las antologías; artículos sobre su obra, poemas, prosas y comentarios aparecen en las revistas más importantes. Recordamos su presencia en nuestro país en *La Nación*, *Nosotros*, *Síntesis*, *Criterio*, *Sur*, *Cabalgata*, *Correo Literario* y varias publicaciones de las provincias. Su permanencia en los Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico hacía crecer una fama que culminaría en el Premio Nobel de 1958. Pero nuestro interés en este ciclo americano se detendrá en el tercer viaje por mar, a Buenos Aires, en 1948.

Llegó invitado por la entidad *Anales de Buenos Aires*, inspirada en L' Université les Annales, de París, que presidía la señora Sara Durán de Ortiz Basualdo. Desde enero de 1946 se editaba una revista del mismo nombre, de aparición irregular, sin nombre de director en los primeros números; luego, desde el tercero al oncenno bajo la conducción de Jorge Luis Borges, quien reaparece, primero como asesor y, finalmente, como director en el número último, el veintitrés, dedicado a Juan Ramón (Zuleta 1983: 219-230).

Trece conferencias jalonan la actividad de la Institución, cuatro a cargo de españoles: Ramón Gómez de la Serna, Amado Alonso, Niceto Alcalá Zamora y Manuel de Góngora. Los antecedentes de este viaje de Juan Ramón comienzan con dos cartas a la señora de Ortiz Basualdo

donde el poeta le anticipa los títulos de sus conferencias. La segunda de esas cartas es aclaratoria, lo cual permite intuir que la primera había suscitado cierta inquietud en la patrocinadora. El poeta aclara:

Yo salí de España porque quise, ya que no estaba de acuerdo con lo que se hacía en ninguna de las dos partes. No es fácil dividir un país en dos mitades, una toda buena y otra toda mala. Yo no pertenezco a ningún partido político, no soy comunista, nazista, fascista, monárquico, republicano, socialista, etc. (Jiménez 1973 : 203)

Y a continuación ofrece los nuevos títulos: 1. Límite del progreso, 2. Aristocracia de intemperie, 3. El trabajo gustoso, 4. Época en marcha hacia una ciudad mejor. Tales títulos fueron posteriormente retocados y el poeta se embarcó con Zenobia y llegó a Buenos Aires el 4 de agosto de 1948. Fue recibido por una pequeña multitud de admiradores: la señora de Ortiz Basualdo, Guillermo de Torre, Enrique Mayocchi, Hugo Ezequiel Lezama y el grupo de los jóvenes poetas de la Generación del Cuarenta, entre los que destacaban María Elena Walsh y Horacio Armani.

Pronunció sus conferencias en el teatro Politeama, luego agregó dos más en la Sade y en el Colegio Libre de Estudios Superiores y viajó a Córdoba, Rosario, La Plata, Santa Fe y Paraná (Torre 1970: 97-109).

Cuando llegamos al puerto de Buenos Aires y al oír gritar mi nombre, ¡Juan Ramón, Juan Ramón!, a un grupo de muchachos y muchachas, me sentí español, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado, con mi piedra de Fuentepiña en el bolsillo del pecho. –Y continúa– Comprendí que 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. [...] Aquella misma noche yo hablaba por todo mi cuerpo, con mi alma, el mismo español de mi madre, muchas de cuyas palabras ya no se decían en España el año 36, eran allí corrientes y vivían del todo. (Jiménez 1961: 306-307)

En un texto posterior alude a otra misteriosa capacidad de conservación de y renovación que posee este español de América: “Y ¡qué extraño oír hablar en español mejor a un colombiano, un mejicano, un boliviano, un

español como mi español perdido, o un español más inventado ahora, porque sigue en su hora y su lugar, su espacio y su tiempo” (1990: 534).

Al año siguiente, en un artículo de *La Nación* de Buenos Aires hace una especie de balance de este viaje, aclarando conceptos y apelando a la buena voluntad de sus anfitriones y pidiendo disculpas por si a alguien había ofendido (Jiménez 1949).

La revista *Anales de Buenos Aires* dedicó su número veintitrés, sin fecha pero datable en los primeros meses de 1948, al poeta. Contiene un texto de Juan Ramón que integrará el vasto poema “Espacio” que, según Guillermo de Torre, contiene la suma y balance de su vida y su obra, resumen y culminación de la fase “humana”, frente a la fase religiosa de *Animal de fondo* (Torre 1970: 92-93).

A su vuelta, dos jóvenes poetas del grupo del cuarenta fueron invitados por el poeta a acompañarlo a Estados Unidos: María Elena Walsh y Horacio Armani. Este último declinó la invitación por razones familiares. La permanencia de María Elena Walsh —que tenía dieciocho años y un bello primer libro *Otoño imperdonable*— no pareció ser feliz en el hogar de Jiménez, según su testimonio en “Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel”, publicado en 1957 en la revista *Sur*. Dice allí:

Siempre me he sentido borrada a su lado, como si sus ojos me estuvieran corrigiendo, culpable de no ser ángel de la perfección poética o sinónimo de la belleza total [...] Con generosa intención, con protectora conciencia, Juan Ramón me destruía, y no tenía derecho a equivocarme porque él era Juan Ramón, y yo nadie. Solo quien esperaba el diálogo y recogía la torpeza [...] Yo elijo la fidelidad hacia su persona y su poesía, porque los considero ejemplares más allá de las sombras que nos arroje su conducta de crítico feroz y de difícil amigo [...] A su lado hemos aprendido que la presencia física de un poeta es, y debe ser avasalladora y escabrosa de duras verdades e inútiles escarmientos. (1957: 1-4)

Juan Ramón traía en sus alforjas un libro que para muchos representa la culminación de su obra: *Animal de fondo*, escrito durante el viaje por ese “mar tercero”. Las pequeñas notas que lo acompañan aclaran el lugar que él le asignaba:

No que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto

que siempre he profesado [...] Y ¿cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma de lo supremo de lo bello para mí? [...] 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. (Jiménez 1981)

Y seguidamente, define tres épocas en su vida y obra: 1) hasta los veintiocho años, entrega sensitiva; 2) hacia los cuarenta, avidez de eternidad; luego, lo divino “como una conciencia única justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo.” Jiménez (1981: 170-174). El libro apareció en 1949, en versión bilingüe, traducido al francés por Lysandro Z. D. Galtier, pintor y poeta argentino. La edición de la colección Mirto, dirigida por Rafael Alberti para la editorial Pleamar de Diego Hurtado de Mendoza, encuadernada en tela blanca, lleva letras verdes en su tapa y el ramo de mirto en dorado en la cubierta y en el lomo. Una de las series más bellas de poesía española publicada en Buenos Aires.

Ángel Crespo, en una edición española posterior, dice haber hallado un recibo a nombre de Susana *Roca*, por la traducción de un poema para la revista *La Licorne*, de Montevideo, de la cual deduce que hubo la intención de editar el libro en aquella lengua. Encuentro que incurre en dos errores: 1) el nombre era *Soca*, una entusiasta mecenas uruguaya, directora de la mencionada revista, y no era una editora (Santonja 2004: 43-44). Murió poco tiempo después en un accidente aéreo; 2) no hubo, pues, la intención de editar el libro en francés, independientemente.

La traducción satisfizo a Juan Ramón y añadió claridad y fuerza en ese espacio virtual que se intercala imaginariamente entre los dos textos enfrentados (idea de Rolando Costa Picazo, fecunda para captar mejor el carácter de este tipo de ediciones bilingües verdaderamente logradas).

Animal de fondo es un libro oscuro que se entrega sólo en un proceso de saturación de lecturas. En la Tercera Antología se llamará *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Está escrito en verso libre donde abundan, nuevamente, los heptasílabos y endecasílabos con algunas rimas asonantes. Sus temas son *el éxtasis*, y *el Dios deseante* (lo de fuera, el mundo; Dios deseado es el dios y, a veces, el alma, el dios inmanente en el alma). De ese modo, alma y mundo se unen y comunican.

El mar tiene una función dinámica, intensa, en esta navegación: no es meramente el espacio de aislamiento y libertad que lleva al poeta a su destino. Vibrante por momentos, en paz conseguida arduamente, otras veces, expresa la justificación de esta vida que fue este avance hacia Dios. El fondo de aire es un concepto ambiguo que se reitera constantemente: es el mundo, el fuera, o el alma, el fondo de aire, el fondo de espíritu. Una experiencia mística-panteísta que requiere muchas lecturas y conduce a la culminación del simbolismo: Dios posible por la poesía, identificación de Dios y poesía. Dios, el nombre conseguido de los nombres después del ejercicio de “tanta nombradía”.

EL NOMBRE CONSEGUIDO DE LOS NOMBRES

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti,
dios, tú tenías seguro que venir a él,
y tú has venido a él, a mí seguro,
porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre.
Y tú has tomado el puesto
de toda esa nombradía.

Ahora puedo yo detener mi movimiento,
como la llama se detiene en ascua roja
con resplandor de aire inflamado azul,
en el ascua de mi perpetuo estar y ser;
ahora yo soy mi mar paralizado,
el mar que yo decía, mas no duro,
paralizado en olas de conciencia en luz
y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

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

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

El Dios. El nombre conseguido de los nombres.
(2005: 1146-1147)

EL TODOINTERNO

He llegado a una tierra de llegada.
Me esperaban los tuyos, deseado dios;
me esperaban los míos
que, en mi anhelar de tantos años tuyos,
me esperaron contigo,
conmigo te esperaron.

¡Y qué luz entre ellos:
en un sol cenital imprevisto y sonllorante,
sobre una aurora con sus torres contra rojo,
en una noche de encantado desear,
en una tarde de crepúsculo alargado,
entre un mediodía de plomo abrigador,
por otra madrugada con nublado y una estrella!

¡Qué luz entre ojos, labios, manos;
qué primavera del latir;
qué tú entre ellos, en nosotros tú;
qué luz, qué perspectivas
de pecho y frente (joven, mayor, niño);
qué cantar, qué decir,
qué abrazar, qué besar;
qué elevación de ti en nosotros
hasta llegar a ti,
a este tú que te pones sobre ti
para que todos lleguen por la escala
de carne y alma
a la conciencia desvelada que es el astro
que acumula y completa, en unificación,
todos los astros en el todo eterno!

El todo eterno que es el todo interno.
(2005: 1161-1162)

Melodía con variaciones en un todo que exige una entrega al ritmo interior, estos dos poemas representan bien ese todo.

De vuelta de Buenos Aires, en Riverdale, recrudecieron los episodios de neurastenia de Juan Ramón y el cáncer de Zenobia. Esto decidió el traslado a Puerto Rico. Había comprometido cuatro libros, uno para España y tres para la Argentina, e intentaba llevar adelante su propósito de trasladar toda su obra en verso a prosa poética, completar los ciento cincuenta libros que reunirían los miles de textos sueltos que Zenobia atesoraba, libro por libro proyectado en proliferas cajas amarillas. Nada de esto fue posible, aunque aún alcanzó a publicar poemas que se agregaron en la tercera *Antología Poética*. El 25 de octubre de 1956 llegó la noticia del Premio Nobel. Cuenta Gullón que el poeta parecía ya insensible a todo mientras Zenobia agonizaba: murió en la tarde del 28 de octubre.

El poeta se aislaba en la penumbra de su salita, pero aún tuvo algunos lapsos de actividad y asistía, a veces, a la preparación de la Sala Zenobia-Juan Ramón donde se atesoran las donaciones de ambos. En febrero de 1958 sufrió una fractura de cadera y el 29 de mayo falleció. En su testamento el importe del Premio Nobel era destinado, por partes iguales, a la Casa Zenobia-Juan Ramón de Moguer y a la Universidad de Puerto Rico (Gullón 1968).

Habían concluido sus navegaciones y la Obra descansaba lograda en lo esencial, aunque miles de hojas sueltas atestiguaban la magnitud de su entrega ejemplar a la poesía.¹

BIBLIOGRAFÍA CITADA

GARCIA, C., ed., 2006. *Correspondencia Juan Ramón Jiménez / Guillermo de Torre 1920-1956*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

¹ Consideramos de lectura importante los libros de Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, Gredos, 1958) y *El último Juan Ramón Jiménez* (San Juan de Puerto Rico, Universidad, 1965). También: Gilbert Azam, *La obra de Juan Ramón Jiménez: continuidad y renovación de la poesía lírica española* (Madrid, Editora Nacional, 1983); G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Gredos, 1957); y los de Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Gredos, 1962) y *Cincuenta poemas comentados* (Madrid, Gredos, 1963).

- GULLÓN, R., 1968. *El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*, Madrid, Alfaguara.
- JIMÉNEZ, J. R., 1949. "Sobre mis lecturas en la Argentina", *La Nación*, 13 de marzo.
- , 1961. *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar.
- , 1973. *Selección de cartas (1899-1958)*, Barcelona, ediciones Picazo.
- , 1975. "Carta a José Luis Cano", *Crítica paralela*, Madrid, Narcea.
- , 1975 *Crítica paralela*, Madrid, Narcea, 186 (bis).
- , 1990. *Ideología*, Barcelona, Anthropos.
- , 2005. *Obra poética*, Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe.
- SANTONJA, G., 2004. *Elegía española: La colección Mirto. (Buenos Aires, 1943-1949)*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.
- TORRE, G. DE, 1970. "J. R. J. y América", *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada.
- WALSH, M. E., 1957. "Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel", *Sur*, 244, febrero, 1-4.
- ZULETA, E. DE, 1983. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid, Cultura Hipánica.

SOBRE LOS AUTORES

JAVIER BLASCO es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca, y Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. Sus estudios sobre literatura contemporánea comprenden ediciones de Manuel Machado y Valle Inclán, y numerosos artículos y monografías, entre las que destacan especialmente, las dedicadas a Juan Ramón Jiménez: *Poética de Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Salamanca, 1982), *Juan Ramón Jiménez: La prosa de un poeta* (Grammarea, 1994) y *Juan Ramón Jiménez, prosista* (Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000). Ha editado, además, las siguientes obras del poeta de Moguer: *Antología poética* (Cátedra, 1987), *Selección de prosa lírica* (Espasa-Calpe, 1991) y dos de especial importancia, por tratarse de reconstrucciones textuales de materiales inéditos: *Alerta* (Universidad de Salamanca, 1983) e *Y para recordar por qué he venido* (PreTextos, 1990). Con Teresa Gómez Trueba ha coordinado la edición de la *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez (Espasa, 2005), y ha sido Comisario de las dos grandes Exposiciones Internacionales que han tenido lugar con motivo de la celebración del Cincuentenario de la concesión del Nobel (1956) y de la muerte (1958) de Juan Ramón, lo que se ha plasmado en otros tantos catálogos. Destacan también sus muchas investigaciones sobre la literatura del Siglo de Oro, y especialmente sus estudios cervantinos. Actualmente codirige, con Francisco Silvera, la edición en 48 volúmenes de una serie de *Obras* de Juan Ramón Jiménez, para la editorial Visor.

BEATRIZ COLOMBI es Doctora en Letras (UBA), Profesora Titular de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), e Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Ha sido Profesora Visitante en la Universidad de Brown (Rhode Island, USA), en la USP (São Paulo, Brasil), en el Programa de Estudios Latinoamericanos (UNAM) y CCyDEL (UNAM). Se ha especializado en Literatura Latinoamericana Colonial, siglo XIX y Modernismo, Literatura de viajes, exilio y migración, Ensayos y Epistolarios, Redes Intelectuales e Historia Intelectual en América Latina. Ha publicado numerosos artículos sobre estos temas en libros colectivos y revistas académicas, ha editado y prologado obras de Horacio Quiroga, Delmira Agustini, Julio Cortázar, Paul Groussac, Machado de Assis. Es autora del libro *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos (América Latina 1880-1915)* (Beatriz Viterbo, 2004). Recientemente ha participado del volumen coordinado por Carlos Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008).

IRMA EMILIOZZI es Doctora en Filología Hispánica (UIB-España), Especialista en Estudios Hispánicos (UBA) y Licenciada en Letras (Universidad de La Plata). Especialista en la generación española del 27, ha integrado el grupo internacional *EPÍSTOL@* del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España, coordinado por la Residencia de Estudiantes de Madrid (CSIC) y la Fundación Francisco Giner de los Ríos. Actualmente trabaja para la Fundación Francisco Ayala en la ubicación de páginas dispersas del autor granadino en Buenos Aires. Ha asistido como Par Consultor al CONICET. Es Profesora Titular de Literatura Española Moderna y Contemporánea de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, donde también dirige un programa de Investigación. Ha sido *Visiting Professor* de la Universidad de Ginebra e invitada a dictar cursos y conferencias en universidades de España, Italia y Estados Unidos. Ha publicado numerosas ediciones y estudios en editoriales españolas, entre otras, Castalia, Pre-textos, Biblioteca Nueva, Plaza Janés, así como en editoriales argentinas. También ha publicado numerosos artículos en revistas y periódicos argentinos y extranjeros.

ERNESTO ESTRELLA CÓZAR es poeta y, desde 2007, Profesor de la Universidad de Yale. Reside en Nueva York desde 2000. Especialista en poesía hispánica contemporánea, ha estudiado en su libro *Cansinos Assens y su contexto crítico* el papel de la crítica como forma de arte en el Modernismo español. Es autor de varios artículos de su especialidad, que tratan temas como la novela española del siglo diecinueve o la poesía española y el fascismo. Como poeta ha sido incluido en antologías como *Inmenso Estrecho II* (2007) y *Cuadernos del abismo* (2008). Están en curso de publicación su poemario *Boca de Prosas* y su libro multimedia *Achronos*, así como un volumen teórico: "*Espacio*", poema en prosa de Juan Ramon Jiménez. *Centro de una metamorfosis poética*. En la actualidad desarrolla en Berlín un laboratorio de lectura poética centrado en las posibilidades sonoras y performativas del texto poético.

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ es Doctora en Filología Hispánica y Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Valladolid, donde además impartió clases de Literatura Española e Hispanoamericana. En la actualidad, es investigadora del Programa "Juan de la Cierva", dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación español, en la Universitat de les Illes Balears. Ha realizado estancias de investigación en centros como Brown University, The Central University of New York, la Universidad de Puerto Rico y la Universidad de Buenos Aires, entre otros, y ha sido Becaria Fulbright. Sus investigaciones sobre Juan Ramón Jiménez comprenden la edición de *Arias tristes* para los volúmenes de la *Obra completa* del poeta, y varios estudios sobre sus relaciones con Hispanoamérica. Además, es autora de diversas investigaciones sobre Rosa Chacel y su ambigua postura hacia el feminismo (en la monografía *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*), o sobre las relaciones de la escritora con los intelectuales argentinos durante el exilio.

GLADYS GRANATA DE EGÜES es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. En la misma universidad es actualmente Profesora Adjunta de la Cátedra de Literatura

Española III y profesora designada como colaboradora para dictar Seminarios en el área de Literaturas Modernas y Teoría Literaria. Fue invitada por la cátedra de la Profesora Ana Caballé de la Universidad de Barcelona para exponer sobre Carmen Martín Gaité. Desde 2005, es co-directora de equipos de investigación que tienen el marco general de “La literatura como modo de conocimiento”. Como integrante del Grupo de Estudios sobre Crítica Literaria (GEC) ha participado en la organización de los encuentros internacionales “Teorías y Prácticas Críticas”. Ejerció varios cargos de gestión, entre ellos, el de Consejera suplente en el CD de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNC, siendo además Secretaria de la AAH y Vicepresidenta de la misma asociación en la actualidad. Entre sus publicaciones se destaca su libro *Galdós en Mendoza*, además de veinte artículos en revistas especializadas. Es editora de cinco libros, tres de ellos en colaboración.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Consulta de Literatura Española III en la misma Universidad donde ha ejercido, además, varios cargos de gestión: Consejera por los Profesores, Directora del Departamento de Letras, Presidente de la Comisión de Doctorado y –actualmente– Directora de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana. Es Investigadora Principal del CONICET y ha formado parte de sus Comisiones Evaluadoras. Entre sus publicaciones se destacan *La Galicia decimonónica en las ‘Comedias Bárbaras’ de Valle Inclán* y *De la Restauración al Exilio* (Eds. do Castro), ha sido también compiladora de tres títulos y autora de numerosos trabajos entre capítulos de libros y artículos de su especialidad. Ha sido profesora visitante en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Santiago de Compostela, la Universidad de Tübingen y conferencista en las de Murcia y Nijmegen. También dictó seminarios en las universidades nacionales de Salta y de Mar del Plata. Desde el año 1985 dirige equipos de investigación centrados en problemas teóricos referidos a escritores de literatura española de los siglos XIX a XXI.

LAURA SCARANO es Doctora en Letras (UBA) y Master of Arts (USA). Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Independiente del CONICET. Es co-autora de varios libros publicados entre 1994 y 1998 y editó una compilación de artículos de críticos españoles y argentinos (en doble edición en EUEM y en la prestigiosa colección Maillot amarillo de Granada) titulada *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas (2007-2008)*. Recientemente publicó, con su becaria Liliana Swiderski, un trabajo sobre la recepción de Antonio Machado en el sencillismo argentino: *Fernández Moreno lector de Machado. Una poética de dos orillas* (Beatriz Viterbo, 2008). Es autora de dos volúmenes teóricos *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000) y *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (Biblos, 2007). Además publicó en España dos libros sobre el poeta granadino Luis García Montero. Tiene más de quince capítulos de libros sobre diversas temáticas de literatura contemporánea y ha publicado artículos en algunas de las más destacadas revistas del área, tanto españolas como hispanoamericanas.

LEDA SCHIAVO es Licenciada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. En la Argentina se desempeñó como Profesora Titular en la Universidad de La Plata y en la Universidad de Mar del Plata y fue investigadora del Instituto de Filología de la UBA. Ha dictado clases en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la Universidad de las Islas Baleares, en la Universidad de Santiago de Compostela y en la Universidad de Seúl. Fundadora y presidente de la Asociación Internacional de Valleinclanistas, y entre 1990 y 1995, miembro del Comité Ejecutivo de la M.L.A. en la especialidad de Literatura Española del siglo XX. Especialista en Literatura Española Contemporánea. Tiene 12 libros publicados sobre el tema y uno sobre *La prosa argentina del siglo XIX*, además de numerosos artículos en libros y revistas especializadas. Sus libros principales son *Historia y novela en Valle-Inclán* (Castalia) y *El éxtasis de los límites*, sobre la literatura de fin de siglo. Se destacan sus ediciones de *La Marquesa Rosalinda* (Clásicos Castellanos), de las *Sonatas* (Austral), de *Divinas palabras* (Círculo de Lectores) y del volumen *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos* (Universidad de Alcalá de Henares). La Universidad de Illinois en Chicago, donde fue Full Profesor y en cuyo Departamento de Español fue Directora de Estudios Graduados, la ha designado Profesora Emérita.

FRANCISCO JOSÉ SILVERA GUILLÉN es Licenciado en Filosofía, profesor de Enseñanza Secundaria, gestor cultural y escritor, con numerosos artículos publicados tanto en prensa como en revistas literarias. Ejerce labores de asesoría musical para la Junta de Andalucía y literarias para la Diputación Provincial de Huelva. Es autor de los libros de cuentos *Las apoteosis* (Huelva, 2000), *Libro de las taxidermias* (Granada, 2002), *Libro de los humores* (Sevilla, 2005), de la novela *Libro del ensoñamiento* (Valladolid, 2007) y del ensayo *Copérnico y Juan Ramón Jiménez: crisis de un paradigma* (Vigo, 2008). En la actualidad dirige, junto al Catedrático Francisco Javier Blasco Pascual, la colección "Obras de Juan Ramón Jiménez" en 48 volúmenes para la editorial Visor, y coordina el Proyecto de Investigación "Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte del poeta) a partir de los documentos de sus archivos".

MARCELA ZANIN es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras de la Universidad Nacional de Rosario, donde desde el año 1986 enseña Literatura Iberoamericana. Realizó estudios de postgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Master en Letras Hispánicas). Se ha especializado en la poesía de Rubén Darío, trabajo que continúa y extiende en sus estudios de Doctorado, actualmente en curso. Es miembro del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Como investigadora de la Universidad Nacional de Rosario ha llevado a cabo, dirigida por la Profesora Susana Zanetti, diversos proyectos sobre literatura Iberoamericana, especialmente sobre Modernismo. Ha publicado artículos sobre, entre otros, José Martí, Rubén Darío, José María Arguedas, Margo Glantz. También ha colaborado en varios libros colectivos sobre temas de su especialidad. En 1991, junto con Adriana Astutti y Sandra Contreras, participó en la creación de la editorial Beatriz Viterbo.

EMILIA DE ZULETA es Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Cuyo, donde se desempeñó desde 1956 como profesora de Literatura Española III (Moderna y contemporánea). Estuvo al frente de la sección Literatura Española del Instituto de Literaturas Modernas y de la Unidad Pedagógica de Metodología y Teoría Literaria; y fue directora del Instituto de Literaturas Modernas en la universidad mendocina. En 1986, junto a otros estudiosos, creó la Asociación Argentina de Hispanistas, de la que fue su primera presidenta. También fundó el Grupo de Estudios sobre Crítica Literaria (GEC) en la UNC. Es autora de numerosos libros, entre otros *Historia de la crítica española contemporánea* (Gredos, 1966), *Cinco poetas españoles* (Gredos, 1971), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (Gredos, 1977), *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Ediciones de Cultura Hispánica, 1983) y *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936* (Atril, 1999). Es también miembro correspondiente de la Real Academia Española, miembro de número de la Academia Argentina de Letras y de otras prestigiosas asociaciones. Recibió, entre otras distinciones, el Lazo de Dama de la Orden Isabel La Católica, el Premio Nieto López de la Real Academia Española, la Cruz de Oficial de la Orden de Isabel La Católica y el Premio Cultura Hispánica.

DOMÍNGUEZ, NORA, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, Colección "Ensayos críticos", 520 páginas.

Si las madres ocupan un lugar central en una amplia variedad de discursos sociales, políticos y culturales, ¿cómo se explica la posición marginal que se les asignó en la literatura argentina del siglo XX? ¿Se trata de una colocación realmente marginal? Limitadas a la esfera de lo doméstico-familiar y vinculadas esencialmente a los dominios de lo privado y lo sentimental, las madres no fueron un objeto privilegiado de representación en la "literatura alta"; la crítica, por su parte, replicó dicha omisión. A partir de la puesta en cuestión de esta doble ausencia, Nora Domínguez se propone indagar en *De donde vienen los niños* los diversos sentidos, las estrategias textuales y las modalidades discursivas que los relatos sobre lo materno asumen en ciertas zonas de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX (aunque la delimitación temporal no es restrictiva y la autora avanza o retrocede en el tiempo con referencias literarias que exceden el tramo epocal propuesto). A través de un rico y pormenorizado análisis textual, se propone un acercamiento crítico que evita los marcos interpretativos estereotipados o las categorías fijas. Así, su trabajo examina las figuraciones narrativas de la maternidad, procurando desmontar los clichés del relato hegemónico (enunciado desde la posición del hijo y cristalizado en la fórmula "Madre hay una sola"). La maternidad es abordada ante todo como un régimen social a la par que discursivo, una matriz generadora de vínculos, prácticas, discursos y subjetividades. La dirección crítico-analítica que sigue Domínguez articula, de modo serio y productivo, la perspectiva de género (fundamentalmente a partir de los planteos de las teóricas francesas que conceptualizaron la *diferencia*: Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray, entre otras) con las críticas literaria y cultural.

El trabajo se estructura en seis capítulos que nuclean apartados en series, de acuerdo a dos criterios: las posiciones en el sistema de parentesco y en el de enunciación. De esta manera, se distinguen tres ejes principales alrededor de los cuales se organizan los relatos familiares: la serie de los hijos, caracterizada por la jerarquización de voces y por la puja en la apropiación de lugares de dominio; la serie de las madres, sostenida en la horizontalidad e igualdad de los lugares enunciativos; y la serie de las hijas, figuras signadas por la marginalización filial y por el aprendizaje de la maternidad como un conjunto de actos ritualizados. El

material discursivo que se analiza es vasto y heterogéneo: abarca tanto novelas y cuentos de escritoras y escritores argentinos con propuestas estéticas y colocaciones en el campo literario diferenciales, así como autobiografías de tono marcadamente político, de distintas figuras de la historia y la cultura argentinas. Se examinan desde textos clásicos, como *Rayuela* de Julio Cortázar o *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, hasta obras de escritores poco frecuentados por la crítica, como *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza, junto a otras de autores de singular y diversa importancia.

En el primer capítulo, “La serie de los hijos”, Domínguez aborda el vínculo entre la voz de la madre y la de los hijos, y las delegaciones o préstamos entre una y otras. La autora parte de una novela ya transitada por la crítica literaria, sobre la que se formularon lecturas fundantes, para iluminar nuevos aspectos en base a la articulación entre maternidad y escritura. *Rayuela*, de Julio Cortázar establece modulaciones particulares en la relación entre mujer, madre y teoría de la novela. Propone la figuración de una maternidad “difusa y multiplicante”, pensada en paralelo a una teoría de composición, escritura y lectura. Dice Domínguez: “La teoría de la literatura que *Rayuela* proclama se postula análoga y envidiosa de la fuerza creativa de la maternidad”, una configuración materna que no deja de ser convencional aunque en su apuesta por un arte de ruptura la novela revele sus propias contradicciones. Otras variantes del relato materno organizan la prosa de Manuel Puig, Tomás Eloy Martínez y Marcelo Cohen. Mientras el primero apuesta por una “circulación” de madres e hijos que construyen distintas historias con representaciones que combinan opciones generacionales, de género y de clase; los otros plantean maternidades cercanas a lo abyecto, con figuras maternas incapaces de transmitir a sus hijos el legado simbólico de la lengua.

Ciertas zonas de la narrativa de Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh, José Hernández, Juan José Saer y Luis Gusmán le resultan operativas a Domínguez para tratar un motivo que, con diversos estigmas sociales y culturales, atraviesa la literatura argentina: la madre-prostituta. Esta representación condensa ideologías de género y se funda en el dilema legitimación/deslegitimación. En “Ramerías y bastardos”, el segundo capítulo, se abordan relatos ficcionales en los cuales la configuración de la madre como prostituta, con su discurrir fluctuante por distintos cuerpos, prácticas y espacios, solo puede aportar desgracias a sus hijos. Enunciado desde la perspectiva de los descendientes, el relato de vida de la madre-prostituta es un relato de aprendizaje, una suerte de *Bildungsroman* moderno, según la autora, signado por la violencia como trasfondo y la sexualidad materna como origen. La sugerente hipótesis que guía este tramo del desarrollo arriesga que las novelas analizadas se nutren de un ideologema potente y de larga duración cuyo origen debe buscarse en el campo ideológico cultural de los 50, y que tiene como protagonista a una figura política que Domínguez retomará en más de una oportunidad a lo largo del volumen. Eva Perón, como presencia catalizadora de ansiedades sociales, ícono disputado por

diversos sectores, concentra atribuciones femeninas en pugna. Según Domínguez, sin ser madre ni prostituta, Eva “sintetizó el cúmulo de significados que los dos términos pueden tener en la ficción argentina”; su historia personal resignificó los opuestos, y esa construcción simbólica irradió –y lo sigue haciendo– sus efectos de sentido hacia la literatura.

En el capítulo que sigue, la crítica parte del concepto de “genealogía femenina de escritura”, como un armado “estratégico y político” que permite establecer redes y diálogos no promovidos por otras perspectivas analíticas. Domínguez toma como figura central a Silvia Molloy y sigue un orden retrospectivo en el trazado de una tradición inventada de escritoras/hijas en las que la autora de *El común olvido* se reconoce. En la galería dilecta figuran Norah Lange, Victoria y Silvina Ocampo y Beatriz Guido. Ciertas marcas de clase, el reconocimiento público como escritoras y el acceso a un lugar privilegiado en la institución literaria, así como el rechazo del destino de ser madres son algunos de los hitos que perfilan coincidencias en sus recorridos vitales y profesionales. Pero Domínguez no se demora en el dato biográfico, sino que apunta a observar las formas y los lugares que estas escritoras otorgaron a las ficciones maternas dentro de sus producciones. Las transgresiones al relato hegemónico adoptan diversas estrategias y modulaciones en cada caso: mientras que, aunque con diferencias, Lange y Guido se valen de la operación del “espionaje” para filtrar y desmontar, a través de la mirada, un modelo de familia moderna sustentado en la autoridad paterna y en la clara demarcación de las esferas pública y privada; Silvina Ocampo como “buscadora de rostros” configura universos familiares donde los personajes forjan o diseñan rostros maternos y filiales en un proceso fecundo que pone en evidencia la necesidad social y cultural de dicho mecanismo de *rostridad*.

A continuación, los dos apartados del capítulo V se centran en la voz de la madre como polo de enunciación que cuenta su propio relato en la esfera de la política y de la actuación pública, o bien en el espacio de la literatura. En “Madres de la plaza”, Domínguez dirige su atención hacia dos configuraciones maternas de gran peso en la cultura argentina: el grupo político de las Madres de Plaza de Mayo y Eva Perón. Ambas figuras “muestran los vínculos entre maternidad y política o, mejor dicho, cómo se constituyen maternidades políticas en relaciones específicas con diferentes modelos de Estado”. Ciertas operaciones textuales y culturales se reiteran con insistencia en la autorrepresentación de figuras públicas femeninas: la escritura por encargo como modo de “dislocación narrativa” en las autobiografías que narran sus vidas; la construcción de un nombre propio que define una subjetividad, y las diferentes estrategias de autofiguración desplegadas para intervenir en los ámbitos social y político. Pero sobre todo, estas “ficciones de origen” que representan *Historias de vida* de Hebe de Bonafini y *La razón de mi vida* de Eva Perón marcan un “segundo nacimiento” que produce reacomodamientos, conmueve sujetos, tiempos y

espacios de un orden heredado, familiar e íntimo a la par que social y político. “Madres de la letra”, por su parte, se dedica a una serie de novelas escritas por mujeres, la mayoría durante las últimas décadas del siglo XX. La producción narrativa de Ana María Shúa, Libertad Demitrópulos, Tununa Mercado, Marta Traba y Matilde Sánchez, entre otras, pone en crisis el viejo régimen materno. Madres que se entregan al deseo corporal y conjugan abiertamente reproducción con sexualidad, figuras errantes, siempre en condición de abandono o en tránsito, ridículas, guerreras o sabias memoriosas: las novelas que se analizan escenifican una polifonía de voces maternas alternativas.

Por último, en el capítulo VI, ya desde su título —“Más allá de las series”— Domínguez anticipa un quiebre en el esquema sostenido hasta el momento. Es que el reparto proliferante de madres que prodiga la producción ficcional de César Aira desafía cualquier afán clasificatorio. El enigma que inaugura el estudio de Domínguez, “De dónde vienen los niños”, encuentra en la prosa airana una matriz de sentido que lo explica y complejiza. Aira desplaza la pregunta por el origen al interior de la literatura, construye un “sistema” que se afirma en la repetición a partir de la representación de la maternidad. Procurando distanciarse de todo tipo de análisis específico y tradicional de motivos literarios, la crítica precisa “Aira hace de las madres la materia de sus ficciones, pero tal vez sólo porque como materia fecundante obliga a la expansión de la forma, a la repetición y a la variabilidad, a la reproducción de lo mismo y, simultáneamente, a la presentificación de lo singular, a la inscripción de la especie y del hijo único, a la reiteración de lo literario y del texto sin igual”.

Para finalizar, debemos tener presente que en 2004 Nora Domínguez había compilado junto con Ana Amado *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, un conjunto de ensayos que proponen leer, a través de relatos familiares, ciertos momentos álgidos y traumáticos de la historia y la cultura argentinas, particularmente de la etapa que se extiende desde la última dictadura militar hasta el regreso de la democracia (aunque postulan un origen fundacional que se remonta a finales del siglo XIX). En dicho volumen, las autoras advierten que “un encadenamiento familiar parece recorrer como metáfora, ficción o consigna política la inteligibilidad cultural del presente nacional”. Otro estudio contemporáneo al de Amado y Domínguez, *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea* (2004), de Margarita Saona, confirma las actuales motivaciones teórico-críticas hacia la vinculación entre relato y familia, entendidos como dos órdenes sociales y culturales que empalman con las representaciones de la nación y permiten el despliegue de múltiples ficciones narrativas. En *De donde vienen los niños*, Domínguez recupera uno de los núcleos duros que abordara en *Lazos de familia*: la relación entre maternidad y Estado, fundamentalmente a partir del discurso de figuras femeninas con una presencia destacada en la vida política y cultural de la Argentina. En uno y en otro texto, los lazos familiares —y especialmente la

maternidad– configuran entramados simbólicos que exceden la categoría de constructo teórico-analítico, para constituirse en procesos que interpelan la ficción. Mediante ellos, la literatura se revela como una zona productiva para interrogar las historias individuales y los conflictos grupales, procesar las problemáticas culturales y oficiar de espacio de resistencia frente a todo intento de relato totalizador.

PAULA BERTÚZ

Universidad de Buenos Aires - CONICET

CARRICABURO, NORMA, *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Circeto, 2008, 190 páginas.

La *impresión* de los avances tecnológicos en la trama y procedimientos literarios y las transformaciones constructivas que la tecnología configura en los relatos son el eje de preguntas fundamental de este libro de Norma Carricaburo. Aunque la relación entre tecnología y arte podría rastrearse desde la dramaturgia griega y, tal vez, sea constitutiva de aquello que aun hoy llamamos literatura, es evidente que las modificaciones en los modos de re-producción y, en especial, en los últimos años, la expansión del uso de los medios digitales apuntan insidiosamente hacia el estatuto mismo de lo ficcional. Siguiendo con la línea de trabajo que la caracteriza (tal como podemos leer en sus libros *Las fórmulas de tratamiento en el español actual* [1997], *El voseo en la literatura argentina* [1999], *La literatura gauchesca: una poética de la voz* [2004]) y diversos artículos), Carricaburo orienta, en esta ocasión, su preocupación por los tránsitos entre oralidad, escritura y texto literario hacia la incidencia que la tecnología tiene en el modo de narrar de distintos escritores argentinos desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. La transformación de las habilidades cognitivas y perceptivas de los lectores, así como su transición hacia nuevos roles de “oyentes” y “espectadores”, también será una cuestión que, aunque no tratada de modo autónomo, organiza el recorrido que propone el libro acerca de lo escriturario en tensión con la tecnología. En su diálogo con las diversas tecnologías estudiadas –del fonógrafo a la red– el libro presenta lecturas sobre Fray Mocho, Manuel Puig, César Aira, Julio Cortázar, las blogonovelas de Hernán Casciari y otros, Alejandro López y Daniel Link. Como es característico de la autora, junto con el análisis literario de las obras, su trabajo nos brinda un detallado relevamiento de las torsiones y variaciones de la lengua escrita: la trasposición de códigos, las transformaciones fónicas y tipográficas, el ingreso de la jerga, los procedimientos en el nivel grafémico, así como también algunas variaciones morfológicas, los giros propios de la oralidad, los cruces con otras lenguas y diversas manifestaciones lingüísticas de los cambios sociales y estéticos en el texto literario.

La aparición del fonógrafo y la fotografía como dos hitos fundamentales de cambio en la percepción de la vida urbana del novecientos, la posibilidad de la acumulación de un archivo y el vínculo con esas nuevas textualidades visuales

y sonoras serán puestas en contrapunto con las escenas de Fray Mocho, donde el costumbrismo abre un espacio de multiplicidad sonora, de imbricación de lenguas inmigratorias, de encuentros y desencuentros, entre hablantes nativos, ciudadanos y migrantes.

La inclusión de formatos melodramáticos en la novelística de Manuel Puig y en el proyecto de César Aira serán leídos prestando especial atención al código compositivo, la yuxtaposición de registros y la ironía en el uso de los géneros populares. También será objeto de su análisis la aparición de la radio, tanto en el devenir histórico, como en los argumentos y procedimientos de ambos novelistas. Junto con los géneros radiales, en Puig, el trabajo con el tango y el bolero es rastreado tanto a nivel lexical como en la incorporación de una estética que afectará lo discursivo y la trama novelesca. De este modo, lo mediático irrumpe en la literatura como material y objeto, manifestando también un estado de lengua. Dice la autora: “el tango y el bolero conformaban junto con otros géneros menores, el idioma de los argentinos de clase media y baja”. La flexibilidad con la que Puig moldea estos discursos extra literarios (el tango, el bolero pero también el cine de Hollywood) es destacada como una “reelaboración pop de productos mediáticos”. En ese sentido, los monólogos interiores serán juegos escriturarios que remedan esa polifonía atravesada por lo oído e imaginado. Tal vez sería interesante, siguiendo lo propuesto, continuar profundizando algunas de las líneas que la autora señala, como los vínculos entre subjetividad, deseo y discursos masivos. O los cruces entre canción popular, orden social y trasgresión.

Carricaburo está atenta a las reproducciones sonoras, las voces evocadas, los registros dialectales y las imaginaciones que producen, pero también se preocupa por otra posibilidad tecnológica: la reproducción masiva de imágenes y su potencia literaria. En este sentido, elige a Cortázar “como pionero en la inserción de la imagen en sus libros”. La inclusión de referencias y de modelizaciones de las artes plásticas, la fotografía y el cine conforman un aspecto central de la estética cortazariana y son estudiadas por la autora en distintos niveles: argumentales, estructurales, lexicales y temáticos. La propuesta arquitectónica y fragmentaria de *Rayuela* puede leerse, en esta perspectiva, como anticipación de funcionamiento del texto en soporte electrónico.

Al leer a César Aira, Carricaburo propone que algunas de las cualidades que el autor otorga a la radio, en sus novelas *El Tilo* y *Yerma*, son similares a las que posteriormente le atribuirá a la televisión y, en éstas, encuentra una clave para entender su proyecto literario. Es interesante el modo en que analiza, en el capítulo dedicado a lo que Sandra Contreras denomina “segundo ciclo novelístico” de Aira, los formatos y procedimientos de producción y consumo televisivos como motores narrativos de la *máquina aireana*: una literatura pensada para espectadores de TV. El *zapping*, el avance y retroceso acelerado de la trama, la continuidad o la repetición, el cambio abrupto de clima, género y progresión

dramática como modos de producir textualidad y como clave de identificación con sus lectores “ideales”. Televisión, oralidad e improvisación ingresan en el motor aireano que aparenta ir hacia delante sin corrección posible. La saturación televisiva se traduce en Aira en método compositivo que cuestiona en su mismo hacer la lógica mediática. Desde esta perspectiva, la autora considera que Aira reformula lo oral en su escritura. Una oralidad secundaria mediatizada por la tecnología audiovisual.

Saltando de la televisión a la web, el texto propone una lectura de las dos novelas de Alejandro López (*La asesina de Lady Di y Wan to fak/ Keres coger?*) y dos obras de Daniel Link (*La ansiedad y Montserrat*). En ambos, aunque con diferencias, la simulación de “una oralidad digital a través de los medios electrónicos” es parte constitutiva de la fábula novelesca. Como una suerte de nuevo epistolario, las conversaciones escritas se espacializan a la manera de una pantalla. Mails, Messenger y canales de chat serán el soporte emulado para los vínculos entre los personajes y una suerte de sutura entre fragmentos que no exhiben un supuesto narrador que los organice. El código de lectura que piden estos textos está ya intrínsecamente definido por la conectividad y requiere una actitud lectora de búsqueda y participación para dilucidar la trama.

La interactividad, el hipertexto y el soporte electrónico de la escritura son objeto del último apartado del libro, que aporta interesantes preguntas sobre el futuro de la literatura y su circulación, los límites de lo ficcional, las trasposiciones de géneros e, incluso, los cambios en la figura autoral y su relación con los lectores. Rastreado los orígenes del hipertexto como escritura-lectura fragmentaria, de entrada múltiple y condensada en nodos, Borges y Cortázar funcionan como precursores que imaginaron una posibilidad futura para la literatura, hoy tal vez realizada.

En las nuevas “hiperficciones” el soporte parece presionar al “objeto literario” con una fuerza similar a la que generó la invención de la imprenta sobre la literatura en el pasado. En este aspecto, aun sin certezas, la autora describe el fenómeno de la blogonovela y previene sobre la volatilidad de los límites de lo que consideramos “literatura” en estos nuevos formatos, una “zona difusa” entre el libro y la web. Problemas de orden, cierres, comienzos o progresión argumental se añaden a la lectura por casualidad, la multilínealidad y las consecuentes modificaciones que estos saltos imprimen en el texto leído (y escrito).

Los textos estudiados, sin embargo, siguen siendo aquellos que “han pasado de la pantalla al libro”. Tanto *Diario de una mujer gorda* de Hernán Casciari, como *Abzurdah* de Cielo Latini o *Naughty Bites* de Lola Copacabana surgieron primeramente como blogs exitosos que, más tarde, fueron editados en papel. En el caso de *Montserrat* de Daniel Link, aunque el proyecto literario es evidentemente diferente, también el proceso de escritura y publicación fue de la web al papel. En palabras de la autora “pareciera que aun el destino último de la novela no puede ser otro que el libro y así lo entienden incluso quienes escriben

en la red”. El vínculo con otros formatos mediáticos (prensa, televisión, cine) es explícito en la red y en los textos que trabajan con este soporte como contexto de producción o como universo narrativo (en las novelas de Alejandro López, por ejemplo, o en *La ansiedad* de Link) y manifiestan la efervescencia del estado actual en los pasajes entre unos y otros soportes. La tecnología de la escritura y, más aún, de la escritura digital, con sus giros, juegos en el nivel gráfico, ficcionalizaciones, hibridaciones y otros procesos que se expanden en la dimensión escrituraria de las voces son fundamentales en los textos de Alejandro López y Daniel Link aun cuando sigan funcionando en soporte analógico.

En relación con la performance erótico-genérica en la “literatura electrónica” y con la ficcionalización discursiva e icónica de identidades, Carricaburo considera que estos elementos ya están presentes (realizados) en las posibilidades de uso de la web y que “las novelas simplemente recogen expresiones del mundo actual”.

De este modo, a la hora de pensar el futuro de la relación entre tecnología digital y novela, la autora apuesta, aunque con prevenciones, hacia la perduración del formato electrónico (con todo lo que esto implica) como definitorio de lo que un día llamaremos *literatura*.

Carricaburo está atenta, en ese sentido, a señalar las innovaciones y zonas aun “lábilis” en su determinación genérica y su libro es una buena ayuda para investigadores interesados en las cuestiones de oralidad, escritura, nuevos formatos, cruces genéricos y tecnología.

INÉS DE MENDONÇA

Instituto Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires)

CHICOTE, GLORIA B. (ed.), *Extraños en la casa. Alteridad y representaciones ficcionales en la literatura española (siglos XIII a XVII)*, La Plata, EDULP, 2007.

Extraños en la casa evoca, para tratar representaciones ficcionales de la alteridad en el recorrido efectuado por la cultura española entre los siglos XIII y XVII, el ámbito de lo fantástico, e incluso de un fantástico nuestro: “Casa tomada”.

Lo que el título, aparente voz de alerta, evoca, de la múltiple diversidad de ese ámbito genérico, es la proximidad de los términos propio y ajeno; extrañeza en lo familiar e íntimo, lo siniestro. También podría evocar la impronta en el género que subrayaba Calvino, de una mirada y una voz sobre un otro que se quiere lejano en el espacio o en el tiempo. Evoca, finalmente, el fantástico exótico, no el decadente esteticista de un Merimée sino más bien el de Kipling, cuando en algunos de sus cuentos nace del contraste entre el mundo religioso, moral y social de la India y el mundo inglés. En todos los casos, lo que está en juego, amenazado, o en entredicho, es la identidad, su sustancia, su permanencia, su posesión. Un Nos (otros), cuyo reconocimiento corre paralelo al reconocimiento de la identidad diferenciada de la otredad.

Extraños en la casa trabaja en la diferencia: reúne estudios del grupo de investigadores dirigido por Gloria Chicote, responsable de la edición, sobre diversos tipos de textualidades, a veces híbridas (cantigas narrativas, biografía/crónica, tratado/relato, romances, historia, novela picaresca), que desde distintas perspectivas y métodos (filología, descripción semántica, análisis del discurso, teoría de la enunciación, teoría cultural, de género, psicoanálisis, etc), apuntan a analizar representaciones de múltiples alteridades (religiosa, social, cultural, racial, genérica, textual) en un período y en un espacio culturales donde el contacto con lo ajeno es intenso y variado. Una España medieval que está procesando la traducción del legado clásico/pagano con parámetros cristianos, en movimiento hacia la modernidad, con las transformaciones operadas por el pasaje de la cultura oral a la difusión escrita, el desarrollo de la prosa en lengua vernácula, y el surgimiento de la imprenta; una España con cinco siglos de filiaciones cruzadas y heterogéneas, con otras lenguas e identidades—inquietante testimonio de una posible no identidad española consigo misma, o de una identidad ya diferencial—, y que en el siglo XV se enfrenta al gran otro de la cultura occidental europea moderna. Desde una postura hermenéutica que, con aportes de estudios culturales sobre alteridad, teniendo en cuenta el viraje epistemológico

de la antropología, en consonancia con ciertos postulados postestructuralistas y sin riesgos de traspolaciones excesivas y deformantes del presente, sin caídas en anacronismos, *Extraños en la casa* se aproxima a ese otro español lejano, (España en tránsito, de mezcla, viajera), y se interroga por los modos en que ese español pensó lo no español, lo determinado por el español como su otro, por lo tanto excluido/incluido, o postulado como oponible, y cómo en esa relación, a la vez, se configura y delimita en su interior de identidad problemática otros contrastes identitarios; y lo hace reconstruyendo siempre, en cada caso, contextos locales de emergencia de los discursos, contextos precisos de enunciación, proyectando, incluso hasta hoy, permanencias y transformaciones en la representación de alteridades. Pero además, las lecturas aquí propuestas se asumen en términos de diálogo con una lejanía temporal, concebida como una diferencia no del todo saturable, y se proponen como gesto de intervención; tanto para reconfigurar un “campo en el que lo segundo pasa a ser lo primero y en función de este cambio de perspectiva, se erige un tercer espacio entre el yo y el otro, constituido por la duda y la cautelosa ausencia de certezas” como “para no perpetuar monólogos etnocéntricos en el presente”. Por eso *Extraños en la casa*, como se dijo, trabaja desde, con y en la diferencia, identifica la jerarquía implícita en las oposiciones binarias con las que se construyen las alteridades representadas y las altera; realiza una operación de tipo diferencial.

Los trabajos presentados podrían agruparse según tres ejes dominantes sin que aquél en predominio en cada estudio oblitere necesariamente a los restantes: a) los que refieren a los otros del hombre cristiano medieval, b) los que persiguen la alteridad en el devenir temporal, c) los que analizan la relación identidad/otredad en el plano textual/discursivo. En algunos de los estudios se identifica en los textos cómo el efecto de desfamiliarización provocado por la alteridad es acompañado por un movimiento de comparación metafórica en el que se elaboran bases consistentes para la similitud y la diferencia; en todos se contemplan en forma explícita o implícita pero siempre productivamente los niveles propuestos por Todorov para situar la problemática de la alteridad—junto al axiológico, que supone la evaluación del otro en términos de bueno/malo, el praxeológico, que implica relaciones de distancia o cercanía y determina la sumisión del o al otro, y el epistémico, que se refiere al conocimiento o ignorancia de la identidad del otro—.

Los artículos de Santiago Di Salvo y Santiago Pérez se encuadran en el primero de los ejes. Motivado por la contradicción entre el reconocido ambiente de colaboración y de creación colectiva entre musulmanes, judíos y cristianos que rodeó la producción alfonsí y la aparente denigración de los no cristianos en las *Cantigas*, las *Siete Partidas* o la *Estoria de España*, Santiago Di Salvo analiza las cantigas de Santa María para demostrar cómo el carácter de la representación de judíos y moros no es unilateral, presenta matices y diferencias que resultan tanto de las características del género (mezcla de escenificación de

la libre voluntad del *homo religiosus* ante el milagro y arena de lucha doctrinal) como del ideal de paz alfonsina; un ideal ecuménico y de convivencia pacífica. En el análisis se van descartando identificaciones con parámetros modernos, tales como representación negativa del judío/antisemitismo, o ecumenismo/tolerancia; se recorren distintas posiciones, algunas de las cuales cuestionan la existencia de un carácter nacional español, ya definido en sus rasgos esenciales, tradicional y latino, previo a la invasión árabe, y se abordan aspectos de la situación social y la legislación sobre moros y judíos en el período alfonsí, con el objetivo de ir estableciendo una serie de distinciones que permitirán situar la hipótesis final: las Partidas De los judíos que insisten sobre temas doctrinales y en un lenguaje religioso y las Partidas De los moros donde la preocupación se inclina hacia lo político; la representación más benévola por tanto del judío en las partidas, frente a la representación más positiva del musulmán en las cantigas; la actitud benévola con el individuo, judío o musulmán, y hostil con el grupo cultural y religioso. Esta última diferencia se explica por el hecho de que Alfonso X proclama un ideal de reino cristiano según el cual, en el plano individual se reconoce la humanidad del otro en tanto *homo religiosus*, espejo de la propia humanidad religiosa y posibilidad siempre abierta por la conversión final paradigmática; y, a la vez, libra una batalla en el plano político y doctrinal que refleja las polémicas teológicas del ámbito culto de la época con respecto fundamentalmente a la Encarnación y el culto a las imágenes sagradas. Así, si bien es innegable la caracterización negativa del Islam y el Judaísmo, Alfonso X, en las *Cantigas*, trasciende la imagen literaria estereotipada del judío perverso o la reacción instintiva ante el moro invasor, al desplegar una mirada ecuménica que implica la reafirmación de la fe cristiana, y la comparación con las otras religiones con las que convive, más que la erradicación de sus seguidores.

El trabajo de Santiago Pérez parece moverse en una dirección opuesta a la anterior, en el sentido de que amplifica y despliega contextos a partir de la descripción semántica de un breve pasaje de *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, texto híbrido con elementos de biografía, diario, crónica y relato ejemplar, donde aparece el motivo de los hombres salvajes, modelado en el ámbito de lo fantástico, estereotipo presente en la cultura medieval española a partir del siglo XII que alcanza plenitud durante los siglos XIV y XV. Deteniéndose en detalle en segmentos discursivos elementales del pasaje, Santiago Pérez observa el desplazamiento del motivo hacia un topos argumentativo, un garante del encadenamiento secuencial en la argumentación; despliegue en el que advierte cómo los componentes del salvaje se trastocan y el motivo se duplica: si bien es el otro del hombre cristiano medieval, el salvaje se convierte en una estrategia empleada por el narrador para instaurar un doble, un segundo otro, aún más salvaje, el adversario inglés que se pretende deslegitimar. Los salvajes, con sus atributos recurrentes, hacen un guiño a una tradición, la de las razas monstruosas, de las que sin embargo se alejan: son peludos, viven en lugares indómitos y

sombrios, y bravos pero porque se han visto obligados a defenderse bravamente del asedio al que estaban sometidos por opresores deslegitimados. Así, dice Pérez, en el encadenamiento de los dos segmentos “e quando los iban por los tomar” y “defendíanse bravamente”, el primero se presenta como argumento que justifica la consecuente conclusión del segundo. En el pasaje, entonces, la focalización se traslada del cristiano que mira al salvaje, al oprimido que mira al opresor. La subversión del motivo en topos hace del otro un término que permite la legitimación y justificación de las empresas de Pero Niño pero no precisamente por sus rasgos negativos, sino por lo contrario, por su reivindicación, ante un referente oculto que el análisis visualiza en la narración de un episodio maravilloso, inserto en la génesis de la historia de Inglaterra.

Ya en el segundo eje, Mercedes Rodríguez Temperley trata la delimitación de ámbitos identitarios en el seno del cristianismo, a través de un análisis diacrónico de la leyenda del Purgatorio de San Patricio, desde el siglo XII hasta el siglo XIX, en el que se destaca la idea de alteridad que supone un producto cultural de la Edad Media para los futuros reapropiadores de la leyenda, alteridad manipulada inevitablemente de un contexto a otro en los que va refuncionalizándose. De estas resignificaciones y refuncionalizaciones se trata un caso particular que constituye un testimonio/hito importantísimo en el proceso de desmitificación del Purgatorio de San Patricio, inscripto en la corriente contrarreformista: una carta/tratado anónima, de la época del racionalismo, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, de la que se ofrece una edición en este volumen, donde se refuta la existencia del Purgatorio en vida. Una vez señalados rasgos sobresalientes de la carta, Mercedes Rodríguez Temperley, a modo de interrogantes, propone una serie de hipótesis sobre el manuscrito. Atendiendo a la materialidad del texto (la letra y la presencia de filigrana), como a aspectos de su contenido (obras y autores citados), arriesga fechar la carta, contra otros estudios que la ubican en el siglo XVIII, en el XVII. También, frente a quienes la consideran como respuesta al auge que cobra la leyenda con los escritores del siglo de Oro, sostiene que la ausencia notable, en un texto que abunda en citas, de referencias a obras de Montalbán, Lope de Vega y Calderón, permitiría negar esta tesis y ajustar la fecha de su redacción, es decir, situarla aproximadamente antes del año 1627.

Finalmente, el reconocimiento de que la asunción del dogma en la carta no impide la veneración de San Patricio le permite proponer un vínculo con la situación de los irlandeses durante la contrarreforma: la carta, como ejercicio escolar, cumpliría en el marco de los colegios universitarios establecidos en Roma, Reims, Salamanca, Alcalá, Valladolid y Sevilla—a causa de la persecución que padecían los católicos en Inglaterra e Irlanda— un doble objetivo concomitante: adaptar la leyenda a las exigencias contrarreformistas y ganar la figura del Santo patrono de Irlanda para la doctrina verdadera.

Gloria Chicote trata también la alteridad sobre la dimensión diacrónica pero la explota en otros varios sentidos, los que le ofrece el multiforme y proteico romancero. Basándose en algunos presupuestos teóricos sobre alteridad –su carácter de construcción, con mecanismos de exclusión/inclusión, a través de pares oposicionales, que aunque naturalizados resultan de complejos procesos semióticos– Gloria Chicote, reconocida especialista en el género, aborda el romancero como corpus polifónico en el que se registran marcas de convivencia cultural que pertenecen a los distintos estratos de su difusión, sujetas al doble movimiento de permanencia y transformación que lo caracteriza, y cuyas voces, en el devenir transhistórico, cambian su lugar de enunciación y relativizan su significado. Sin perder, en ese devenir, su intensa interacción representativo crítica con los contextos de producción ni su fuerza como sustrato folklórico-tradicional frente a la cultura dominante, el romancero exhibe desde sus orígenes distintos tipos de alteridad.

El trabajo se centra en la lectura de romances pertenecientes a la serie novelesca, caracterizada por predominio de temática amorosa, la reelaboración y yuxtaposición de motivos de variadísima procedencia donde, metamorfoseados por parámetros cristianos, se destacan registros del universo maravilloso pagano. Con *Tarquino y Lucrecia* se ejemplifica cómo el proceso de resemantización de contexto en contexto supone un desplazamiento y cambio de tipo de alteridad, en este caso, de un plano social a uno religioso. Basado en una leyenda romana, inicialmente el romance implicaba una crítica al abuso de poder del mandatario, al que Lucrecia, requerida por este en amores, responde como representante del pueblo oprimido, con la elección de la muerte antes que la deshonra. El estudio ofrece recientes versiones sefardíes registradas en el estado de Washington, donde Lucrecia se transforma en la dama judía que muere para evitar ser poseída por el cristiano dominador. En *Blancaflor y Filomena*, que presenta un caso de incesto, la violación de una joven por su cuñado, pervive el nombre de Tarquino en el conde protagonista y violador. El romance, en este caso, a través de referencias a cambios de espacio que están en relación con las jurisdicciones territoriales propias a cada personaje, presenta una visión negativa del otro extranjero e implica una crítica a los matrimonios interétnicos. *La Gallarda* representa un caso especial por dos razones: se destaca, por una parte, que diversos aspectos de la alteridad política, social y religiosa están atravesados por la distinción de un otro genérico; por otra, que ese observable protagonismo femenino, común en el romancero hispánico, es de carácter negativo. El análisis apunta a desvirtuar fáciles asociaciones de las presencias femeninas dominantes con una perspectiva femenina de la cultura porque, como *La Gallarda* lo demuestra con el desplazamiento de atributos masculinos a la órbita de un poder femenino momentáneo que termina con la muerte de la dama seductora y violenta a manos del caballero, el otro genérico, construido bajo influjo de figuras femeninas de literatura vernácula de otras áreas de la romanía, es el otro

desconocido y temido contra el que hay que luchar para imponer el orden legítimo racional y masculino.

Ely Di Croce lleva la tensión identidad/alteridad al plano textual discursivo. Con elementos del análisis del discurso y la teoría de la enunciación se propone analizar el entramado de voces presente en la *Historia verdadera de la conquista de la nueva España* e identificar las funciones que cumplen como estrategias de posicionamiento empleadas por Bernal Díaz del Castillo para ubicar su obra dentro de la heterogénea familia textual cuyo referente es la conquista y colonización, la formación textual historiográfica y el tipo discursivo historia. En ese entramado reconoce alusiones a novelas de caballerías y la mención de versos romances que quiebran con la isotopía estilística de la obra colocándola en una posición marginal con respecto a los modelos preestablecidos. El otro literario (una formación opuesta a la historiográfica), incluido en la historia, cumple sin embargo una importante función orientada hacia el lector: favorece la construcción de consenso como la traducción de un espacio absolutamente desconocido para el público español.

En la inscripción de la voz autoral, se advierte cómo el uso de la primera persona del plural sirve a Bernal Díaz del Castillo como sujeto del enunciado para integrarse al conjunto de individuos que formaron parte de la conquista y la colonización, “los Verdaderos Conquistadores”, un nosotros exclusivo con el que se legitima como locutor y da garantía de veracidad a los hechos narrados en su condición de testigo de vista, oponiéndose a los cronistas letrados que escribían desde España sobre la base de documentos o relatos de terceros. Estos aspectos se refuerzan en el uso del discurso referido y las citas textuales. Si bien se establecen críticas a las obras de otros cronistas de oficio, crónicas del buen escribir y un falso decir, que, ya no autoridad, sino contraejemplos de la historia verdadera, deben corregirse; las citas textuales y un paratexto acordes a las exigencias de la estructura que le sirve de modelo se usan para fortalecer la adecuación de la obra al tipo discursivo específico. Finalmente Di Croce advierte que las voces literarias, novelas de caballerías y romances integran el patrimonio cultural compartido por conquistadores, cronistas y público europeo. Mientras las novelas de caballería, como modelo de heroicidad conocido, funcionan como parámetro que guía y facilita la decodificación del referente desconocido y ajeno del que se debe dar cuenta, los versos de romances funcionan de manera independiente con un matiz ejemplar, dentro de secuencias argumentativas, a través de la figura de un enunciador. Especie de voz genérica que recupera el saber popular en forma semejante a los refranes.

Cecilia Pavón vuelve a pensar el giro autobiográfico que el *Lazarillo de Tormes* imprime al género epistolar y los alcances del empleo de la primera persona para determinar cómo la construcción del héroe literario, del sujeto y lugar de enunciación y la constitución de un nuevo enunciado hacen de este texto una otredad literaria con respecto a la tradición literaria épica, anticipo de

las bases que llevarán a Cervantes a instaurar la novela moderna, y expresión de un período de transición en que las certezas de la naturaleza y el orden cósmico como criterio último de todos los valores se ha quebrantado, dejando lugar a un relativismo en el que el yo se plantea como única posibilidad guía. El pícaro, más que reflejo de un tipo humano del momento, se concibe como producto de una estructura narrativa cuya trama es el pasaje por una serie de amos. Se constituye como tal a través de una experiencia iniciática, signada por la violencia en el primer tratado, donde Pavón identifica los rasgos de una novela de educación, que abre paso a la reformulación del estatuto de unidad del héroe tradicional, primera marca de otredad con respecto a los modelos épicos: el héroe picaresco se va construyendo a través de la acción, su valor es resultado de su historia y su experiencia, que van modificando su perspectiva sobre el mundo. En el aparato enunciativo, además, Lázaro, como sujeto de enunciación, es el otro inferior – por pertenecer a un estrato social bajo– con respecto al destinatario explícito de la novela, Vuestra merced. Aquí Pavón analiza cómo utilizando una doble máscara –el relato autobiográfico y el humor– el texto invierte esta aparente posición de poder, que convierte el narrar en otra forma de servicio y obediencia: Lázaro, haciendo uso del lenguaje del destinatario, toma la palabra, excede lo solicitado por vuestra merced y deja a este en el lugar de otro lector, incapaz de participar de la vida y el discurso. Esta confrontación implica a la vez una disputa por el estatuto de lo real, en la que nuevamente se invierten las posiciones de dominante/dominado. El carácter relativo e indeterminado que produce el uso de la primera persona trastoca el universo cerrado, estable, acabado y unívoco de una sociedad estamental, en tanto coloca como única medida de significación al sujeto, y da lugar a un realismo subjetivo donde se destacan técnicas de extrañamiento tales como el corrimiento entre significado y significante que sufren los vocablos *caso* y *virtud* con efectos irónicos. Estos corrimientos ponen en evidencia que, con elementos de la mentalidad dominante, reorganizados a partir de la experiencia, se va construyendo una particular moralidad, reflejo o imagen trastocada de los valores hegemónicos encarnados por Vuestra merced, como representante de su clase.

Algunos de los artículos aluden directa o indirectamente a un orden ficcional de tipo fantástico como modalidad de representación de alteridades, tanto en términos de mecanismo de exclusión empleado en algunos de los textos analizados, como en términos de categoría poético/teórica empleado por el investigador. Más allá de estas apariciones puntuales, el género fantástico – espacio de aparición de otro orden, legalidad o lógica, y de otros nexos distintos entre objetos/seres, hechos, de los de la experiencia cotidiana, según las pautas de un determinado orden cultural– parece imponerse desde el título del libro como análogo general del espacio cultural español, que también procesó y representó lo otro. Quizá no sea casual que uno de los primeros y más sugestivos ejemplos de lo fantástico romántico sea el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*

escrito en francés por el conde polaco Jan Potocki en 1805 y redescubierto no hace tanto por Roger Callois. El libro de Potocki ofrece el más completo repertorio de los convencionalismos literarios que presentan a España como el país del exotismo misterioso y aventurero.

Quizá tampoco sea casual lo contrario: que el libro, de innegable interés para los especialistas en el tema, nos seduzca también a los que no lo somos – no sólo por su valor académico—. Para nosotros, habitantes de una casa en la que el contacto con lo otro y las luchas por la identidad, que exhiben claramente relaciones de poder, se han vuelto cotidianas, esa España –en tránsito, de mezcla, viajera–, lejos de resultar fantástica, lejana o ajena, nos interpela en su inestabilidad, familiar; cerca.

MIRIAM CHIANI

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP)

CORFIATI, CLAUDIA, *Una disputa umanistica de amore. Guiniforte Barzizza e Giovanni Pontano da Bergamo*, Mesina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 2008, 232 páginas.

En 1439, Guiniforte Barzizza escribe una carta dirigida a Francesc Gilabert Centelles donde, cumpliendo con un pedido del destinatario, responde y se explaya sobre la cuestión del amor. Probablemente entre 1439 y 1441, Giovanni Pontano da Bergamo (que no debe ser confundido con su homónimo de Cerreto) comenta y critica esta carta con otra que no se sabe si finalmente fue conocida o no por su destinatario, el propio Guiniforte Barzizza.

Claudia Corfiati edita en latín y traduce al italiano estas dos cartas, junto con una esquila que acompaña a la primera. Una introducción nos ubica en el contexto cultural y de época de estas disputas sobre el amor y nos brinda luego una detallada interpretación de las epístolas que, además, son enmarcadas en la vida y en el resto de la obra de cada autor. Completa esta primera parte un análisis de los manuscritos y ediciones modernas, y de los criterios utilizados en esta ocasión. Ampliemos un poco más, comenzando por el final.

Hasta ahora, la última edición de la epístola de Barzizza era la realizada durante 1723 en Roma por Giuseppe Alessandro Furietti. Estudios recientes han individualizado los códices de los que Furietti se sirvió y han subrayado la importante cantidad de enmiendas que introdujo. Por otra parte, el manuscrito que Furietti tomó como su antígrafo pertenecería a una etapa redaccional final de la epístola que claramente difiere del resto de la tradición manuscrita que nos ha llegado. Y más importante aun en este caso, sería una versión posterior a la que conociera Pontano y que suscitó su propio texto. En cuanto a esta carta de Pontano, a diferencia de lo que ocurre con Barzizza, disponemos de momento de un único ejemplar manuscrito, del cual falta la última parte. En 1912, P. Pirri publicó la epístola en un apéndice de un ensayo suyo, atribuyéndola al otro Giovanni Pontano (el de Cerreto), siguiendo una opinión extendida entonces pero desestimada hoy. Como bien señala la propia Corfiati, esta edición conjunta de las cartas permite reconstruir el contexto de un posible encuentro, los contornos de una confrontación a distancia, las vicisitudes de la escritura epistolar y de su publicación, la historia de sus lectores contemporáneos.

Pasemos al tratamiento de la cuestión amorosa presente en las epístolas. Siguiendo un tópico, como ya hemos dicho, Barzizza presenta su carta como

respuesta a una demanda solicitada por su destinatario. Por poner dos casos, así ocurre también con el *De amore* de Capellanus o con la carta que enmarca la *Historia de dos amantes* de Piccolomini. El texto versa sobre el amor que agita a los ánimos gentiles (*qui generosos animos agitat*). Un amor que no es aquel por la caza o por la guerra, sino aquel voluptuoso por las mujeres (*de voluptuoso illo... amorem dico in mulieres*). Tras aclarar que no se hará un discurso filosófico (ni moral ni físico), el autor se demora en el tipo de mujer que le corresponde amar a un ánimo gentil, uno que –como tal– sólo elegirá amar a una mujer y no a muchas. Y en este sentido, boccaccescamente, se irá sopesando si es mejor una amante casada, virgen, viuda o monja. La carta va lentamente y por distintos motivos descartando a todas e invitando finalmente a encauzar el ardor (*ignis*) hacia la elección de una esposa, hacia el amor conyugal o ardor celeste (*coniugali amore; coelicus ignis*). Llegados aquí, la carta reconoce que, sin embargo, por distintas causas (la distancia, por ejemplo) no siempre es posible aplicarse a la esposa (*applicandus ad rem uxoriam animus*) y que, en realidad, no ha sido interrogado por el matrimonio (con el cual el destinatario estaría de acuerdo) sino por aquel calor (*calore*) que suele turbar generalmente el ánimo de los jóvenes (*iuvenilis animus*) y llevarlos a deleitarse en lo nuevo y lo prohibido. De ahí que, con una mano más laxa, se torne a tratar sobre este amor, esta vez citando y comentando el soneto 132 de Petrarca y diversos pasajes de su *Triunfo de Amor*, un amor que muchas veces educa y mejora pero que está lleno de peligros, un amor que “no el estoico Séneca sino el erótico Petrarca” (*non stoicus Seneca, sed amativus Petrarca*) acaba desaconsejando en tanto es vergonzoso que “un varón sirva amando a una mujer” o que esté “sometido a la tiranía de la violencia del amor juvenil” (*iuvenilis amoris violentiam*).

Pontano comienza su carta excluyéndose de la posibilidad de disputar con Barzizza sobre el asunto amoroso desde la propia experiencia, pues se reconoce a sí mismo como un nuevo Hipólito, Belerofonte o José, esto es, como un hombre que rechaza o huye de las mujeres. Hasta donde nos ha llegado de su mutilada epístola, lo que Pontano afirma querer es confrontar con Barzizza acerca de ciertas inconsistencias y contradicciones internas en su argumentación que lo han dejado perplejo. La carta va entonces sopesando y confutando prácticamente párrafo por párrafo, afirmación por afirmación. Contentémonos con señalar y referir algunas de sus críticas. Barzizza en más de una ocasión y con diferentes intenciones habla de elegir la amada entre las mujeres virtuosas, de no dejarse atrapar por la belleza que despierta el apetito. Pontano dirá que si del amor que habla es de aquel que llaman Cupido, la tradición lo hace ciego y niño, esto es, loco y poco proclive a prudentes y razonables consideraciones. Barzizza también sostiene la necesidad de que el amor sea única y exclusivamente entre dos (sea fuera o dentro del matrimonio), a lo cual Pontano contradecirá apoyándose en la comunidad de las mujeres de la *República* de Platón y en la ausencia de matrimonio en la Edad de Oro. Barzizza asimismo aconseja que el amor gentil debe darse entre

gente de noble estirpe. Pontano lo criticará con el estoico pensamiento de que la verdadera nobleza no se hereda de una estirpe sino que se conquista con la virtud.

Corfiati concentra el aparato de notas en el segundo texto, explicando en ellas las argumentaciones de Pontano contra las afirmaciones de Barzizza, con constantes reenvíos a los lugares comunes citados y discutidos. Estas notas, junto con la mencionada introducción, brindan una accesible y erudita manera de adentrarnos no solo en estos textos, sino en la cuestión más general del amor y sus géneros tanto en los humanistas de la primera mitad del XV (Salutati, Bracciolini o Alberti) como en sus antecedentes (desde san Jerónimo hasta Walter Map, pasando por Abelardo y Heloisa, o Petrarca y Boccaccio).

Celebremos por tanto la aparición de este bello libro.

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

Universidad de Buenos Aires - CONICET

BATTICUORE, GRACIELA, EL JABER, LORELEY y LAERA, ALEJANDRA (eds.), *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, 288 páginas.

Este libro compilado por Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera se propone recorrer las representaciones de la frontera en la literatura argentina. Ese recorrido se da a leer como una historia, o mejor, como una arqueología, del espacio de frontera en el arco que va de la conquista (de América) a la conquista (del Desierto). Como veremos, se trata de una arqueología porque de la lectura del volumen surge menos un relato continuo que una serie de tensiones, recurrencias y co-incidencias. Así, si por una parte las intervenciones están ordenadas cronológicamente a partir de sus objetos, por otra dejan ver la reaparición de figuras (Manuel Baigorria, por ejemplo) y autores (Mansilla, Sarmiento) convocados en los artículos por su capacidad para iluminar una lectura específica, antes que por su condición de “precursores” o “sucesores”.

Se plantea por lo tanto, ya desde la articulación del libro, un problema teórico que “Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera”, artículo firmado por las tres compiladoras y que funciona como introducción al volumen, explicita: “se trata de determinar cómo hay que caracterizarla [la frontera] y desde qué perspectiva abordarla”. Caracterizar la frontera es, desde esta perspectiva, poder dar cuenta de “contigüidades discontinuas” (como caracterizan a las fronteras Claudia Roman y Patricio Fontana en “Estatuas para amarrar caballos”). Un primer modo de dar cuenta de ese espacio anómalo puede registrarse en esa tensión entre historia y arqueología de la que da cuenta el índice.

El primer artículo, firmado por Loreley El Jaber, “Fronteras en movimiento. Historia de una dinámica (siglos XVI y XVII)” señala que la lógica de la frontera durante la Conquista española es el desplazamiento metonímico: “El mito espacial del oro se conforma sobre la base de un límite infranqueable, de una frontera infinita, eterna; siempre está en otro lugar, en otro lado del camino, detrás de aquel límite, después de aquellas naciones, siempre un poco más allá del alcance.” Podríamos decir: el origen de la frontera en el Río de La Plata es un movimiento incesante ¿Cómo puede darse cuenta de este movimiento? ¿Qué herramientas analíticas son necesarias para explorar ese tipo de frontera?

Tal vez la sintaxis del fragmento que acabamos de citar pueda ayudarnos: esa frontera infinita parece poder figurarse por la vía de la

acumulación, de una prosa aluvional, que sugiere que siempre puede agregarse un término más a la descripción. Esa sintaxis quebrada parece señalar que un modo de describir la frontera es sugerir lo incompleto de cualquier descripción. Ese desplazamiento metonímico (que en El Jaber es estilo) sugiere que una de las preocupaciones de *Fronteras escritas* es el modo de articular una reflexión fronteriza sobre la frontera.

En el otro extremo del arco que traza *Fronteras escritas* se encuentra “Estanislao Zeballos y el relato de la araucanía”, de Claudia Torre. El texto de Torre explicita la forma en que *Fronteras escritas* se aproxima a la frontera. Torre señala que “La producción escrita en torno a la ‘conquista’ reviste la misma heterogeneidad y diversidad que esta supuso como hecho fáctico. [...] En rigor, no hubo un texto específico de alguno de sus protagonistas [...] que narrara alguna de las expediciones acabadamente”.

Así, “A diferencia del *western* norteamericano, el relato del poblamiento del desierto argentino se construyó a partir de una variada textualidad dispersa [...]”. Si el relato de la frontera durante la conquista del desierto tiene la forma de una “variada textualidad dispersa”, la crítica deberá encontrar en esos textos el objeto de su análisis, deberá leer toda esa masa y recortar de *entre* ellos su objeto. La frontera entonces es un efecto de corpus, y el crítico un *bricoleur*. Esa primera operación, que subyace a todos los textos de *Fronteras escritas*, constituye a la frontera como un objeto crítico, como un modo de intervención, antes que como un objeto inerte que la crítica solo vendría a explicar.

Los textos de El Jaber y Torre conciben la frontera a la vez como un objeto y como un modo de lectura (y de escritura): se lee la frontera, pero también se lee *en* frontera. Ese modo, como sugiere Torre, sería un modo específicamente argentino (“a diferencia del *western*”), pero también un modo de leer desde la Argentina. En todo el aparato crítico que sostiene las lecturas de *Fronteras escritas* puede leerse un movimiento de vaivén entre modelos canónicos de lecturas (reseñados en la introducción) y la especificidad que demanda esa lectura en frontera.

Esa zona crítica podría describirse a partir de los diferentes artículos que recopila el volumen. Por lo pronto, se trata de forjar la frontera entre los textos: Claudia Torre lo hace a partir de los textos de Zeballos, “Estatuas para amarrar caballos. Frontera y peripetia en la literatura argentina (1837-1852)”, de Claudia Roman y Patricio Fontana, estudia las fronteras del rosismo a partir de textos tan disímiles como *Amalia* y *Paulino Lucero*. La operación permite volver a leer de un modo sorprendente textos como *La cautiva*, en el que los autores encuentran, contra lo que suele leerse, una “exitosa posesión del territorio por parte del blanco”. Más aún, en el caso de la lectura que realizan de *Amalia*, la utilización del concepto de frontera como división de espacios internos a lo que se querría monolítico (la ciudad de Buenos Aires) permite hacer evidente en qué medida el género sexual permite atravesar fronteras.

El uso de la frontera como herramienta analítica permite a Pablo Ansolabehere (en “*Martín Fierro*: frontera y relato”) reactivar los modos de lectura del poema de Hernández. Así, la atención a la frontera “como una institución y un sistema” permite repensar todo el poema (“Sin frontera en el *Martín Fierro* no hay historia”) y estudiar relaciones existentes entre gauchos indios y estado, pero también hacia dentro del estado, entre “nacionales” e “inmigrantes”.

La frontera resulta así una noción operativa antes que un mero horizonte temático. Los textos de Sandra Gasparini y Alejandra Laera señalan en qué medida el relato de la frontera obliga a la redefinición de las identidades. El texto de Gasparini (“Cuento de fogón desde Tierra Adentro. Umbrales de los géneros en *Una excursión a los indios ranqueles*”) asocia el relato que sucede en las fronteras con la indefinición genérica. Ese movimiento le permite a Gasparini pensar a Mansilla en relación con la emergencia del género policial y el relato fantástico que se da de modo más perfilado en los textos de autores como Eduardo Holmberg. Como sucede en el texto de Ansolabehere, el dispositivo que despliega el artículo permite leer a partir de la atención acordada a la frontera zonas hasta hoy ilegibles en los textos. En el artículo de Gasparini la indefinición de la frontera entra en serie con la indefinición genérica: una se relaciona con la otra y hace emerger una tercera. En efecto, la indefinición de los roles sexuales (que liga el relato de Mansilla con “La bolsa de huesos”, de Holmberg) aparece en esa doble frontera y puede leerse como una variación de la lectura que hacen Roman y Fontana de *Amalia*: en esta frontera (la del Desierto, la de la generación del 80) también la identidad sexual es objeto de escrutinio.

La lectura *en frontera* logra su mayor condensación en “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)”, de Alejandra Laera. No solo porque aquí, como en casi todos los textos del volumen, la frontera se presenta como efecto de corpus, sino también porque la crítica elige textos eminentemente literarios (de Eduardo Gutiérrez), pero también memorias (de Mansilla y del pintor José Ignacio Garmendia) e inclusive las cartas de Bartolomé Mitre. Pero aún más (porque, como sugiere la introducción, para leer en frontera es necesario “poner en intersección esos avances realizados desde otros campos disciplinarios”) Laera trabaja con las representaciones de la guerra del Paraguay realizadas tanto por los mapas como por los óleos de Cándido López. Ese trabajo iconográfico (que volveremos a encontrar en los trabajos de El Jaber, Iglesia y Torre) atiende a los diversos emplazamientos de estos discursos pero también a su contigüidad. De ahí que para Laera todas esas posiciones no revelen una armonía sino una tensión entre estado y patria que tendrá diversas inflexiones en cada uno de los autores que estudia su artículo.

En ese sentido, el texto de Laera condensa los modos de leer en frontera, esto es, leer los objetos en sus bordes (de los textos, de los géneros, de las identidades, de las disciplinas). Se trata, por lo tanto, de leer esas “contigüidades

discontinuas” con un aparato teórico que remita, a la vez, a la contigüidad de los saberes establecidos, pero también a los saltos que se producen entre ellos.

En “Leer y escribir en la frontera”, Graciela Batticuore se concentra en el protagonista que diseñan las memorias de Santiago Avendaño (cautivo de los indios entre 1841 y 1849) y las de Manuel Baigorria (un unitario que vive veinte años en los toldos). El artículo tiene un objeto específico: mostrar cómo “la literatura ratifica que libros, escritos y lectores, de cualquier tipo que sean, atraviesan las fronteras de la ‘civilización’ y la ‘barbarie’ mostrando la contaminación que suele acercar —indefectiblemente— esos opuestos”. De ahí que el texto de Batticuore se concentre (el artículo es notablemente borgeano) en dos o tres escenas memorables: Baigorria leyendo el *Facundo* entre los indios, Avendaño leyendo la Biblia como espectáculo para la toltería. Antes, sin embargo, Batticuore se detiene en el modo en que han circulado las memorias de Avendaño: cómo Estanislao Zeballos da cuenta de “un manuscrito que encontré en el Desierto, entre los médanos”. Ese manuscrito, señala Batticuore, permite imaginar un “archivo bárbaro”, del que el letrado habría tomado la historia de Avendaño. El interés por esa historia lleva a la publicación de esas memorias (editadas por Meinrado Hux) en 2004. Resume Batticuore: “me resulta por demás sugerente, y oportuno, reparar en la movilidad de ese texto que pasa del *archivo bárbaro* a la *biblioteca erudita*, y de allí —casi un siglo y medio siglo después [...]— a los estantes de cualquier *biblioteca hogareña*”. Esa tercera imagen, la de la circulación entre el archivo bárbaro y la biblioteca hogareña verifica la hipótesis del trabajo de Batticuore no solo en los textos, sino también en su circulación, y permite pensar que la deconstrucción de la oposición entre civilización y barbarie es un modo de intervención en el presente de la lectura.

Pero además, las figuras de Avendaño y Baigorria permiten reflexionar sobre lo que Cristina Iglesia en “Secretarios de frontera. Apuntes sobre la figura del secretario letrado del caudillo gaucho” llama “héroes fronterizos”. Iglesia alude desde el título de su artículo a una paradoja que se revela crucial cuando se lee “en frontera”: “el pasado urbano del intelectual, articulado con todos los soportes de la civilización, no sólo no impide este pasaje, sino que se convierte en su causa y sentido”. Para Iglesia, esa paradoja “representa, claramente, una zona de ambigüedad no siempre reconocida cuando se describen las alternativas posibles para un intelectual en su relación con el poder”. Iglesia atiende, justamente, a otra contigüidad de discontinuidades: la que pasa de la voz del caudillo a la letra del secretario. Se presenta entonces un caso: el del fraile Monterroso, que pasa de ser secretario de Artigas a ser secretario de Ramírez. Iglesia señala: “Artigas y Ramírez tienen, durante el período en que Monterroso es su secretario, una letra y un estilo a la vez *común* y *único*, característico de los desbordes oratorios del fraile montaraz”.

Pareciera entonces que la “voz de la frontera” se formula en un espacio contradictorio, porque si por una parte, las *Memorias* de Baigorria “parecen recoger la textualidad de un iletrado”, por otro, la labor de los secretarios de los caudillos parece intentar borrar esa textualidad (e Iglesia comenta la conflictividad de esa operación): en la frontera la voz es un espacio inestable en el que se negocia entre civilización y barbarie.

Así, en la nota 8 de “Estanislao Zeballos y el relato de la araucanía”, Torre señala, casi en tono de pendencia, las dificultades de pensar con Deleuze las posibilidades de la primera persona en un relato de frontera: “la despersonalización permitirá a los autores que escribieron sobre el desierto construir el propio nombre como parte de las prácticas fundacionales de una nación”. Inscribir el nombre propio requiere una despersonalización, en el mismo sentido, podríamos agregar, que el caudillo habla en primera persona (pero con el estilo del letrado) y Baigorria intenta una escritura iletrada.

Ese tramado de contradicciones se condensa en un tropo que recorre *Fronteras escritas*. “Archivo bárbaro” (Batticuore), “contigüidades discontinuas” (Roman y Fontana), “letrado que da letra al gaucho” (Iglesia). Más aún, para Laera, la frontera permite “un tipo de construcción de lo nacional donde entra aquello que no lo es o que lo excede” y para El Jaber, “la única frontera que los españoles no logran franquear es la frontera imaginaria que ellos mismos crearon mucho antes de zarpar”. Así, la lectura en frontera encuentra un uso específico de la lengua, el oxímoron y la paradoja, que no devienen necesariamente de los textos, sino de la operación crítica que los constituye en objeto.

La pertinencia del oxímoron para el modelo de lectura que plantea *Fronteras escritas* puede verificarse en “Exiliados y extranjeros (Alberdi y Sarmiento: polémica sobre la prensa y los derechos del extranjero en el exilio)”, de Adriana Amante. El artículo muestra los modos diversos en que Sarmiento y Alberdi asumen su distancia con respecto al “teatro de los hechos”. En efecto, el debate que comenta Amante (qué deberes y derechos tiene un extranjero con respecto al país que lo acoge) puede relacionarse con la cuestión que parece regir los textos de la segunda mitad del siglo XIX: la diferencia entre patria y Estado (que se reencuentra en los textos de Laera y Ansolabehere, por ejemplo). En la medida en que los argumentos de Alberdi tienden a decantarse hacia el legalismo y los de Sarmiento hacia el patriotismo, el debate parece presentar nítidamente las posiciones antitéticas que los relatos sobre los sucesos y las voces fronterizas harían confluir conflictivamente. Y sin embargo, porque se trata de este libro, de este ejercicio crítico, Amante encuentra, una vez más, una figura doble del oxímoron: el “extranjero patriota” (aquel que, en territorio extranjero lucha por el bien de la patria que lo acoge) y el “patriota extranjero” (aquel que lucha desde el exilio contra la propia patria con el fin de liberarla de la opresión).

La operación del artículo de Amante resulta notable justamente porque muestra la pertinencia del oxímoron para este tipo de lectura. Frente a lo

monolítico de las voces que disputan, la tarea de la crítica es verificar las grietas de ese discurso, mostrar sus límites e insuficiencias, la contradicción que esconde esa posición.

La condensación que permite la formulación del oxímoron y de la paradoja es, entonces, uno de los corolarios de la crítica en frontera. Como realizaba el estilo aluvional de El Jaber, la atención a la variación inestable de géneros según Gasparini, la variedad de soportes textuales y analíticos, las lecturas que subrayan lo no leído, el oxímoron y la paradoja declaran, por una parte, la condición trópica, es decir, la condición de artefacto, de objeto construido por la crítica, y a la vez señala la discontinuidad, el salto inefable, los polos contradictorios que la crítica articula. Es, por lo tanto, la marca de la crítica, al tiempo que el señalamiento de la resistencia del objeto. Esa ética de la lectura es tal vez uno de los mayores aportes que produce la lectura de *Fronteras escritas*.

EZEQUIEL DE ROSSO

Universidad de Buenos Aires

CALVO, FLORENCIA, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, EUDEBA, 2007, Colección “Ensayos”, 311 páginas.

“Suprímase la literatura de un pueblo y en vano se apelará para reconstituir su pasado a su historia política”. La frase pertenece a las *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna*,¹ de Francisco Giner de los Ríos. No es tangencial recordar que a fines del siglo XIX, en plena constitución del campo intelectual español que pugnaría por legitimar cierta literatura como fundacional, fue el mismo Giner quien puso en circulación la idea de que una obra de Lope o de Calderón podía enseñar más de cómo eran los españoles de los Felipes austríacos que toda la historia de la época. Esta denodada confianza en la matriz literaria como testimonio irrefutable de la historia es la herencia moderna de una extensa y compleja relación entre Historia y Literatura. En esa tensión forjada desde siempre entre dos polos íntimamente ligados, el teatro áureo se presenta como el espacio original y privilegiado donde poder reflexionar sobre los mecanismos estéticos e ideológicos que determinaron las diferentes formas de dramatización de la historia en el barroco español. En este sentido resulta de gran trascendencia la investigación de la doctora Florencia Calvo, no solo por su novedad (la bibliografía específica precedente sobre el tema es escasa) sino también por su claridad al valorar el estudio del texto por sobre otros ejes. De hecho, el trabajo afirma desde el inicio un interés que pasa por la lectura del fenómeno ideológico del teatro histórico áureo, no como un documento sociológico de reconstrucción de una época sino como un nivel más de producción de sentido dentro del propio texto dramático.

Tal como describe Calvo, la investigación que dio lugar a *Los itinerarios del Imperio* tuvo su primer origen en el estudio del teatro histórico de Lope de Vega. La necesidad de circunscribir cierto aspecto de dicho corpus para su revisión orientó el trabajo hacia el problema de los cánones dramáticos en las obras. Éste fue el paso previo a indagar acerca de las matrices genéricas mediante las que la Comedia contaba la historia. A partir de ese punto, los ejes investigativos que surgieron estuvieron estrechamente ligados a la idea de que el teatro histórico contaba con evidentes mecanismos ideológicos instalados en el seno

¹ Giner, Francisco, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1919, 163.

de su función política. La necesidad de caracterizar este tipo de teatro motoriza el libro de Calvo, con la notable decisión de no limitar los rasgos esenciales de tan 'ideológico' subgénero a cuestiones meramente argumentales. Por eso se dan cita cuestiones relativas a la teoría de los géneros dramáticos (con rasgos particulares del teatro áureo español), y aquellas que propugnan lecturas ideológicas del fenómeno del teatro histórico. Pero lo más interesante es que aparece la posibilidad de encontrar en este teatro ciertos mecanismos de construcción dramática que legitiman a la historia como materia dramatizable de muy diversos modos y según los matices personales de cada autor.

El capítulo inicial del libro busca reponer una visión integradora ante la heterogénea cantidad de obras que han sido rotuladas como "teatro histórico". "Lecturas y modos de leer", tal es el título del primer apartado, que destaca la necesidad de realizar, entonces, una descripción y una exégesis de esta clase de piezas. Calvo declara aquí qué tipo de crítica intenta construir a partir de la heterogeneidad de los textos y de la amplia serie de variables dramáticas que determinan matrices genéricas relativamente fijas: fuentes y materias argumentales utilizadas, la cuestión de la doble temporalidad, el manejo de la comicidad, y el sentido que producen los criterios ideológicos que el texto plantea. Así, explica la autora: "En todo momento intenté construir un tipo de crítica que tuviera en cuenta esas coordenadas como principios constructivos del matiz genérico que adquiriría cada una de las obras. Para lograrlo, traté de establecer puntos de análisis que se ubicaran a medio camino entre los tradicionales acercamientos estructuralistas que son abundantes para explicar el teatro áureo y aseveraciones sin ningún tipo de anclaje textual" (10). Asimismo, declara que esto no implicó dejar de lado la problemática del sentido ideológico presente en el teatro histórico, sino que simplemente se trató de retornar a la idea de que *el acercamiento al texto solo recobra su coherencia desde el texto mismo*. Este es el modo de leer que proyecta Calvo, sin vistas a elaborar taxonomías absolutas que abarquen todas las obras de tema histórico. Al contrario, se propone que las ideas estén sujetas a debate constante, y especular con clasificaciones sin adoptar la rigidez de un modelo único. Por último, es de destacar que no se pasa por alto la problemática en cuanto a la periodización de las piezas que el libro analiza (casi cuarenta, en un intervalo de aproximadamente ochenta años). Calvo se ocupa en detalle de reconstruir los antecedentes en el debate por lograr una periodización funcional (Vitse, Pedraza, Profeti, entre otros) y repasa también la bibliografía previa en relación con asuntos cercanos (métrica, puesta en escena, etc.), que resultan instrumentos de análisis tangenciales pero efectivos para el estudio general.

El segundo apartado del primer capítulo lleva por nombre "Lecturas" y da ocasión para que Calvo despliegue un completo panorama sobre el estado de la cuestión. Parte de la problemática tomada necesita cierta referencia a la delimitación del género dramático dentro del sistema literario del Siglo de Oro,

lo que deriva en la compleja discusión sobre cómo definir lo trágico y lo cómico en el intrincado sistema dramático del período, poblado por variados sistemas clasificatorios que lo delimitan internamente. Así, Calvo se refiere a las líneas teóricas de Oleza y Arellano, entre otros, donde estriba su condensada definición de *subgénero* como el conjunto de obras que comparten “ciertos rasgos constitutivos relacionados algunos con los niveles de sentido de la obra teatral y otros con su interacción dentro de un sistema genérico” (27), lo que otorga flexibilidad al plano taxonómico del sistema a definir. También se refiere, en un segundo punto de este apartado, al objetivo de precisar correctamente la definición de ‘drama histórico’, lo cual implica una toma de posición precisa. Más allá de esto, el sumo interés de este segmento del trabajo radica en una serie de conceptos que entran en discusión: la cuestión de la doble temporalidad; la idea del teatro histórico como uno de los subgéneros más fuertemente ideologizados; el concepto de historiografía; la necesidad de no someter la definición de drama histórico solamente a su componente argumental. Este es el momento en que la investigación apela a un amplio bagaje teórico (Hyden White, Benjamin y Lindenberger) y habilita un salto que excede la especificidad del recorte hispánico para alcanzar planos de mayor generalidad en cuanto a la problemática de lo histórico dramatizable. Entre la línea crítica que solo se interesa por la fidelidad de las obras a sus intertextos históricos y despoja así de todo conflicto la relación entre historia y poesía, y la otra línea de lectura que apunta al análisis de los postulados ideológicos implícitos en esa zona de doble temporalidad fronteriza e ideologizada que plantea el teatro histórico, la propuesta de Calvo pareciera claramente hallar su lugar en la opción segunda, preocupada por encontrar en lo incierto una serie de presupuestos que iluminen la compleja relación entre la historia y el teatro.

El segundo capítulo, titulado “Praxis y preceptiva”, se enfrenta de plano con la heterogeneidad de los textos que proponían soluciones a problemas poéticos durante el período áureo. La solución que encuentra Calvo para la sistematización de esta preceptiva en el marco de la investigación de los mecanismos de funcionamiento del teatro histórico, es buscar en dichos textos normativos heterogéneos aquellos que se ocupan del lugar de la historia en la preceptiva, y los que tocan el tema de la distinción entre comedia y tragedia. Entre ellos se destaca claramente, entonces, la importancia del Pinciano, pero se alude también a las posteriores preceptivas de Joan Caramuel, de Fray Manuel Guerra o de Bances Candamo, entre otros. Aquí la investigación se detiene especialmente en el problema de la historia como materia dramática, su aparente filiación inicial a la tragedia, y la cuestión de la verosimilitud como elemento fundamental de la ficción (cuestión que dejará la puerta abierta para la legitimidad que capitalizaría luego el dramaturgo para alterar la materia histórica de acuerdo a las necesidades de la acción). Un segundo apartado de este capítulo, llamado “Géneros dramáticos y materia histórica” revisa los modos de argumentación de las preceptivas. Calvo

extrae la siguiente conclusión: “en un momento en que los géneros dramáticos están experimentando cierto reacomodamiento, el problema más importante no es el lugar que ocupa la historia como argumento de tal o cual género, sino la necesidad de definir características de estas nuevas formas de dramatizar y explicar en qué medida distan de los géneros dramáticos clásicos” (51). La conciencia de que algo nuevo existe habría permitido la reapropiación de Aristóteles y una flexibilidad fundamental para la elección de la materia a dramatizar y del género a utilizar en el drama. Con el avance del siglo, dejaría de tener sentido la materia como criterio absoluto y definitorio de lo trágico y lo cómico, y serviría solo en tanto criterio temático para dividir tipos de comedia (lo que se hace evidente en las preceptivas más tardías).

El penúltimo de los apartados de este segundo capítulo hace referencia a las consideraciones que los propios dramaturgos hacen de estos problemas. Aparece en esos fragmentos una preceptiva a medio camino entre teoría y praxis, como ocurre con las abundantes opiniones sobre el drama histórico que aparecen en el propio Lope de Vega. De lo expresado con cierto matiz irónico-erudito por la voz del *Arte nuevo*, o de las dedicatorias de *La campana de Aragón* y de *Las almenas de Toro*, pueden extraerse ideas como que la forma dramática elige la materia más adecuada para su representación, o incluso localizar cierto desplazamiento de la dicotomía *historia/poesía* a la tríada *representación dramática/verdad/original*. Lope relativiza los rótulos (llega a hablar de ‘*tragisatiricomedia*’), pero implícitamente instala a la historia como materia aceptada de la Comedia nueva. Por su parte, Tirso, ferviente defensor de la Comedia nueva, justifica ya desde *Los cigarrales de Toledo* su adhesión a cuatro puntos preceptivos básicos: la originalidad española, la ruptura de la unidad de tiempo, la idea de tragicomedia y el reconocimiento de Lope como autoridad. A su vez, Tirso da un paso más hacia la legitimación de la ficción desprendiéndola de su sujeción a lo verosímil, y reemplaza dicho concepto por sus “arquitecturas del ingenio fingidas”. Es en este momento en el que Calvo introduce una muy oportuna idea que luego se hará eco del trabajo en su totalidad: “la actitud definida como verosimilista propulsora de la ficción no tiene por qué ser concebida en oposición con la historicista” (76). También en Calderón, aunque en menor medida, pueden rastrearse ciertos ‘preceptos’ en algunos diálogos de sus obras, o incluso en la dedicatoria de su *Cuarta Parte de Comedias*. Tópicos como la fijación de la historia a través de la escritura, o la relación entre la historia y la alegoría (presente en sus *Autos Sacramentales*), son algunos ejemplos. El apartado concluye con una propuesta precisa y notable del trabajo de Calvo: luego de preguntarse por qué el teatro del siglo XVII ha sido visto muchas veces como un hecho ideológico antes que estético, y después de repasar las posiciones de Oleza y Jauralde en cuanto al tema, la autora arriesga: “Se debe trabajar con la ya conocida división entre ideología de la literatura (las concepciones de la literatura, las ideas generales o las creencias acerca de ella, cuál es su función

social o cómo debe leérsela), y la ideología en la literatura (la presencia en el interior de los textos de representaciones, creencias relacionadas con lo social) y reformularla en ideología de la Comedia e ideología en la Comedia” (85).

Los capítulos centrales están estructurados alrededor de las figuras autorales de Lope, Tirso y Calderón. Las razones que fundamentan el recorte (más allá de su carácter canónico) son variadas: si bien la lista de dramaturgos áureos que recrearon o tomaron episodios relacionados con la historia de España es mucho más extensa, explica Calvo que “solamente la producción histórica de los tres dramaturgos principales puede conformar un *corpus* en sí misma y adquirir una suerte de identidad propia que la diferencia de otros grupos de obras” (12-13). El lector se encuentra, a lo largo del volumen, con exhaustivos análisis de obras que, por diferentes razones, merecen ser consideradas como teatro de tema histórico. Los análisis abarcan las obras de tema histórico de cada uno de los autores seleccionados “para ver de qué manera la práctica poética construye sus propios modos de reflexionar acerca de este problema” (87). En el capítulo tercero (“La Historia a escena. Lope de Vega”) se describen diferentes opciones teóricas en cuanto a la periodización para el drama histórico de Lope. Desde la canónica clasificación de Menéndez y Pelayo, pasando por las alternativas de Kirby, se destacan los estudios de Frida Weber de Kurlat y de Joan Oleza. Pero más allá de la variedad de juicios en torno al tema, Calvo rescata (con Oleza) el primer cuarto del siglo XVII, en el cual Lope se traslada mayoritariamente al campo de la historia. Es a esta altura del volumen, cuando la autora pasa a generar sus propias categorías para el teatro histórico de Lope, intentando no sólo organizar el *corpus* sino también dar respuesta al problema de su taxonomía. Bajo el convencimiento (documentado) de que el teatro histórico funciona, en ciertos aspectos, de manera muy diferente al resto del teatro de Lope, Calvo elabora cuatro matrices específicas que proponen cierta descripción de las características de las obras de Lope de tema histórico, superando lo meramente argumental. Así surgen las “Crónicas dramatizadas”, las “Tragedias incompletas”, las “Comedias del otro” y las “(Tragi) Comedias nuevas”. Cada una de estas matrices (ejemplificadas detalladamente con un amplio número de piezas que les pertenecen) comporta una especificidad que no está sujeta ni al argumento ni a cierto recorte cronológico. Las “Crónicas dramatizadas”, por ejemplo, presentan en su mayoría cierta ‘desprolijidad’ propia de aquél que respeta escrupulosamente sus fuentes, bajo la necesidad de *contar la historia* ejemplificadora, de concentrarla y no de diversificarla, y de testimoniar una concepción providencialista de la historia nacional que refiera todo el tiempo al presente del Imperio. Por su parte, las “Tragedias incompletas” presentan una mayor preocupación por ejercitar la dramaturgia más allá de la sola narración de la historia, pero llevan la peculiaridad de que todo riesgo trágico termina por relativizarse tranquilizadamente. En tercer lugar, las “Comedias del otro” tomarían como materia histórica a dramatizar el encuentro entre los españoles y

los *otros*, lo que recorta una serie de obras donde Calvo llega a señalar, incluso, una mixtura entre lo histórico y los mecanismos específicos de la comicidad (lejos, por supuesto, de cualquier énfasis en el conflicto real del encuentro). Finalmente, las “Tragicomedias nuevas” no se presentan como las más interesantes para deslindar conclusiones acerca del teatro histórico de Lope, ya que en general se plantea como punto de partida un conflicto amoroso protagonizado por personajes históricos, pero el tema principal no suele ser el de la historia en sí. Sin embargo, según Calvo poseen características específicas e ideológicas que permiten incluirlas entre los dramas históricos y, a la vez, entre las piezas que abren paso a la modernidad, ya que se reivindican en ellas los mecanismos de la Comedia por sí mismos, más allá de toda significación añadida.

El capítulo cuarto lleva por título “Arquitecturas del ingenio fingidas. Tirso de Molina”. Allí la investigadora se encuentra ante la dificultad de ver qué obras de Tirso pueden recibir el rótulo de “teatro histórico”. Si bien la producción del Mercedario al respecto es la más acotada, conviene destacar que sus obras pueden adscribirse a algunas de las matrices previamente definidas para Lope, y que es Tirso, entre los tres autores elegidos, el que curiosamente posee la más intensa relación con la preceptiva. Con solo seis obras que pueden encuadrarse en este tema, Calvo las asocia a una suerte de mezcla entre las crónicas dramatizadas y las tragicomedias nuevas de Lope. Resulta especialmente interesante la lectura (en torno al eje en cuestión) de la *Trilogía de los Pizarros* y su vínculo con el mecenazgo. En este sentido, la autora define dos grupos de obras históricas en Tirso: los dramas más simples que toman la materia histórica como ejemplar y didáctica, y los relacionados con la instancia del mecenazgo, cuyas circunstancias presentes favorecen la alteración del material histórico. En la opinión de Calvo, Tirso avanza, entonces, en dos direcciones: en cuanto a dejar de *dramatizar* la historia para empezar a *contarla*, y en cuanto a *simular* como históricas gran cantidad de acciones que no lo son.

El capítulo sexto toma a Calderón (“Mármoles, jaspes y escritura: Calderón de la Barca”). En este caso, el libro propone leer su teatro histórico desde un ángulo diferente al de sus antecesores, ya que el segundo cuarto del siglo XVII modifica no solo la relación entre teoría y práctica, sino también el contexto de recepción. Ya no se pone en tela de juicio la legitimidad de la mezcla entre lo cómico y lo trágico, ni se cuestiona la relación entre la verdad, la verosimilitud y la poesía. Si bien Calderón no ha escrito gran cantidad de obras de tema histórico, las existentes no poseen predilección por ningún momento especial de la historia de España, y se encuentran diseminadas a lo largo de toda su producción dramática. Calvo acepta la periodización de Arellano y analiza las dos fases del teatro histórico calderoniano siguiendo de cerca las casi quince obras del dramaturgo. En este sentido, la autora se apoya en cierto sistema de “dispersión” como el que enuncia Foucault para el caso de objetos ‘disparos’ entre los que se puede definir cierta regularidad. Llega así a delimitar dos grupos

de piezas: los “dramas ceremoniales”, donde la función didáctico moralizante construye la historia como una ceremonia en la que se celebra la tradición nacional; y los “dramas individuales” que son piezas heterogéneas donde se jerarquiza la acción dramática y se la hace interactuar con determinados episodios históricos no elegidos al azar por el dramaturgo. Lo curioso es que en el análisis de estas piezas se revela la utilización de mecanismos recurrentes que si bien a veces resultan trágicos, otras veces provocan comicidad. Calvo decide dejar de lado los “dramas de honor” en un apartado donde explica con claridad que si bien son un ejemplo acabado del teatro histórico calderoniano, en ninguno de ellos lo histórico condiciona la tragedia.

Como puede verse, el estudio de la doctora Florencia Calvo, investigadora de CONICET y del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, presenta una indagación exhaustiva del recorte que propone y, como es de esperarse ante dicha base, extrae en su último capítulo (“Hacia una poética del drama histórico barroco español”) interesantes conclusiones que plantearán, probablemente, nuevas reflexiones a futuro. De hecho, y como marca esencial de todo su libro, el final no plantea resultados absolutos, sino nuevas preguntas, en un sistema crítico que estimula nuevos diálogos con la obra. Así, enuncia la posibilidad de arriesgar ciertos cambios en la cronología tradicional del teatro histórico (proponiendo tres fases que se ocupa de justificar) y, a la vez, reflexiona sobre la figura de autor y las diferentes perspectivas con respecto a lo histórico que parecen haber asumido los tres dramaturgos tratados: la percepción casi cronística de Lope, la mirada ejemplificadora de Tirso y la visión dramático-ideológica de Calderón. Todo esto le permite a Calvo reconocer al teatro histórico como subgénero dramático y hallar en él particularidades ideológicas como la concepción providencialista de la historia, la reivindicación de la Reconquista, el triunfo de la Monarquía, y el uso de figuras históricas como metonimia del Imperio, entre otros elementos. Sin embargo, y a pesar de lo que pudiera especularse, la investigadora reafirma la idea de que el teatro histórico *subvierte* las estructuras de poder y de que lo hace en ese preciso lugar en el que la historia comienza a funcionar como materia dramática. Por eso evita todo anacronismo y elige asegurar que lo más adecuado será “pensar la propia forma Comedia como un procedimiento revolucionario en sí mismo” (293).

En el texto Preliminar, Calvo se preguntaba si el tema seleccionado no estaba disociado del universo social que lo recibía hoy. Puede decirse con ella, sin embargo, que “toda operación de pensamiento funciona no necesariamente de manera mecánica sobre el medio que la rodea por lo que indirectamente puede contribuir a la construcción crítica indispensable para el crecimiento intelectual” (8). Y, por otra parte, la reelaboración tan personal de un tema complejo y vasto como es el de la dramatización de la historia en el teatro barroco español habla no solo de una fuerte apuesta intelectual acorde al robusto aporte que realiza a

los estudios áureos, sino que muestra también una interesante operación de relectura sobre un recorte aún más amplio: *Los itinerarios del Imperio* propone una nueva mirada sobre esa fascinante relación que vincula la Historia con la Literatura, siempre y en todo lugar, y actualiza así, incluso, un problema que excede la especificidad del libro. Cabe destacar que lograr hoy una actualización seria y una nueva perspectiva sobre el objeto mencionado significa, sin duda, un evento que no puede permanecer inadvertido al crítico contexto social e intelectual en el cual, en lo inmediato, le tocará circular.

MARIANO SABA

Universidad de Buenos Aires - CONICET

ÍNDICE

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, Nota preliminar	7
PROGRAMA DE LAS JORNADAS	9
MELCHORA ROMANOS, Palabras leídas en el acto de apertura	11

ARTÍCULOS

JAVIER BLASCO: “Conciencia!... / Lo demás sólo es palabra”: el dios (argentino) de Juan Ramón	17
BEATRIZ COLOMBI, Juan Ramón Jiménez y las proyecciones de su viaje a Buenos Aires	29
IRMA EMILIOZZI, <i>Retornos</i> del homenaje del grupo del 27 a Juan Ramón Jiménez	45
ERNESTO ESTRELLA CÓZAR, Moverse poéticamente en la transparencia. Notas a <i>Animal de fondo</i> de Juan Ramón Jiménez	63
GLADYS GRANATA DE EGÜES, Vida y creación: <i>Cartas literarias</i> de Juan Ramón Jiménez	71
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ, “Una letra escrita que se me levantaba del papel”: Juan Ramón Jiménez ante las poéticas argentinas y uruguayas en 1948	89
MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, Juan Ramón en Buenos Aires (agosto-noviembre 1948)	121
LAURA SCARANO, Homenaje y confrontación: Juan Ramón Jiménez en la poesía social de Blas de Otero”	135
LEDA SCHIAVO, El Modernismo según Juan Ramón Jiménez	149

FRANCISCO JOSÉ SILVERA GUILLÉN, <i>Éxtasis y verdad: Aldous Huxley, Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez</i>	163
MARCELA ZANIN, Rubén Darío/Juan Ramón Jiménez: el homenaje, la dádiva y el consejo	179
EMILIA DE ZULETA, Juan Ramón Jiménez y sus navegaciones	193
SOBRE LOS AUTORES	211

RESEÑAS

NORA DOMÍNGUEZ, <i>De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina</i> , Paula Bertúa	217
NORMA CARRICABURO, <i>Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina</i> , Inés de Mendonça	223
GLORIA B. CHICOTE (ed.), <i>Extraños en la casa. Alteridad y representaciones ficcionales en la literatura española (siglos XIII a XVII)</i> , Miriam Chiani	227
CLAUDIA CORFIATI, <i>Una disputa umanistica de amore. Guiniforte Barzizza e Giovanni Pontano da Bergamo</i> , Martín José Ciordia	235
GRACIELA BATTICUORE, ALEJANDRA LAERA Y LORELEY EL JABER (eds.), <i>Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina</i> , Ezequiel De Rosso	239
FLORENCIA CALVO, <i>Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español</i> , Mariano Saba	245

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN *FILOLOGÍA*

Los trabajos deben ser presentados en cualquier versión de Word para Windows y enviados a filologia2005@filo.uba.ar y una copia impresa a la sede del Instituto.

Formato: Los artículos tendrán una extensión de entre 12 y 25 páginas escritas en times new roman, cuerpo 11, interlineado sencillo. Reducir al máximo la variedad de tipografía utilizada en el artículo (la revista no utiliza negritas).

Citas: Cortas (hasta 3 líneas): van en el texto entre comillas

Largas (más de 3 líneas): en párrafo aparte con sangría de 1.25 centímetros en el margen izquierdo. Cuerpo 10.

Notas: Colocar las notas al pie en cuerpo 9. Evitar en ellas las referencias bibliográficas.

Obras citadas: Incluir solo las obras que se han citado en el artículo bajo el subtítulo de BIBLIOGRAFÍA CITADA al final del trabajo

Utilizar el siguiente sistema:

En el texto:

Nombre del autor y entre paréntesis año y si corresponde dos puntos y número de página. Ej: Vitse (1991:45)

En la lista final:

PROFETI, M. G., 1992. *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenbeger.

RUANO DE LA HAZA, J., 1983. "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 165-80.

Otras normas:

- a) los nombres de diarios y revistas van en cursiva
- b) los subtítulos van en el margen izquierdo, en versales

La primera hoja del artículo deberá tener obligatoriamente:

Título (mayúsculas, cuerpo 12, centrado).

Nombre del autor (versales, cuerpo 10, alineado a la derecha)

Institución de pertenencia y dirección de correo electrónico (cuerpo 10, alineado derecha).

Resumen en español (cuerpo 10, justificado)

Palabras clave (cuerpo 10, justificado)

Abstract en inglés (cuerpo 10, justificado)

Key Words (cuerpo 10, justificado)

La letra en todos los casos Times New Roman