UNIVERSIDAD DE DEUSTO

(Facultad de Filosofía y Letras. Sección: Literatura)

SENTIDO Y EXPRESION DE LA TEMPORALIDAD EN LA POESIA PRIMERA DE JUAN RAMON JIMENEZ

LA DIRECTORA

Drª. María Luisa Amigo

EL DOCTORANDO

Emilio Ríos

INTRODUCCION

"Abre tu puerta a la aurora,
que entre la gracia
en tu soabra!" -J.R.J.-

"Siempre buscabas ai boca
que tiene tu nombre dentro" -Carmen CONDE-

"La poesía sirve para rescatar el tiempo perdido"
-Manuel ALTOLAGUIRRE-

"La profundidad está donde no se la espera, en la superficie;
por eso es tan difícil verla" -Ricardo GULLON-

"El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible
lo que no se ve" -Paul KLEE-

"Lo sublime conmueve, lo bello encanta" -Immanuel KANT-

"¡qué alta es la escalera
de la poesía!" -Constantin KAVAFIS-

"Sentido y expresión de la temporalidad en la poesía primera de Juan Ramón Jiménez" no es un título que se haya colocado al azar, entre otros posibles. Es el único título adecuado a un trabajo en el que se pretende analizar objetivamente todo el abanico de recursos, modos, fórmulas y matices expresivos con los que este poeta comunica, con mayor o menor explicitud, sus vivencias traspasadas de tiempo.

Para llevar a cabo tal trabajo he comulgado diariamente, durante varios años, con la poesía de J.R.J., constatando y recogiendo, con paciencia y cuidado, todas las situaciones representativas de esta vertiente de lo temporal y apoyándome en los módulos eruditos que a continuación cito:

a) Corpus fundamental analizado: la poesía de J.R. hasta el año 1913, aproximadamente (1)

b) Corpus contextual de primer grado: el resto de la obra juanramoniana.

c) Corpus contextual de segundo grado: todos aquellos estudios críticos y biográficos que, directa o indirectamente, me han parecido interesantes respecto al tema.

d) Corpus contextual de tercer grado: reflexiones sobre los parámetros filosóficos, humanos y, sobre todo, literarios que han sido hechas por varios pensadores (pretemporáneos, contemporáneos y postemporáneos al moguereño) y que ponen de relieve, al contrastarlas con su poesía, tanto las semejanzas como las peculiaridades que haya podido aportar J.R. a la expresión de la temporalidad.

Como puede comprobarse por el sentido de esta ruta, eviterna como toda espira, puesto que tiene un principio cerrado y exclusivo (la obra del poeta) y un final abierto hacia la amplificación, la contrastación, etc., no se ha partido aquí de ningún prejuicio erudito, que hubiese habido luego que defender artificialmente, ni de intuiciones, acertadas o no, propias o amparadas en lo ajeno. Por el contrario, se ha hecho camino al andar sobre la propia tierra, tratando de ser fiel a un aforismo de J.R. que dice:

"Todo en mi obra, no en la crítica de mi obra" (2)

Por la cantidad de citas utilizadas, (sobre todo a partir del corpus fundamental) muchas de las cuales no reproduzco, si bien

las he tenido en cuenta en una primera redacción del trabajo, se me puede tachar de todo excepto de deslealtad hacia lo escrito por el poeta.

Por cuestión de método, he preferido concretar el análisis a la considerada como 1ª etapa de J.R., que finaliza, más o menos, cuando el poeta se instala en Madrid (después de su largo retiro de Moguer), se enamora de Zenobia y se dispone a escribir libros tales como Sonetos Espirituales, Estío y Diario de un poeta reciencasado.

Para un estudio serio de la temporalidad en J.R. no hay más remedio que comenzar por el principio. Y aunque este principio, largo y definitivo, no se haya visto con los mismos buenos ojos que el resto de la obra por la mayoría de los críticos actuales (e incluso en las autoevaluaciones frecuentes del moguereño), en realidad se trata de un período creativo, espontáneo, feliz en muchas ocasiones y básico. Y, a pesar de que resulta de mejor tono confesar admiración por Espacio, Belleza, La estación total, etc., se olvida con frecuencia la aceptación real que tienen otros libros de la encantadora sencillez de Platero y yo, sin los cuales no podríamos acceder con garantías a su etapa de madurez.

Entre los pocos de la inmensa minoría que no se sonrojan al admitir la seducción de esta poesía primigenia, se halla el premio Nobel español, Vicente Aleixandre, que piensa lo interesante que resultaría rastrear al poeta impresionista de sus primeros libros en la poesía pura posterior y declara:

> "¿Cúal es el Juan Ramón Jiménez más vivo hoy? Yo pienso en el fresco, en el sentido, en el traspasado Juan Ramón de las arias, de las baladas, de las elegías,.." (3)

En cualquier caso, y como tendremos ocasión de comprobar amplia y cumplidamente, este corpus fundamental, elegido para un estudio sistemático y polivalente del tema temporal, nos ha proporcionado un material suficiente y hasta impensado del que deduciremos, sin duda, la importancia que para J.R. tuvo el tiempo, como preocupación fundamental, tanto en sus vivencias como en el trasvase que de ellas hace a su poesía, constante y magistralmente.

Aparte de algunos artículos parciales, no existía, hasta hoy, otro estudio sobre el tema que el tan conocido El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, de Basilio de Pablos. Este

libro, en mi opinión, representa un esfuerzo personal meritorio del autor, en cuanto a la profunda interpretación de algunos poemas y motivaciones, pero se decanta por un enfoque abiertamente filosófico, olvidando todo tipo de análisis objetivo y rompiendo, con harta frecuencia, la unidad que pretende conferirle el título.

Mis pretensiones son menos elevadas, si bien más exhaustivas, literarias y lingüísticas. Mientras de Pablos vuela sobre la poesía de J.R., avizorando la diversa flor de su pensamiento, yo sólo pretendo rastrearla, en toda su extensión, para constatar, detalle a detalle, los fragmenos de temporalidad con los que el poeta va bordando su lírico tapiz.

Por ello he seguido una metodología analítica, centrada en el corpus, tratando de estudiar, desde todas las perspectivas posibles el sentido que para J.R. haya podido tener el tiempo y, sobre todo, los diversos modos y detalles con los que lo expresa en su obra.

Esta metodología no se apoya en ningún esquema previo, salvo el de su finalidad analítica. Por el contrario, he reunido, en primer lugar, todo el material que el poeta aporta y, en función de él, he estructurado el correspondiente análisis, en la esperanza de que este sistema organizativo pueda servir básicamente, en adelante, para otros estudios del tiempo aplicados a cualquier literato.

El orden expositivo me ha llevado a dividir el trabajo en tres partes. En la primera pretendo una presentación del asunto atendiendo, de una manera independiente, a los tres componentes que en él inciden: el escritor, lo escrito y la selección temática planteada. En la segunda parte he intentado reunir estos componentes en un solo plano, a través de cuatro prospecciones que nos facilitarán un primer conocimiento de las posibilidades de este estudio concreto. Y en la tercera, que supone el desarrollo exhaustivo de los objetivos propuestos, abordo ya los pormenores que delatan, desde la propia obra poética, el tratamiento temporal en toda su riqueza, sentido y variedad.

1ª PARTE

DESCRIPCION Y ESTRUCTURACION DE LOS TRES POLOS QUE GENERAN ESTE ESTUDIO: EL AUTOR, LA OBRA Y EL TEMA

"Cuando esté con las raíces llámame tú con tu voz.
Me parecerá que entra temblando la luz del sol" -J.R.J.-

"Yo diría que el síntoma de un gran poeta es contarnos algo
que nadie nos había antes contado, pero que no es nuevo
para nosotros" -José ORTEGA Y GASSET-

"Obscuro para que atiendan;
claro como el agua, claro
para que nadie comprenda" -Antonio MACHADO-

"¿Qué misterioso deseo nos lleva a convertir la vida
en palabras?" -Vicente GAOS-

"Un poco de belleza es gozo para siempre" -John KEATS-

"Cada uno es mucha gente" -Fernando PESSOA-

PROEMIO

Antes de meterme de lleno en el desarrollo fundamental del objetivo que persigue este trabajo, me ha parecido conveniente y necesario llevar a cabo una presentación independiente de cada polaridad participativa en el mismo. Autor, obra y tema serán pues los encabezamientos de sendos capítulos que compondrán esta primera parte del trabajo.

No se ha pretendido en ninguno de ellos hacer otra cosa que posibilitar, desde cada particular perspectiva, el posterior estudio, seleccionando los datos de mayor interés en cada caso que nos permitan un análisis final de la mayor garantía.

En este sentido, la única excepción es la que afecta a la obra, tarea más meticulosa, dada la carencia de estudios específicos sobre esta época conjunta, que hacía aconsejable un detenimiento y una descripción más profundos.

CAPITULO 1º

JUAN RAMON JIMENEZ

"Haz en mi corazón tu nido" -J.R.J.-

"Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre" -Pedro SALINAS-

"Doloroso placer el de la cumbre:
Ascender tanto...¡para hallarse sola!" -Ramón de BASTERRA-

"Hablo mucho de mí porque soy el hombre que tengo más a mano"
-Miguel de UNAMUNO-

"En el paso de los años se alcanza la permanencia"
-Friedrich HOLDERLIN-

"Yo soy el que no fue ni será nunca" -Angel GONZALEZ-

"Lejos estamos ya pero nos junta el tiempo"
-J. M. CABALLERO BONALD-

PREAMBULO

Cuando han corrido tantos ríos de tinta tratando de fijar, comentar y analizar la vida y la obra de tan eminente poeta como es J.R.J., - consúltese la monumental bibliografía recogida por Campoamor (1) - puede parecer pretencioso por mi parte añadir algo nuevo a todo lo ya dicho y escrito en este sentido. Sin embargo, me veo en la obligación de expresar, aunque sea brevemente, una opinión al respecto, sin la cual mi estudio particular sobre el tiempo, en este poeta, se vería falto del imprescindible punto de partida.

También he considerado necesario seleccionar algunas opiniones críticas que puedan completar, entre todas ellas, una especie de etopeya estética del poeta; más interesante, de cualquier modo, que un puñado de referencias biográficas, bien saturadas ya.

La minuta biográfica de J.R.J. está tan al alcance de cualquiera, gracias a biógrafos cercanos al poeta (unos por su contemporaneidad y otros por su acierto investigador en este campo), que me resulta oneroso trazar aquí un esquema cronológico de cierta envergadura. El libro de Palau (2) y otros más (3), incluidos algunos que descubren los más íntimos escarceos amorosos del poeta (4), contienen referencias harto suficientes y conocidas para que yo deba añadir nada más.

Tampoco voy a entrar en la polémica fácil de las peculiaridades psíquicas del moguereño. De todos es conocida la proclividad de un amplio sector crítico a hurgar, con morbosa insistencia, en la pequeñas miserias que J.R., como todo humano, escondía en su intimidad vital.

Unicamente pretendo mostrar, junto a las anunciadas referencias críticas esenciales, mi visión personal de este poeta, recalcando su carácter, peculiaridades y motivaciones que nos ayuden a entender mejor el generoso e intenso mensaje que nos fue donando con su obra.

1º-A) EL POETA EN DIAPOSITIVAS CRITICAS Y HUMANAS

La crítica ha sido muy dura con el moguereño a la hora de juzgar su actitud personal, tratando de situarla en unos moldes al uso en los que J.R. nunca pudo encajar.

Sin embargo, pocos habrán sido los estudiosos de su figura profesional que no se hayan sentido subyugados por esa cualidad de excelente poeta con que siempre se adornó.

Esta faceta es, en definitiva, la única que me interesa resaltar: la del poeta en su poesía, que es, en definitiva, su único legado perenne:

"Al lado de mi cuerpo muerto,
mi obra viva" -escribió él- (5)

Y no puede ser de otra forma. Si uno quiere quedarse para siempre a la orilla de acá del río, sin llegar jamás al "no tiempo", no tiene más remedio que labrarse su propia eternidad en alguna de las exquisitas parcelas que el arte y la vida ofrecen. J.R. eligió la palabra. Y lo hizo de un modo preciso, cotidiano y progresivo, hasta llegar, en lo poético, a la más alta cumbre que imaginar podamos. Y ahí está. Para siempre jamás. Llenando nuestras vidas de belleza y de luz. Siendo una parte de cada uno de nosotros. Multiplicándose en cada corazón y en cada mente. Remontando infinitamente el tiempo. Ascendiendo hacia su propio centro hasta encontrar el dios que todos tenemos y que tantos desechamos (En la línea de Eugene O'Neill, cuando escribe: "¡La grandez del Hombre consiste en que ningún dios puede salvarlo...si él mismo no se convierte en dios!").

En un aforismo nos lo confiesa el de Moguer bien claro:

"Me dicen -¿Qué hace usted?
-Nada. Estoy creando el mundo." (6)

Entre la nómina de críticos que transparentan mayor simpatía y reconocimiento hacia el moguereño y lo han demostrado mejor en sus respectivos trabajos (y aunque confío en olvidar o desconocer miles de nombres más), siento la necesidad de resaltar algunos, gracias a los cuales poseemos una imagen de J.R. auténtica y bien perfilada:

Aurora de Albornoz, llena de aciertos en sus juicios y de felices hallazgos, siempre sugestivos, en un tono de profundo entusiasmo sin fanatismo.

Ricardo Gullón, amistad auténtica, con importantes juicios valorativos sentidos y ajustados. Fidelidad y acierto.

Arturo del Villar, labor incansable en la búsqueda del genuino J.R.

Antonio Campoamor, intento de reconstrucción del hombre que se escondió en el hombre. Rastreo encomiable.

Mª Luisa Amigo, lealtad inquebrantable y preocupación por aspectos de la piel hacia adentro.

Antonio Sánchez Romeralo, afán constante por la obra, aumentando el menú con generosidad y acierto.

Francisco Blasco Pascual, entrañado perfectamente en la vena juanramoniana.

Ceferino Santos Escudero, analizador de alas y otras latencias juanramonianas.

Pablo Bilbao Arístegui, fidelidad en la distancia.

Francisco Garfias, afinidad y sentimiento.

Isabel Paraíso de Leal, sensibilidad, frescura y método.

Graciela Palau de Nemes, el encanto de la proximidad y de la identificación humana.

José Hierro y Angel González, dos poetas que explican al poeta.

Juan Guerrero Ruiz, un amigo verdadero.

Leopoldo de Luis, el dedo en la llaga lírica.

Michael R. Predmore, analizador perspicaz y justo.

Gilbert Azam, un plausible intento de totalización y objetivismo.

Sabine R. Ulibarri y Carlo Bo, el mérito del pionerismo.

Y un etcétera bienintencionado que incluya, en un abrazo, a cuantos, desde mi descuido, lo merezcan.

Decía Julio Cortázar que, si utilizaba muchas citas, no era por pedantería sino por el gusto de tener juntos a todos sus amigos. Y algo parecido pretendo yo ahora, al transcribir, en amistosa comunión, una selección de los juicios que me han parecido más oportunos y que los presento aquí como nota lírica, descriptiva y humana del poeta.

Los estudiosos más escuetos tratan de definir a J.R. con algún epíteto, metáfora o denominación perifrástica. Por ej., Cristina Amenedo le llama:

"ruiseñor universal" (7)

Augusto Arias:

"Poeta de la eternidad" (8)

Germán Bleiberg:

"El lírico absoluto" (9)

L. Villalobos y G. Sureda Molina:

"poeta integral" (10)

M2.A. Salgado:

"maestro de poetas" (11)

Carlos Sahagún:

"Fundador de la poesía del siglo XX" (12)

Dámaso Santos:

"El padre de la nueva poesía española" (13)

Arturo del Villar:

"el caso más representativo del poeta total" (14)

Alonso Zamora Vicente:

"poeta eternamente nuevo" (15)

y Francisco Mir Berlanga:

"poeta de la ternura" (16)

Hay otras precisiones un poco más amplias, tanto de críticos como de poetas, que siguen perfilando la silueta de J.R. Opina Miguel García Posada:

"poeta de esencias, celebrante de la belleza cuya contemplación nos hace humanos; cantor de la plenitud del mundo acosado por la destrucción y la muerte. Poeta inagotable" (17)

José Gerardo Manrique de Lara:

"es un poeta esbelto, neto, lírico en el más estricto sentido" (18)

"Juan Ramón Jiménez es, para decirlo de una vez, el poeta de la belleza" (19)

Cintio Vitier:

"Juan Ramón era la atmósfera ideal de mi vida" (20)

Gastón Baquero:

"Hay dentro y por encima de ese Juan Ramón de almíbar y claro de luna que verán algunos, detrás del Juan Ramón ternurista, tagoriano, amigo del crepúsculo y de las violetas, el Juan Ramón grandioso y verdadero, el Hombre Fuerte de la poesía" (21)

Walter Rubín:

"Juan Ramón Jiménez [...] derritió plata en nuestros corazones" (22)

" [su poesía] sugiere más que dice, insinúa, pero la dirección

de su mensaje es como un dardo místico que busca el blanco en el espíritu [...]
Su poesía no sólo trasciende fronteras espirituales, culturales, geográficas y raciales, sino que también se perpetúa en todos los tiempos y edades. Nos eleva, al nivel alto de la clara inocencia del niño" (23)

Carlo Bo:

"Lo que encanta de Jiménez es la confidencia natural, su penetración de formas totales: una realidad sensible de la palabra" (24)

Ceferino Santos-Escudero:

"El vuelo espiritual de Juan Ramón Jiménez se orienta hacia la alta profundidad de lo divino" (25)

Aurora de Albornoz:

"Juan Ramón Jiménez es siempre un poeta que parte de la existencia para llegar a la esencia" (26)

Arturo del Villar:

"Juan Ramón, el poeta por antonomasia, el hombre que vivió por y para la poesía" (27)

Leopoldo de Luis:

"Así como Unamuno hizo de la religión poesía, Juan Ramón hizo de la poesía religión" (28)

Antonio Sánchez Romeralo:

"Juan Ramón Jiménez fue una naturaleza poética como Lope, su obra es vasta, compleja, multiforme" (29)

Angel Lázaro:

"Juan Ramón pudo ser como el gusano encerrado en su capullo que se convierte en mariposa a cada poema" (30)

Javier de Bengoechea:

"Fue un abundoso hacedor de poesía, un profesional de la belleza [...] En Juan Ramón, cantidad y calidad se dan unidas" (31)

José Manuel Caballero Bonald:

"Es quizá el poeta español que más cosas inolvidables se ha dicho durante un mayor número de veces" (32)

Octavio Paz:

"Juan Ramón ha llegado más alto, ha tocado más cielos y ha rozado con dedos de viento a la Poesía en su última desnudez" (33)

y Jorge Guillén:

"Mi homenaje al gran poeta no es un acto de este momento: ha durado toda una vida" (34)

Otras de las apreciaciones tienen que ver con la relevancia que J.R. ha tenido en el panorama de la Historia de la Literatura. Francisco Javier Blasco Pascual se manifiesta así:

"En mi opinión Juan Ramón no es sólo uno de los poetas mayores de la literatura española, sino también cima reconocida de la poesía universal" (35)

Rafael Alberti:

"Han pasado grandes poetas por la tierra del mundo, de destellos brillantes, cegadores. Pero llama tan encendida, tan desvelada, tan sostenida día y noche, sólo a ti [J.R.] te tocó consumir" (36)

Rubén Darío:

"Desde Bécquer no se ha escuchado en este ambiente un son de arpa, un eco de mandolina, más personal, más individual" (37)

Francisco Brines:

"Era entonces, para mí, no sólo el mayor poeta, sino la misma Poesía. Desde mi fidelidad sigo considerándole como el poeta español de este siglo preferido por mí [...]
La trayectoria de J.R.J., desde sus versos adolescentes hasta su poesía última, alcanza en su evolución una grandeza sólo equiparable a la que podemos admirar en un Rilke o en un Pound." (38)

Bernardo Gicovate:

"un poeta que durante más de medio siglo ha sido el poeta de España y quizá el poeta de Europa" (39)

José García López:

"Los poemas de Juan Ramón [...] son un prodigio de limpidez y transparencia y cuentan entre lo más puro y exquisito de la poesía del siglo XX" (40)

Fanny Rubio:

"Pocos poetas de los últimos cincuenta años [...] podrían negar la huella que sobre su escritura ha dejado la lectura juanramoniana" (41)

Aurora de Albornoz:

"Aparte de la calidad de su poesía [...] a Juan Ramón le

debemos el haber iniciado en nuestra lírica casi todas las innovaciones que han de llevar a su culminación los grandes poetas del grupo del 27" (42)

Antonio Sánchez Romeralo:

"escribió una de las líricas más altas y más hondas, más totalizadoras de belleza, de nuestro siglo, en cualquier lengua" (43)

Agustín Caballero:

"La obra de Juan Ramón Jiménez tiene, pues, resonancias en profundidad y en extensión [...] dando lugar por sí misma y por los ecos que ha suscitado a un renacimiento de la lírica española que no tienen parangón más que con el del primer Siglo de Oro." (44)

José Hierro:

"Juan Ramón pertenece al grupo de excepcionales creadores de amplia órbita. Si hay un nombre que representa poéticamente al siglo XX español, este nombre es el suyo" (45)

José Moreno Villa:

"Tal vez podría escribirse la historia de la poesía lírica española contemporánea [...] hablando únicamente de Juan Ramón Jiménez" (46)

Carlos Sahagún:

"Para las generaciones de posguerra no ha resultado fácil llegar al conocimiento de que el auténtico fundador de la poesía española del siglo XX ha sido Juan Ramón Jiménez" (47)

Fernando Ortiz:

"Juan Ramón no es sólo el poeta moderno más importante en la lengua castellana después de Bécquer. Es también el mejor prosista de su época (que es la de Baroja, Ortega y Unamuno) y el crítico literario más penetrante y actual" (48)

Julio López:

"¿Es Juan Ramón Jiménez el más grande poeta español del siglo XX? Sin duda" (49)

José Domingo:

"Bajo el magisterio de la poesía de Juan Ramón Jiménez nace una de las generaciones más brillantes en la historia de la poesía española" (50)

Florencio Martínez Ruiz, refiriéndose al "1º Congreso

Internacional Juanramoniano" celebrado en 1981, en Santa Mª de la Rábida, dice:

"Si alguna cosa ha quedado vista para sentencia en Huelva ha sido que Juan Ramón era un maestro para españoles y americanos. Un poeta excelso." (51)

Y Aurora de Albornoz se lamenta de la desproporción existente entre la importancia del poeta y la degustación general que se hace de su obra:

"Desde hace mucho tiempo en España leemos poco, casi nada, la obra de Juan Ramón Jiménez" (52)

Lo cual parece un despropósito con el que, sin duda, contó el más célebre y justo premionobelista español, cuando se refirió a esa inmensa minoría ("inmensa" en calidad, "minoría" en cantidad) con intención de acceso a una poesía de tan altos quilates.

A fin de cuentas, como dijo Lorca: "La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la buscan"

A pesar de lo cual, espero y deseo que los lectores de la poesía juanramoniana lleguen a ser legión...Con el "tiempo"

El también lo esperaba. Así parece confesarlo en un aforismo que encierra una latente reflexión acerca del sentido de la vida:

"Creo en la perpetuidad de mi obra porque he derramado en ella mi vida, y esta vida no puede extinguirse" (53)

12-B) UNA OPINION PERSONAL SINTETIZADA

Cuando J.R. recaló por vez primera (abril de 1900) en aquel Madrid que habría de recibir sus primeros libros poéticos, tenía solamente 18 años. Era un adolescente en crisis de identidad profesional, en crisis de pensamiento trascendente y en crisis amorosa. Tanto estas crisis como su, corta aún, experiencia vital y un permanente espíritu testimonial, serán los motores de esa obra suya, poco a poco transcrita, desde un yo latente en soledad sonora hasta esa inmensa minoría receptora de ella.

Mudanzas de escenario (Francia, Madrid, Moguer...) y una continua metamorfosis interna, irán variando paulatinamente la dirección de esa obra hacia dianas más ambiciosas y altas.

¿Quién es el J.R. de 1900? Yo pienso que es un embrión de hombre cabal y honesto, que ha apostado por sí mismo y busca trazar el único plan con que pueda dotar de sentido a su vida. Por encima de todo, él cree. Y confía en llevar su creencia hasta los límites, al precio que haga falta ("hay que encontrar el ideal, que existe" -nos dirá luego, en Espacio) Dicho precio incluye un cierto extrañamiento de ese mundo rutinario que una sociedad desnortada y manida impone al común denominador humano. Por eso J.R. tendrá que inventarse, a costa de acerbas críticas y de desarreglos psíquicos, un universo propio que le sirva para el desarrollo adecuado de sus posibilidades líricas y en el que puedan encontrar leal ejemplo cuantos elijan la aventura del auténtico poetizar.

De este modo, J.R. es una especie de "Cristo del Arte de la Vida" que intenta renunciar a casi todas las vanidades del "mundo/demonio/carne" y es consciente de su contextura cuasidivina, mediante la cual es capaz de crear un universo poético, personal y único, en autocorrección perpetua hacia la difícil diana de la perfección.

En esa busca cotidiana de un rumbo ideal, irá quemando fugaces etapas de desarrollo individual. Y será sucesivamente un Bécquer atrapado en avatares románticos, entre una realidad y un deseo en abierta imposibilidad de casamiento; será un Unamuno dialéctico, pretendiendo completar el crucigrama insoluble de lo trascendente; será un Garcilaso anacrónico, somorgujando su esbelto cuello en los pantanos de un esteticismo escapista; será un apóstol del simbolismo, vía modernista, en búsqueda desesperada de una redención hermenéutica. Y, al fin, comprenderá que la única proyección hacia la Verdad/Belleza/Vida del humano está en la imitación divina y emprenderá el definitivo viacrucis hacia su propio creativismo.

J.R. sabía que, entre las muchas profesiones que la sociedad oferta al hombre, hay una sola que merece el puesto de honor: la de poeta, en el sentido de creador de un mundo propio en el que habitar sublime y perpetuamente. Y por eso no se conformó con jugar a la poesía los domingos y días festivos. No fue un dominguero de la pluma, como tantos. Trazó con ella, jornada tras jornada, sin excepción ("amor y poesía cada día"), el camino más brillante del laberinto, el que conducía al centro de sí mismo.

Este período de 1900-1913, que nos toca estudiar, supone un

aprendizaje práctico (el único posible), hacia esa meta, lo cual implica experiencias fallidas y aciertos por intuición, en una mezcla cada vez más rica en estos últimos.

Es la época de comprobar lo que dan de sí: el sentimiento, el pensamiento, la capacidad sensorial, la imaginación, etc. del ser humano, en su continua oferta/demanda respecto al mundo habitado y a la opción cronológica asignada (espacio/tiempo)

Tiene entonces J.R. la oportunidad de conocer una fauna diversa (familiares, amigos, profesionales, rebaños y adalides) que le aportará variados modos de consumir la vida. También experimentará una gama de marcos ubicadores de la aventura humana (el campo, la vida pueblerina, la ciudad, los lugares recónditos, el extranjero...) Por otro lado, el testimonio de otros escritores le aportará una dimensión más, la de situar fábulas imaginadas en espacios y tiempos ausentes o irreales. Y con todo esto, y su decidida vocación de poeta, ya tiene J.R. la cuadrícula móvil para ejercitar y plasmar su obra.

En el amor es el período de la espera, el tiempo de aventar la parva erótica, de perfumarse de rosas y herirse de espinas. En lo familiar es el turno de la semi-orfandad, el desmembramiento de una situación económica de cierto privilegio. En lo referente a la salud es la época de las primeras crisis; la constatación de los límites que un cuerpo impone, en cada caso, al espíritu. Y en el aprendizaje poético es el momento de un afanoso acopio de técnicas y modos ajenos (franco-hispano-americanos), ejemplificados sobre todo en ráfagas de medievalismo romanceril, garcilasismo renacentista, misticismo, posromanticismo, simbolismo y modernismo impresionista.

Una sensibilidad extraordinaria, canalizada tanto desde la perspectiva literaria como pictórica y musical, aportará el resto.

CAPITULO 2º

DESCRIPCION METODOLOGICA Y ESPECIFICA DEL CORPUS

"La poesía hace inmortal todo lo mejor y más bello del mundo"
-Percy Bysse SHELLEY-

"crear es construir y reanudar el curso del tiempo"
-Jacques ATTALI-

"La Obra es la verdadera aventura vital de Juan Ramón"
-Isabel PARAISO-

"El poema es, en el fondo, un residuo, una ceniza
todavía caliente" -José Angel VALENTE-

"El primer verso se intuye;
los demás se construyen" -Stéphane MALLARME-

"preguntadle al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro,
al reloj, a todo lo que huye" -Charles BAUDELAIRE-

PREFACIO

Como he señalado antes, toda esta etapa primera de la poesía de J.R. ha sido casi siempre preterida y muy poco estudiada, y resulta conveniente analizarla en profundidad para que, después de aprovechar el material crítico y añadieno las observaciones personales, que no van a ser pocas, nos encontremos ya en condiciones de estudiar el tema propuesto.

Hablar de épocas en J.R. es introducirse en una babel considerable. Posiblemente, después de hacer las auscultaciones más sesudas en el total de su obra, podríamos llegar a la conclusión de que cada libro es una etapa. Y también estaríamos en condiciones de ver con claridad que todo es en él una misma época, en continua corrección "hacia la rosa" -"No tengo épocas, sino luces y caminos", confesará en un aforismo (54)- Y digo "hacia" y no "hasta" la rosa porque, para haber llegado a esa meta, necesitaba J.R. un tiempo y unas energías que no tuvo; con lo que se quedó "a las puertas de la rosa", que era, en realidad, lo que siempre deseó:

> "Yo no creo en la perfección [...] Si yo me considerara perfecto, es decir, estéril por acabamiento perfecto, para mí o para los otros, cortaría mi vida de su libertad" (55)

De cualquier modo, y para entendernos, he llamado libros de la 1ª época a los que escribió J.R. hasta el año 1913, en que se instala en Madrid por largos años, conoce a Zenobia y va cambiando unos grados (hacia barlovento) el timón de su quehacer poético. Son los llamados "borradores silvestres", con un tono un tanto peyorativo que no corresponde a la realidad.

Estos libros, que compondrán el corpus fundamental del trabajo, están compendiados en la edición de Aguilar ya reseñada (P.L.P.) y en los Inéditos preparados por Francisco Garfias, reseñados también (I-1 / I-2) Se citará generalmente por ellos ya que nos interesa la versión primera del poeta, lo que podríamos llamar "la obra en su primera depuración", y no las correcciones que aparecen en antologías posteriores (56), que resultarán, sin duda, útiles para otro tipo de estudios.

Mis pretensiones en este capítulo son: primeramente presentar cada uno de estos libros, seleccionando y comentando algunas de las opiniones críticas al respecto, y luego añadir mi propio análisis

genérico de cada obra, sin perder de vista el hilo de lo temporal, que nos facilitará el acceso a un estudio, más detallado ya y más específico, en la tercera parte del trabajo.

Como esto es una tarea larga y tendida, y con objeto de poderla hilvanar un poco dentro de su totalidad, me ha parecido pertinente dividir esta 1ª época juanramoniana en 4 bloques poéticos que se irán analizando, cada uno de ellos, a lo largo de su correspondiente apartado. Los libros que componen cada bloque guardan una cierta unidad interna, bastante acorde con el esquema que el propio J.R. barajaba para conjugar su obra, tal como lo precisa Sánchez Romeralo:

"Los ciclos solían ordenarse sobre la base de 3, 4 o 5 libros cada uno" (57)

2º-A) BLOQUE 1º: "ANUNCIACION"

El primero de estos ciclos, titulado "Anunciación", comprende en el citado esquema los libros que, con algunas variantes, se convierten (en Leyenda) en los siguientes títulos: "Nubes sobre Moguer", "Violeta del naranjal y Ninfea del pantano", "Rima de sombra" y "Roces de otras voces". Traducido esto a nuestro corpus, comprenderá el estudio de los tres primeros libros de J.R. que, como todos sabemos, son: Ninfeas, Almas de violeta y Rimas.

Este tríptico que, junto con algunos materiales desperdigados (por ej., parte del libro nonato "Nubes"), supone la base desde la que el autor, ya maduro, extrajo su "Anunciación", ha sido reconocido por la mayoría de los críticos como el primer grupo poemático con cierta unidad expresiva, dentro de la trayectoria del poeta moguereño.

Gilbert Azam dice, a propósito:

> "Los tres volúmenes que abren la gran creación juanramoniana, forman un conjunto homogéneo debido a la proximidad de las fechas de publicación: Ninfeas y Almas de violeta, en 1900, Rimas en 1902" (58)

Hasta hoy, los estudios sobre el citado tríptico no son ni suficientes ni, mucho menos, completos. Tal vez haya pesado como una losa el hecho de que su propio autor se confesara, en diversas ocasiones, tan arrepentido de ellos. Tomemos como ejemplo una de sus confidencias a Guerrero:

> "Almas de violeta y Ninfeas quisiera hacerlos desaparecer; son los libros de la adolescencia. Voy a publicar desde Arias tristes"
>
> "hay libros míos que me dan vergüenza; así, que me avergüenzan; son todos los anteriores a los Sonetos, Estío, Platero" (59)

y esto ha influido en una crítica, a veces demasiado severa y otras escapista aunque, excepcionalmente, algunos estudiosos se hayan mostrado rebeldes a aceptar tan tajantemente tales juicios previos. Así lo expresan, por ej., Mª Luisa Amigo:

> "Como es sabido, años después Juan Ramón se arrepintió de la producción de su primera juventud 'enfermiza y triste' y quiso

hacerla desaparecer, por quedar tan distante de su posterior depuración lírica y de su propia poética.
No obstante este juicio del poeta para con su temprana obra, ésta es valiosa por diversos motivos, no sólo por ser el inicio de un largo caminar poético, sino por los valores que encierra en sí misma." (60)

y Manuel Alvar:

"Que Juan Ramón renunciara, más aún, persiguiera, a sus primeros libros no justifica el que nosotros nos desentendamos de ellos" (61)

Y otros, bien concienciados, reconocen el vacío injusto que se ha venido haciendo a estas obras poéticas frente al resto de su producción. En esta línea podemos reproducir párrafos de Blasco Pascual:

"Se sitúan estos libros -por su cronología y por su estética- a la cabeza del primer Modernismo español y merecen una atención mayor que la hasta ahora prestada por la crítica" (62)

de R.A. Cardwell:

"Si no comprendemos a fondo los 'borradores silvestres', la poesía posterior y sus conferencias pierden la perspectiva esencial de las intenciones del poeta hacia una ética - estética" (63)

y de Angel Lázaro:

"el mejor Juan Ramón estaba ya potencialmente en el primero, el de su adolescencia milagrosa" (64)

A veces se conceden prerrogativas a <u>Rimas</u>. Quizá porque el propio J.R. así lo había sugerido, como vemos en otra confidencia a Guerrero:

"tiene gran ilusión en ver este libro que hace muchos años no ha visto y en el cual hay cosas malas, pero hay otras que son buenas y muy significativas de aquella época" (65)

Y en este sentido, señala Garfias:

"<u>Rimas</u> es un libro más ponderado que los anteriores" (66)

Aunque tampoco es raro ver la comparación entre <u>Ninfeas</u> y <u>Almas de violeta</u>, en favor de éste:

"<u>Almas de violeta</u> es sin duda un volumen menos irregular que <u>Ninfeas</u>"(67)

> "Almas de violeta es un libro menos pretencioso, acaso más puro, de una voz baja auguradora" (68)
> "Ninfeas es un libro que acaba siendo extraño, no Almas de violeta, no las Rimas. La diferencia se llama Bécquer." (69)
> "En general los críticos (y aun el autor mismo) apenas distinguen entre Almas de violeta y Ninfeas, hecho sorprendente, pues las diferencias entre los dos libros son claras. [...] en Almas predominan los versos intimistas y sentimentales escritos con anterioridad o al margen de un cierto modernismo militante; en Ninfeas, la mayoría de los poemas dejan ver la huella de las nuevas actitudes y de una problemática que imponía modos expresivos diferentes" (70)

Yo no voy a pretender equiparar estos tres libros, pero tampoco creo que sean tan distintos como a veces se ha dicho. No podemos olvidar que los tres compartieron su razón de existencia. Los dos primeros por haber nacido siameses y el último porque heredó una importante proporción de ambos. La génesis de aquéllos está muy difundida y resulta penoso repetirla pero, por imprescindible, lo voy a hacer, tomando prestado el preciso resumen de Mª Luisa Amigo:

> "Cuando en 1900 Juan Ramón llega a Madrid, alentado por las cartas de los jóvenes escritores modernistas, lleva consigo un libro de poemas, titulado Nubes [que] quedará dividido en dos libros por consejo del grupo modernista: Ninfeas, título propuesto por Valle Inclán, y Almas de violeta propuesto por Rubén Darío" (71)

También M. Alvar lo expresa muy bien, añadiendo algún matiz justificativo:

> "Este primer Juan Ramón reducido a un esquema sería una continuidad lírica empezada por los quince años y proyectada en Nubes, de donde se desgaja un primer libro intimista y sentimental, Almas de violeta; a esta manera se vuelve en 1901 con Rimas. Aparte quedaría algún aspecto modernista de Nubes, que constituyó el germen inicial de Ninfas [sic.]" (72)

La bibliografía, tan extensa y rica como corresponde a este autor, no cuenta, como ya he dicho, con libro alguno dedicado a este

tríptico ni a ninguna de las unidades que lo componen. Tenemos, sí, capítulos sueltos, artículos periodísticos y pequeños ensayos (algunos encomiables) que abordan matices del mayor interés, pero que nunca suponen un estudio serio de conjunto.

Resulta imprescindible, sin embargo, la consulta de algunos trabajos tales como el recién citado de Alvar, que sitúa la cuestión muy en su punto; el de Gullón (73), quien ha coleccionado cuidadosamente las críticas que recibieron estos libros en su época; el de Mª Luisa Amigo (74), que profundiza en las motivaciones y transcendentalismos; el de A. González (75), bastante ecléctico y acertado; el de Villena (76), ceñido a Ninfeas, valiente y original; el prólogo, muy apropiado, de González a Rimas (77) y otros.

Como ambientación y para conocer lo que la crítica ha opinado sobre los libros siameses, valga esta pequeña selección de fragmentos, efectuada con una simple intención resumidora:

"En Ninfeas, Juan Ramón está seducido por el parnasianismo, aunque haya en esta obra procedimientos simbolistas" (78)

"es la obra incipiente pero decidida de un futuro gran poeta, abrumado por la muerte, la morbosidad, la melancolía y el seguro afán de una renovación poética" (79)

"es un libro triste y sensual, lúgubre en ocasiones, lírica desolación que contrastaba con la catarata luminosa del momento" (80)

"lo que más nos choca en Ninfeas, son los elementos decorativos inspirados de Rubén Darío" (81)

"es un libro claramente simbolista [...] más allá de sus indudables excesos y defectos, es un libro coherente e iluminador" (82)

"en este libro primerizo, hiperestésico, a caballo entre la sensualidad, la morbidez, el delirio y la melancolía, Juan Ramón Jiménez está ya plenamente" (83)

"este libro primerizo, excesivo, torpe a ratos, aunque indudablemente intenso y de auténtico poeta, representa la batalla misma del Modernismo" (84)

"Los poemas de Ninfeas son de una sensualidad exageradamente modernista (modernismo externo) y menos íntimos que la mayor parte de los poemas de tono romántico recogidos

> en Alas de violeta" (85)
>
> "Ninfeas y Alas de violeta nos permiten ver una voz haciéndose' en la que se advierten dos impulsos en conflicto: el poeta que J.R.J. comenzaba a ser [...] y el poeta que quería ser" (86)
>
> "Si Alas de violeta contiene algún poema donde podemos casi adivinar un gusto hacia la sencillez, hay, en cambio, gran abundancia de palabras innecesarias [...] Ninfeas, es, temática y formalmente, un reflejo de los aspectos más externos del modernismo más superficial" (87)
>
> "Alas de violeta y Ninfeas son libros muy ricos desde la perspectiva de la vivencia estética del poeta. La mirada contempladora se cautiva de una belleza enredada en sensaciones olorosas, táctiles, auditivas. Esta hermosura embriaga el yo absorto que la contempla produciendo un sentimiento estético" (88)

A mí, particularmente, Ninfeas me parece un libro interesante y de gran variedad. El adolescente que es J.R. necesita comunicar una serie de experiencias, inconexas pero frescas y sentidas, que son como las cuentas de su rosario lírico. Y así podemos encontrar en este libro desde poemas que transparentan su ansia de ideal (89) hasta el dolorido sufrir (90), pasando por diversas fantasías panteístas, fábulas, églogas y alegorías (91) o poemas rabiosamente románticos (92) o impresionistas, con un descriptivismo cuidado y lleno de sensibilidad (93), o modernistas (94), sin que falte un curioso epitalamio (95), una demostración de su inquietud social (96), alguna otra de su desdén amoroso (97) y un par de poesías con pretensiones exhortativas (98). Todo ello introducido por ese poema/presentación ("Ofertorio") que es un preciso idearium del poeta.

En este primer libro, que podríamos calificar como de tanteo, expresa ya J.R. su conciencia temporal con los mismos procedimientos que en obras posteriores. El detallado de esta aseveración salpicará, con ejemplos concretos, un capítulo próximo. Aquí sólo adelanto algún dato previo. En "La canción de los besos" la historia de frustración amorosa sucede, explícitamente, en la calma de una noche. "Tarde gris" cuenta la historia de un amor triste en el transcurso sutil de unos instantes: desde "Apagábase el día" hasta "La Noche llegaba". Las dos partes de "Las amantes del miserable" se

inician con sendas precisiones temporales (la 1ª, atmosférica y la 2ª, cronológica) Algunos poemas tienen un comienzo temporal que sirve de reglaje, como por ejemplo "Otoñal", y otros se cierran con este mismo matiz e intención, por ejemplo "Tropical".

En cuanto a Almas de violeta, hay que señalar primeramente las coincidencias temáticas con Ninfeas, tanto en la presentación (con otro poema titulado "Ofertorio") como en el ansia de ideal (99), en el dolorido sufrir (100), fantasías panteístas, alegorías, etc. (101) y romanticismo (102). Aunque hay también temas más o menos novedosos, como la añoranza de su infancia moguereña (103), el autodesprecio por apegos a lo carnal (104) y el contraste entre la zafia alegría populachera y su intimismo nostálgico (105).

En el aspecto temporal, hay quizá menos referencias que en Ninfeas. Pero, teniendo en cuenta su más reducida dimensión, son las suficientes para no romper la línea entre ambos.

Rimas supone para muchos críticos el 1º auténtico libro de J.R. y, para otros, el que cierra esta etapa de tanteos. De cualquier modo, no cabe duda de que este libro posee ya una especial seducción, misteriosamente inefable, mediante la que ha llegado al corazón de tantos:

> "no me parece justo reducir Rimas a un muestrario de las influencias propias en un poeta primerizo, ni limitar su significación a la función de cerrar una etapa titubeante. Es verdad que Rimas es, en gran parte, eso; pero también en el libro se perciben sorprendentes aciertos, y originalidad y maestría en la exploración de temas y procedimientos que serán definidores del trabajo futuro de J.R.J." (106)

De todos es sabido que, para la composición de este libro, J.R. aprovechó, con mayor o menor fidelidad, material variado de los dos anteriores. Esto lo ha repetido también muchas veces la crítica, aunque casi nadie haya precisado tanto como A. González la procedencia concreta de esos poemas ubicuos. En el prólogo a Rimas de la edición del Centenario, dice este crítico:

> "en Rimas hay veinte poemas procedentes de sus libros de 1900, cuatro pertenecientes a Ninfeas y dieciséis a Almas de violeta, y algunos más que habían aparecido en periódicos y revistas" (107)

Y luego, en la llamada correspondiente a esta cita, da cuenta de los números de procedencia. Pero donde dice: "nº 56" -de Almas de violeta- debe decir: "nº 57". Y el 59 y el 60 no son de este libro sino de Ninfeas. Por lo que, según mis cuentas, los poemas de este último libro pasados a Rimas no son 4 sino 6. Y los del anterior no son 16 sino 14.

Hecha esta pequeña corrección, voy a detenerme ahora en un punto que considero importante: el romanticismo de este libro. Angel González, en otro estudio más general sobre J.R., dice, refiriéndose a Rimas:

> "Libro romántico, todavía ingenuo [...] El lago, los cisnes y las ninfeas modernistas han sido sustituidos por otros elementos más naturales: un pueblo, el campo -y los parques-. El lenguaje es también sencillo, y fluye sin afectación dentro del verso. Hay lágrimas en exceso en este libro escrito desde una tristeza artificial, literaria. La evidente influencia de Bécquer puede determinar o intensificar su amor por lo imposible, que apunta una y otra vez en los primeros libros de J.R.J." (108)

Gran parte de la crítica ha captado este romanticismo del libro, sin querer verlo también en los dos anteriores. Y, aunque en éste se pueda haber intensificado más tal influencia, no es admisible de manera alguna que J.R. estrenara con él su experimentación romántica.

El propio González admite esto cuando, comentando unas declaraciones de J.R. en que reconoce éste, como fuentes, a Espronceda, Bécquer, Rosalía, etc., apostilla:

> "porque todos esos nombres [...] resuenan efectivamente en los versos de Rimas y de los libros anteriores a Rimas" (109)

Y, en otra ocasión, hablando sobre Ninfeas y Almas de violeta, confirma esto así:

> "En ellos son visibles los materiales modernistas más superficiales -cisnes, lagos, nenúfares-, que irán alternándose hasta desaparecer en sus libros posteriores. Hay también una marcada actitud romántica que fluirá en el futuro por mejores cauces, y se advierten los primeros síntomas de su interés por las formas populares" (110)

Aquí habría que precisar que González ha prestidigitado un tanto estos libros para sacar de su sombrero, no ya conejos ni palomas, como es lo habitual, pero sí unos cisnes que apenas aparecen citados (creo que una o dos veces en Ninfeas y ninguna en Almas) Y lo mismo los nenúfares, que sólo se nombran en un poema de Ninfeas. En cuanto al lago, las citas en ambos libros no alcanzan la media docena.

Pero esto no es ahora oportuno y si lo he apuntado ha sido únicamente para salir al paso de una de tantas exageraciones sobre estas obras que no hacen más que enturbiar su realidad.

Volviendo al romanticismo, Predmore también coincide con estos juicios, tanto cuando se refiere a Rimas:

> "Rimas, al igual que los dos volúmenes que le precedieron, está matizado de pinceladas románticas y modernistas" (111)

como a sus dos predecesores:

> "Sus notas dominantes son la tristeza, la sensualidad y el sentimentalismo, en las que se reflejan las fuertes influencias de Darío y Bécquer" (112)

Tampoco Rimas, a pesar de su éxito, ha encontrado aún un eco crítico que explore su verdadero peso específico poético. Si bien no faltan opiniones coincidentes en señalarlo como un libro inmaduro pero que contiene ya los gérmenes (a veces bien explícitos) del futuro gran poeta. Tomamos como ejemplo de esto unas acertadas palabras de González:

> "Como tantos primeros libros, Rimas es todavía un conjunto muy endeble, en el que se prolongan [...] los defectos de los títulos anteriores: lenguaje convencional, sentimentalidad superficial, temas tópicos, trivialidad [...] Rimas permite admirar lo que apenas podía adivinarse en Ninfeas y Almas de violeta: un poeta original y grande" (113)

Y lo mismo Aurora de Albornoz:

> "Rimas está escrito bajo la sombra de Bécquer. Acusa, sin embargo, un tono más personal que los anteriores. Acaso el mayor interés del libro resida en una cierta capacidad para penetrar a un mundo de irrealidades partiendo de una serie de sensaciones. Las páginas de Rimas están llenas de 'visiones', de 'quimeras', de 'espectros',...

> cosa no nueva en nuestra poesía, pero importante dentro de la trayectoria poética de Juan Ramón, que por este camino llegará un poco más tarde a la creación de un mundo auténticamente visionario." (114)

Referente a la motivación contextual de este libro, resulta interesante, como ejemplo de opinión crítica, la visión behaviorista de Azam:

> "En Rimas [...] el tono es espontáneo y religioso. La crisis que atraviesa Juan Ramón queda reflejada con todo [sic] su complejidad [...] reacciona complaciéndose con el temor, la angustia y la tristeza; mas de hecho se trata del temor al fracaso, de la angustia por lo bello y de la tristeza por un Hoguer lejano, de una pureza y perfección inalcanzables en la existencia" (115)

Y, en lo referente a la captación de una esencia temporal, me parece imprescindible citar una vez más a Predmore:

> "[Hablando sobre los matices de Rimas] jardines perfumados, cementerios, suspiros amorosos en el crepúsculo, sensaciones frágiles y delicadas provocadas por un vago sentimiento de lo temporal" (116)

Este libro, escrito en 1901, (en el sanatorio francés, en su mayoría, aunque con sustrato mental moguereño) fue editado en 1902 con ese título que nos hace pensar, por un falso automatismo, en Bécquer. González, en el citado prólogo a Rimas, dice:

> "En cuanto a Bécquer, su recuerdo le sale al paso al lector de Rimas ya desde el título" (pág. 23)

Y digo lo de falso porque, como muy acertadamente señala Guerrero (son palabras del propio J.R.):

> "El libro se publicó con el título de Rimas, no porque fuera becqueriano, pues en realidad tampoco Bécquer le dio este título al suyo" (117)

De cualquier manera, es romántico de intención y de expresión (siguiendo e intensificando la línea de los dos anteriores) cosa que se hace especialmente palpable en algunos poemas (118), matizándose en ocasiones de esa obsesiva ansia de ideal (119). Otros temas comunes a libros anteriores son: el dolorido sentir, el desengaño, etc. (120), el descriptivismo impresionista (121), la exhortación (122), la singularidad -al sentir el contraste de su tristeza frente a la alegría del alrededor- (123), su desdén amoroso

(124), la añoranza de su pasado (125), que tantas veces le lleva a esa declarada solidaridad con el mundo infantil (126) y otros.

Temas relativamente nuevos pueden ser: la satisfacción amorosa o amistosa (127), el deseo de correspondencia (128), la gratificación que le reporta un sueño o la presencia de lo religioso (129), el narcisismo simbolista (130) y el desdoblamiento del poeta en el que es y el que quiere ser (131)

El tiempo en este libro asegura sus posiciones y llega a ser determinante en poemas como: el nº 7, en el que el poeta contrasta su infancia / primavera con su presente/ otoño; el nº 12 -uno de los más deliciosos del libro-, que sucede desde el crepúsculo hasta la noche; el nº 19, que se prolonga a lo largo de una tarde; el nº 23, condicionado por un eje temporal de marcado detalle; el nº 24, en el que la sucesión del tiempo impone el ritmo narrativo y el nº 53, en el que el tiempo es un vaso comunicante del ánimo del autor.

2º-B) BLOQUE 2º: "LUGAR DEL RETRAIDO"

Este segundo bloque se va a componer de 5 libros que,en <u>*Levenda*</u> *se convertirán en "Aire triste", "Jardines lejanos", "Pastorales con Dios", "Olvidanzas del moguereño" y "Baladas del Monsurio".*

Los títulos originales (o sea, los que componen nuestro corpus) son: <u>*Arias tristes*</u>*,* <u>*Jardines lejanos*</u>*,* <u>*Pastorales*</u>*,* <u>*Olvidanzas*</u> *y* <u>*Baladas de primavera*</u>*.*

Sin pretender dotar de una unidad total a este conjunto, si se puede decir que ninguno de sus poemarios desentona demasiado del conjunto y, a pesar de que la crítica no ha intentado aún estudio alguno referido al bloque como tal, existe un talante igualatorio, (tanto en los modos de decir como en la actitud poetizadora) que les confiere una aceptable uniformidad.

J.R., sin alejarse bruscamente de sus primigenias maneras, va buscando, con lentitud, su propio estilo, en un campo aún romántico, simbolista y de una densidad impresionista muy patente.

Las circunstancias que atañen a las cosas son las que las van transformando en otras cosas. Como también el poeta, en la implacable metamorfosis del discurrir temporal y espacial, va siendo

en cada verso otro poeta y el mismo a la vez. Algo de esto se trasluce en unos versos de Jardines lejanos que rezan así:

"Y todo
es lo mismo y no es lo mismo" (pág. 430)

Sigue plasmándose el eco becqueriano de aquellas golondrinas que sí/no volverán, reforzado ahora por un sentir filosófico que flota en el ambiente de la época.

Esta conciencia, un tanto heraclitiana, de lo que vuelve sin volver aparece con insistencia en esta poesía y la dota de un profundo sentimiento temporal.

En Pastorales dirá:

"aquellas tardes
de abril que ya nunca han vuelto" (pág. 541)

y también:

"No volverás, primavera..." (pág. 605)

y en Olvidanzas:

"¡Las dichas se van
a las sombras, y ya nunca vienen!" (pág. 707)

El poeta admite la apariencia del "no cambio" en Jardines lejanos, cuando dice:

"y todo ¡tiene
siempre la misma canción!" (pág. 474)

Pero acaba convenciéndose de que el tiempo inexorable todo lo transforma, haciendo irreversible cualquier vivencia y cualquier sustancia.

Vamos a tratar de analizar ahora, muy someramente, cada uno de los poemarios de este bloque, teniendo en cuenta algunos juicios críticos ya emitidos y también lo que la observación personal nos haya permitido apreciar acerca de ellos.

2º-B-1) Arias tristes

Arias tristes es un libro al que la crítica ha dedicado especial atención. Graciela Palau, en su imprescindible estudio, nos ofrece juicios muy interesantes sobre él. Debió de ser un libro de capital importancia en su momento:

"Gómez de la Serna fijó muy en serio la importancia de

> Arias tristes 'situado en el 900 tiene una importancia colosal y de él nacen todos a la nueva poesía'." (132)

Palau aclara también su gestación:

> "Los poemas de la primera y segunda parte de Arias tristes tienen que ver predominantemente con el paisaje, y este paisaje es como el de los alrededores del sanatorio del Rosario, de las afueras de Madrid y de la Sierra del Guadarrama" (133)
>
> "De la sierra del Guadarrama es el paisaje bucólico de Arias tristes. Allí pasó J.R. cortas temporadas con el doctor Sandoval. Los pastores, bueyes, aldeas, valles, casitas y caminos son poetizaciones del Guadarrama de a principios del siglo XX" (134)
>
> "los jardines, en particular los del sanatorio del Rosario y el paisaje de la Sierra. Eso constituye el fondo natural de los poemas de Arias" (135)

y defiende el autobiografismo que enmascara el autor en su poesía, proporcionándonos una filiación indiscutible con la moderna poesía francesa:

> "el contenido de Arias tristes corresponde a circunstancias muy reales en la vida de J.R. El arte, por serlo, disimulaba la realidad en su caso; es decir, con las nuevas artes del simbolismo, que convenían a la sensibilidad juanramoniana, revestía de vaguedad hechos reales de su vida" (136)

y ofreciendo, de paso, una valoración personal interesante:

> "Arias tristes es la primera gran obra poética del modernismo español. Identifica la poesía con la música por influencia directa de Verlaine y del simbolismo francés" (137)

Esta influencia la demuestra Ferreres ampliamente:

> "La amada o amadas en Arias tristes aparecen siempre blancas, vestidas de blanco, como generalmente en Verlaine" (138)
>
> "Los atardeceres sangrantes que aparecen en este libro condicionan el recuerdo del poeta francés" (139)

Garfias aporta también un criterio parecido:

> "Arias tristes marca el momento de su primera plenitud. Un vago acento becqueriano, de un Bécquer imposible pasado por Heine y por Verlaine, y por el canto popular andaluz, se derrama melancólicamente por todo el libro, triste y bello como un otoño" (140)

y abunda en la importancia de la obra:

> "Arias tristes, libro publicado en 1903, significa la primera victoria poética considerable del 'Andaluz Universal'. Escribieron sobre él, elogiosamente, los mejores críticos del momento, y Rubén Darío, el pontífice, echó las campanas al vuelo" (141)

Díaz Plaja escuetamente opina que todo el libro está:

> "inscrito en una atmósfera neorromántica" (142)

y lo mismo Gómez de la Serna:

> "el libro más amarillo y puro de la época" (143)

Todo esto, a pesar de la opinión del propio J.R., quien resalta lo negativo, en una dura autoevaluación:

> "Arias tristes, que influyó, por desgracia, en América y en España, con su lamentable pesimismo necio" (144)

Antonio Machado dio fe, en 1904, de la valoración tan positiva que le mereció esta obra:

> "Leyendo el hermoso libro de Juan R. Jiménez, que él titula Arias tristes, pienso que su mayor encanto acaso estriba en que no es triste [...] Una tenue bruma de soñolencia envuelve muchas cosas soñadas, y un soplo de primavera latente y constante las anima. ¡Bello libro de juventud en sueños! [...]
> Ese libro es la vida que el poeta no ha vivido, expresada en las formas y gestos que el poeta ama. Así, tal vez, quisiera vivir el poeta" (145)

y lo mismo otros muchos críticos que Gullón se ha encargado de consignar en su artículo "Juan Ramón Jiménez y la crítica", en donde también él aporta algún juicio personal:

> "Arias tristes (1903), cuarto libro de Juan Ramón Jiménez [...] Este libro se divide en tres partes subtituladas "Arias otoñales", "Nocturnos" y "Recuerdos sentimentales", cada una precedida por una composición musical de Schubert. Tales piezas no figuran ahí por casualidad, sino para indicar, siquiera indirectamente, que la musa inspiradora del volumen

es la música [...]
Jiménez, como en ese tiempo Machado, crea el escenario en donde las figuras pueden moverse con mayor naturalidad" (146)

"Arias tristes no es sólo la instalación del poeta en su plenitud juvenil, sino la primer obra suya de que puede decirse que mereció una acogida crítica genuina" (147)

Hay algunos párrafos de otros críticos que resultan sintetizadores y muy acertados, tales como el de Phillips:

"continúa la misma temática y la misma tonalidad nostálgica presentes ya en la obra anterior. Ahora prefiere el poeta de modo exclusivo el verso corto, y logra sin duda una mayor perfección en sus recursos expresivos. Se presta más atención a los motivos aldeanos y al idilio de la vida rural. Se cuentan menos episodios sentimentales, con lo cual gana la poesía en fuerza lírica y riqueza espiritual" (148)

Gicovate:

"Arias tristes deja, otra vez, un recuerdo de rosas y lágrimas, lilas y acacias, sonatas, tristes avenidas, lunas y mujeres que se esfuman" (149)

Angel González:

"El romance, ya abundantemente utilizado en Rimas, se adueña por completo de Arias tristes, libro escrito durante la estancia de J.R.J. en el sanatorio de El Rosario, y publicado en 1903 [...] horror al hecho físico de la muerte [...] leve anécdota amorosa, increíble, irreal. Los jardines aparecen descritos una y otra vez como símbolo de una melancolía poco convincente [...] expresión fluida y sencilla" (150)

Azam:

"Arias tristes no consigue ser modernista, habida cuenta únicamente de su apariencia formal" (151)

Predmore:

"el primer volumen que ofrece una considerable colección de acertados poemas. [...] el acento personal del autor aparece cada vez más claro" (152)

y Campoamor:

"Arias tristes es el fruto de sus ensoñaciones las noches de luna llena, postrado en la ventana sobre el jardín de su saloncito y en la terraza con rosales. Poesía, pues,

> envuelta en suave luz crepuscular" (153)
>
> "Los poemas recogidos en Arias tristes nos adentran en un mundo de belleza, en un mar de tristezas que son el tema dominante de todo el libro. De Bécquer toma Juan Ramón el alma, la sensibilidad y la delgadez lírica; de Rubén, sólo pequeños ecos del modernismo francés que él había impuesto; de Heine, Lamartine y Verlaine la estructura de los versos, el ritmo interior, el sentimiento musical; de sí mismo la voz personal presentida en Rimas, en un cúmulo de aciertos, de perfecciones logradas que significan para él su consagración como gran poeta lírico" (154)

Uno de los críticos que más atención ha dedicado a este libro es, sin duda, Aurora de Albornoz:

> "el mundo que Juan Ramón transita en Arias tristes, y aún más en los libros siguientes, es mundo de visiones, más que de realidades [...] hay ya una marcada tendencia a la condensación y a la contención verbal, aunque el poeta arrastra todavía una serie de palabras que no son suyas: palabras de tradición romántica, o tópicos del modernismo superficial" (155)
>
> "Juan Ramón pinta sus paisajes con sensibilidad de pintor impresionista [...] Como en los cuadros de los pintores impresionistas, el poeta, insistentemente, quiere captar la hora -que suele ser el atardecer, o la noche, aunque a veces encontremos la tarde, la mañana, o el alba-. A través del verso le es posible realizar algo, imposible en el cuadro: captar los cambios de colores y luces al pasar de las horas o minutos" (156)
>
> "Con frecuencia, ante estos jardines poblados de extrañas visiones, pensamos -al menos, yo pienso- en ciertos cuadros creados por los pintores simbolistas" (157)
>
> "Sin dudar, en Arias tristes podemos encontrar ya al 'poeta'." (158)

Si intentáramos resumir estos juicios y otros muchos, por el estilo, que no he consignado, podríamos observar que hay una tendencia general a considerar los matices interartísticos en esta obra de J.R. Esto es sin duda un síntoma del simbolismo que puede llegarle vía modernismo. Algunos críticos se inclinan por ver más las influencias musicales y otros las pictóricas.

Mi opinión está del lado de Albornoz, sin desechar la otra alternativa. Hay una serie de poemas (sobre todo en la 1ª parte) que son auténticos cuadros, con pinceladas, esfumados, perspectiva, etc. En estos cuadros el autor se incluye algunas veces (como hicieron también los pintores) y otras queda al margen. Alrededor de, por lo menos, veinte poemas cumplen estas premisas. Uno que podría servirnos de claro ejemplo es el nº 23 de la 1ª parte, en el que la perspectiva está determinada por los siguientes versos:

"ya muy lejos, ya muy lejos,
iban los tardos rebaños..." (pág. 244)

Quisiera, de paso, señalar algunas características o curiosidades que, en mi opinión, presenta este libro. El poeta se confiesa lector de poesía, en puntuales referencias:

"Abro el libro y leo...
El sol me dora la página
y envuelve en lumbre los versos" (159)
"Yo estaba junto a mi mesa
y entre mis flores, leyendo
el libro triste y amargo
del poeta de mis sueños" (160)
"Seguí leyendo..." (161)
"dejé descender mis lágrimas
sobre las rimas de un libro" (162)

y también escritor:

"y sobre el papel mi pluma
se desliza suavemente" (163)
"y esta noche divina he pensado
que debiera leerme mis rimas
una novia vestida de blanco" (164)
"Cuando ella vio que mis versos
iban volando hasta ella" (165)
"aquellas manos que tantas
rimas blancas me inspiraron" (166)

Este confesionalismo se vuelve excepcionalmente campechano cuando dice:

"Y aquí me tenéis, buscando
-peregrino sin sonrisas-
caminos hondos" (167)

Generalmente el poeta se muestra triste, por diversos

motivos. Uno de los más frecuentes es el contraste entre su propio sentimiento y la alegría que le rodea:

"Entre el jardín hablan; todos,
entre palabras y risas,
[...]
Sólo yo, triste y rendido" (168)

pero esto es algo que ya sucedía en libros anteriores.

También le entristece no colmar sus anhelos a través del amor. Esto hace que tome generalmente una postura tan displicente frente a sus amadas:

"Quiso quitarse el enfado
con una fragante flor;
puso un beso entre sus pétalos
y alegre se la ofreció" (169)

y rechaza o aborrece, como en los libros anteriores, sus deseos carnales:

"Es que hay besos en mí que no tienen
unas alas para irse volando;
pobres besos que sueñan con ojos,
con mejillas, con pechos y labios" (170)

tratando de sustituirlos por una fuerte espiritualidad:

"Quién piensa en el cuerpo? Todo
esta noche tiene lágrimas" (171)
"Y esta noche que sufro y que pienso
libertar de esta carne a mi alma" (172)

Repite tema el poeta cuando se siente desdoblado entre cuerpo y alma:

"Mi alma ha dejado su cuerpo
con las rosas" (173)
"mi cuerpo negro pasea
la claridad de mi alma" (174)
"Mas ya no veré ya nunca
aquel jardín, donde el alma
mató al cuerpo para siempre
con ensueños y con lágrimas" (175)

Lo que le permite establecer diálogos con su propio corazón:

"-Qué quieres tú, corazón?
por qué estás siempre tan muerto

de cansancio y de dolor?" (176)

Las presencias fantasmagóricas suponen un claro leitmotiv del libro (177)

Otro tema que utilizará desde Arias tristes es el de imaginar su propia post-muerte, tema que inaugura con estos versos:

"Vendrá un carro por el cuerpo
-¿en dónde estará el alma?-" (178)

Se pueden considerar poemas originales, dentro de una tónica general imperante, por ej., el nº 13 de la 1ª parte que, además de ser muy bello, no aparece salpicado por tristeza alguna. El nº 16 es también distinto, por muchos conceptos, y sobre todo porque el poeta piensa en su muerte sin temor alguno. El nº 24 le sirve al poeta no para solicitar consuelo, como es su costumbre, sino para erigirse en consolador de unos árboles que acusan el deterioro del otoño. En el nº 18 de la 3ª parte toma, excepcionalmente, la iniciativa amorosa. Y en el nº 4 de este apartado asistimos a la primera declaración patriótica de J.R.:

"al otro lado del monte
están los campos de España" (pág. 305)

Un detalle que me gustaría resaltar es el de que en tres romances de la última parte de este libro se produce una fragmentación del tema, al estilo del romancero viejo, muy interesante. La anécdota comienza en el poema nº 3 y se continúa en el 9º y 13º.

El nº 21 de la 1ª parte ha sido ya muy comentado por la crítica. Quizá lo que convendría añadir es el precioso "fundido", casi cinematográfico, que realiza el poeta con los tres bueyes.

Los detalles aislados que me parecen dignos de resaltar son: la 2ª estrofa del poema 18º de la 2ª parte que, además de estar tan hermosamente compuesta, representa el deseo de J.R. de descifrar el oculto mensaje de la vida:

"Quiso mi alma el secreto
de la arboleda fantástica;
llega... el secreto se ha ido
a otra arboleda lejana" (pág. 281)

y el poema nº 8 de la 3ª parte que, en mi opinión. es el más redondo, fino y evocativo.

También es interesante la detección, en este libro, del

título que empleará en el siguiente:

"Jardines lejanos,
fuentes, crepúsculos" (pág. 240)

Dentro ya del tema del tiempo, debo resaltar, antes de otro análisis más minucioso, el hecho de que la tarde tome a veces cualidades humanas, como por ej. cuando dice:

"Vendrá a mi cuarto la tarde
por la entreabierta ventana
y acariciará mis libros
y mi mesa" (pág. 220)

Y lo mismo la noche, en franca personificación:

"La noche sufre en silencio;
tibia noche de nostalgias" (pág. 276)

La conciencia temporal impregna todo el libro, con recuerdos muy palpables y con otros de mayor sutilidad que trataremos de ir descubriendo.

2º-B-2) Jardines lejanos

En cuanto a Jardines lejanos, veamos cómo lo resume Angel González:

"Publicado en 1904. Contiene romances, pero presenta una importante novedad expresiva: la vuelta de J.R.J. a la rima consonante. Lunas, besos, pianos lejanos, lirios, etc., son las realidades que materializan la eterna tristeza del poeta, o que originan su llanto

[...]

En Jardines lejanos, JRJ comienza a ver a la mujer en todas las cosas" (179)

Palau opina al respecto:

"En los poemas de Jardines lejanos se acentúa el profundo sentimiento de la belleza de las cosas" (180)

"El prodigio de los poemas de Jardines lejanos es su música y su engañosa elaboración [...] J.R. hace obra de orfebre, dotando al paisaje y la propia emoción de los más delicados atributos" (181)

y apunta una diferencia con el libro anterior:

"la relación artística entre poeta y paisaje es mucho más directa e íntima en Jardines que en Arias "

(182)

Díaz Plaja opina que:

"Acaso sea éste el único libro de J.R.J. con un cierto matiz hacia lo narrativo y lo legendario al modo de las baladas germánicas" (183)

Ferreres sigue apuntando la influencia de Verlaine:

"Hay un erotismo acentuado que nos trae, en algunos versos el recuerdo de Verlaine. Está muy presente el Verlaine de parques y jardines con fuentes con alma" (184)

Paraíso de Leal descubre un tema que tiene relación directa con lo temporal:

"la localización de cada amor en la estación del año correspondiente no falta" (185)

Campoamor da fe de la gestación de este libro:

"fue escrito por Juan Ramón durante su estancia en el sanatorio y en la casa particular del doctor Sierra" (186)

Phillips trata de resumirlo:

"Una novedad se advierte en Jardines lejanos: la creciente sensualidad, más modernista y con perceptibles ecos de Darío [...] Añoranza sentimental e impresionismo que subrayan la belleza de las cosas" (187)

Martínez Sierra saludó así al libro en su aparición:

"¿Penas con llanto? ¿Penas con hiel? ¿Penas con desengaño o con desesperanza? No. Las penas que los versos de Juan Ramón Jiménez evocan o recuerdan, con risa suave y complacida melancolía, son penas así, con flores y con música" (188)

Aunque en menor proporción que en el anterior, en este libro, me parece a mí, continúa J.R. expresándose a través de formas netamente impresionistas. Podemos contabilizar un mínimo de once poemas que no son sino auténticos cuadros de este estilo (189).

Son también varios los poemas en que los sentimientos del poeta son evocados por algún instrumento musical (190) o, excepcionalmente, por una carta o por la lluvia (191)

De cualquier modo, el tema más insistente y que ocupa la mayor parte del libro es el amor, en algunas de sus variantes: a) como fino erotismo o cargado de romanticismo (192); b) como motivo de sus sueños o recuerdos (193); c) como imposibilidad (194); d)

como anonimato (195); e) como confesión implorante (196); f) como carnalidad que trata de reprimir (197); g) como carnalidad confesada e incluso añorada (198); h) como nostalgia o motivo de tristeza (199); i) el amor frustrado antes de nacer (200); j) el perdido o no encontrado (201) y k) como motivo de un diálogo (202)

Ricardo Gullón, en el anteprólogo de este libro, edición del Centenario, dice al respecto:

"[libro] donde el amor pasa de la abstracción a la concreción"
(203)

Si tuviera que destacar algún poema de este bello libro, citaría, por su primor y frescura, el nº 23 de la 1ª parte, que queda encerrado entre dos temporalidades indirectas. Comienza así:

"Cuando bajamos al parque
a besarnos en la aurora,
ya estaban girando al cielo
las fontanas y las rosas" (pág. 392)

y acaba (penúltima estrofa):

"...Cuando dejamos el parque,
las fontanas y las rosas
ya estaban hilando, al sol,
su música y sus aromas" (pág. 393)

Fuera del tema amoroso, también destacaría, por su elegancia, simbolismo y bellas sugerencias, otro poema que no me resisto a transcribir aquí:

"Al pasar por un jardín,
una hoja seca ha caído
sobre mi frente... y la pobre
no sé qué cosas me ha dicho.

Me ha dicho que tiene sueño,
mucho sueño y mucho frío,
que los árboles están
muertos de verse amarillos;

que el cielo azul no es azul
para los parques umbríos,
que ya las fuentes no cantan,
que el ruiseñor ya se ha ido...

Me ha dicho que por las sendas
no pasan novios ni niños;
me ha dicho que tiene sueño,
mucho sueño y mucho frío...

Y yo que en mi corazón
escondo un abril marchito,
le he contestado con lágrimas
y con versos amarillos." (pág. 498)

La hoja caída sobre la frente del poeta es una especie de manzana de Newton que le hace descubrir fenómenos no percibidos hasta entonces. Es un poema transido de temporalidad como marchitación, tema que en el poeta será tan frecuente, aunque pocas veces lo expresará con tan sutil acierto.

Si nos atenemos a uno de los aforismos más hondos de J.R. (al que dice: "el poema es semilla más que fruto"), un ejemplo que lo avala totalmente es el poema nº 27 de la 3ª parte. Parece un singular boceto al que el lector debe añadir su propio desarrollo.

En cuanto al tiempo, debo adelantar la frecuencia con que J.R. antropomorfiza algunos períodos temporales concretos. Por ej., la tarde (204) o una hora (205), hasta llegar a dialogar con ellos (206) o con el otoño (207) o con la noche (208).

Me parece importante resaltar también el entronque (esta vez a través de un contraste) que se produce entre tiempo atmosférico y tiempo imaginado, en el poema nº 15 de la 2ª parte.

Gullón también ha captado la importancia del tiempo en este libro, cuando dice, en su anteprólogo de la edición del Centenario:

"En los poemas de <u>Jardines lejanos</u> se trata la
dualidad del ser y a la vez el sentimiento del Tiempo" (209)

2º-B-3) Pastorales

Respecto a <u>Pastorales</u>, veamos lo que nos cuenta Palau:

"J.R. consintió en ir a pasar a Moguer el verano de 1904.

> Pastorales, su sexto libro de versos, recoge toda la emoción y la alegría de su regreso al pueblo [...]
> Los versos que forman parte de esta colección, inspirados por el campo de Guadarrama y el de Moguer y fechados en 1905, no vieron la luz hasta 1911 [...]
> El tono de Pastorales es bucólico, como conviene al paisaje; pero los poemas tienen bastante en común con los de Arias tristes y Jardines lejanos" (210)
> "En Pastorales el poeta necesita más de la presencia de la mujer que del paisaje" (211)
> "La naturaleza ha dejado de ser el fondo de sus tristezas y se ha convertido en la aliada de sus sentidos [...] pero en Pastorales se exalta más a la mujer que al paisaje" (212)
> "El paisaje está saturado de los atributos de la mujer" (213)
> "Los poemas están ordenados de tal modo que los de la primera parte denotan la nostalgia del pueblo, y los de la segunda, su presencia; entonces todo lo que los sentidos abarcan se convierte en sustancia poética" (214)

De Pablos apunta al respecto:

> "Es una época en que dominan el color verde y malva y los crepúsculos tristes, simbolizando la muerte" (215)

Garfias intenta aportar algo más:

> "Pastorales es, como Jardines lejanos, libro de paisaje ideal, con campanas, con nieblas, con coplas desmayadas, con lunas amarillas; todo envuelto, cerrado, en una luz de crepúsculo" (216)

y también Phillips:

> "En Pastorales se acentúa más la nota descriptiva del paisaje; al menos en parte, el libro se inspira en una nueva estancia en Moguer (verano de 1904) [...]
> De nuevo, tiende a ser eliminada la mera anécdota; las emociones del poeta suelen fundirse con la naturaleza. Creo ver aquí una mayor influencia de los simbolistas menores: Samain y Francis Jammes" (217)

lo mismo que Angel González:

> "Pastorales prolonga los defectos y las virtudes de los libros anteriores de JRJ, pero hacen en él aparición, [...] algunos elementos nuevos. El fatigoso sentimiento de

melancolía se repliega y deja algún espacio a una visión más alegre, más natural, de las cosas" (218)

y Gilbert Azam:

"Pastorales no carece del acento personal de las obras anteriores. Se nota únicamente que el arte del poeta encierra mayor madurez y está desprovisto de las vacilaciones o torpezas que a veces advertíamos en los primeros libros. [...] Pastorales es un libro de transición donde hallamos la permanencia de una poesía interior relacionada con una expresión nueva, y más pictórica de la belleza" (219)

No es de esta última opinión Angel Lázaro, cuando dice:

"¿No está ya todo Juan Ramón en libros como Pastorales que puede ser considerado como primero?" (220)

Y lo mismo Gullón, en el comienzo de su prólogo, edición del Centenario, que comienza así:

"Pastorales es una de las obras de Juan Ramón Jiménez que permite hablar de su plenitud temprana" (221)

y también en el remate final:

"Pues si la opinión más extendida considera el último Juan Ramón superior al primero, hay en éste mucho que ha sobrevivido a los cambios de gusto, mucha poesía genuina y, desde luego, el valor de un momento de decisiva toma de conciencia en el proceso de ascensión a la belleza que fue la vida creativa de Juan Ramón Jiménez" (222)

Gullón trata de comparar brevemente Pastorales con otros libros precedentes, para reconocer en aquél una especie de cota de mayor acierto expresivo:

"Un lenguaje, apuntado ya en Rimas, maduro en Arias y Jardines, resplandecía aquí (en Pastorales) antes de ir apagándose en los libros amarillos que no tardarían en seguir" (223)

A mí, sinceramente, este libro me parece inferior a los dos anteriores. Y en esto coincide mi gusto con el de la crítica coetánea, que no lo recibió con demasiado entusiasmo. Así nos lo expone claramente Gullón en el citado prólogo:

"¿Por qué razón Pastorales fue acogido con un silencio que contrasta tan agudamente con la recepción de los libros precedentes de la trilogía? No creo que en el momento de publicarse se ocupara de aquel ningún periódico o revista

> de Madrid, y ni siquiera recuerdo que lo hicieran publicaciones de provincias. Tal vez la magia de la novedad se había disipado [...] El hecho es que Pastorales no tuvo un Ortega, un Machado, un Martínez Ruiz que lo elogiara, como éstos hicieran con Arias, ni un González Blanco, un Manuel Abril, un Ortiz de Pinedo, como tuvo Jardines" (pág. 42)

En este mismo prólogo, que es un estudio magistral como casi todos los de Gullón, leemos un interesante comentario de este crítico a otro de Díez-Canedo sobre la comparación de estos tres libros:

> "Enrique Díez-Canedo señaló que los tres voldaenes forman 'como un primer grupo caracterizado por la métrica uniforme; pero los tres diferentes entre sí. En los Jardines lejanos apunta una nota sensual, como en la Arias una palpitación de angustia y en las Pastorales predomina un elemento descriptivo, con rudimentos de narración'. Palabras justas a las que convendría añadir que, como elementos unificantes, operan algunos ya apuntados, las dedicatorias femeninas, los motivos musicales, la tristeza predominante, la utilización sistemática de la prosopopeya y las rápidas pero muy eficaces y hermosas incursiones en el misterio." (pág. 25)

Tal vez como conjunto, Pastorales posea una unidad más sólida que otros libros. Pero, por un lado la tendencia a una cierta rutina expresiva, menos exploradora que en Arias y Jardines, y por otro la ausencia de poemas de la calidad de los que componían estos dos libros hacen, en mi modesta opinión, que Pastorales no suponga avance alguno en la trayectoria poética de J.R.

Se sigue dando prioridad a la técnica impresionista que, si a veces tiende a convertirse en un paisajismo bucólico, ofrece indudables muestras de tal quehacer pictórico, sobre todo en la 1ª y 3ª de las partes.

Como detalles curiosos, debo resaltar, primero, la aparición de un asno viejo y blanco, tratado con ternura, que será, sin duda, un adelanto del inmortal Platero (nº 9 de la 2ª parte) y, segundo, la utilización del verbo "rosar", no ya en el sentido habitual de "caer rocío" sino como acción de convertir en color rosa un objeto:

"El poniente rosa de oro
dulcísimo los tejados" (pág. 547)

Algunas de estas composiciones están suavemente impregnadas de las esencias del cuento infantil, cosa que hasta ahora no habíamos observado. Gullón lo intuye, sin desarrollar la idea:

"Poemas sin argumento, poesía que hace cuento del canto"
(224)

Veamos cómo comienza uno de estos poemas:

"Era una dulce ribera
que se pasaba la tarde
soñando" (pág. 535)

Este imperfecto esencial-temporal que parece esconder el término "una vez" (Era una vez...) es muy significativo y lo podemos tropezar con cierta frecuencia, pero se hace más destacable en otro poema en el que juega además un claro papel anafórico. Es el que comienza así:

"Era aquella playa sola,
era aquel viejo castillo" (pág. 557)

La estructura, por cierto, de este poema es idéntica a la que podemos observar en otro de los Quintero titulado "Lamentación amorosa", incluido en la obra <u>Amores y amoríos</u>, cuya publicación tuvo lugar tres años antes que <u>Pastorales</u>:

"Era un jardín sonriente;
era una tranquila fuente
de cristal" (225)

Otro asunto que me ha parecido relativamente nuevo en este libro, al menos con tal insistencia, es esa tenue zozobra que tantas veces expresa el poeta, en orden al desconocimiento del funcionar de lo cotidiano. Ya habíamos apreciado en libros anteriores una expresión, muy de S. Juan de la Cruz por cierto, del tipo: "un no sé qué". Aquí tampoco faltan ejemplos parecidos:

"y nadie supo de dónde
se los aandaba la tarde" (pág. 535)
"¿Quién ha pasado? No sé... (pág. 536)
"una copla que lloraba
no sé qué cariño muerto" (pág. 538)

Hay bastantes más (226). Otros se expresan mediante interrogaciones del estilo de la becqueriana:

"Dime, mujer: cuando el amor se olvida,

¿sabes tú dónde va?" (227)

El poeta parece pretender un conocimiento, del que ahora carece, acerca de las cosas más obvias y, como tal, menos planteadas por la generalidad, pero que a él, observador minucioso, le parecen previas al desentrañamiento de la verdadera relación "yo / mundo sensible".

Por eso se pregunta no sólo por las apariencias sino también por las causas:

"Los chopos son amarillos
-¿de sol?, ¿de luna de oro?-" (pág. 653)
"El sendero..., ¿por qué tienen
las aldeas un sendero...?" (pág. 670)

o por la finalidad:

"¡Ay, camino! ¿Adónde vas," (pág. 640)

y, sobre todo, por la identidad:

"¿Era el río? ¿Era la brisa?" (pág. 536)
"¿Era Estrellita?" (pág.539)
"¿Es una estrella caída?
¿Rosas de niebla y de viento?
¿Son lirios hechos del agua
del arroyo helado y ciego?" (pág. 584)
"¿y las rosas?, ¿y las rosas?,
¿dónde viven los rosales?" (pág. 678)

Da la impresión de que el poeta está realizando un aprendizaje nuevo, subterráneo y superterráneo, acerca de las cosas que se dan por conocidas sin conocerlas:

"Campanarios de la noche,
¿de qué pueblo sois? ¿Qué hora
es en vosotros? Yo no
me acuerdo ya de las cosas..." (pág. 544)

Y se lamenta de no poder llegar a descubrir secretos que pueden parecer infantiles o inútiles, pero que a él le preocupan:

"-¡Ay de mí! ¡Si yo supiera
dónde vive, caballero,
la divina primavera!" (pág. 678)

Aunque en el siguiente libro se arrepentirá de esta manía suya de buscador:

"¡Ay! la costumbre lamentable
de

> buscar entre la sombra un por
> qué!" (pág. 709)

En cuanto al tiempo, nada nuevo. Hay poemas que son fundamentalmente temporales (como por ej., el nº 19 de la 1ª parte) y otros no tanto. Se sigue antropomorfizando la tarde:

> "y nadie supo de dónde
> se los mandaba la tarde" (pág. 535)

y se utilizan con frecuencia algunas temporalidades con carácter de símbolo:

> "Otro de los contrastes propios del paisaje romántico y juanramoniano es el de presentar la noche como sinónimo de tristeza y melancolía, frente al día, que supone el renacimiento de la alegría" (228)

El detalle de cada recurso en particular, para dotar a esta poesía de una atmósfera temporal tan densa y constante, se irá viendo en los capítulos correspondientes.

2º-B-4) Olvidanzas

<u>Olvidanzas</u> es un libro del que Albornoz nos da precisa referencia:

> "<u>Olvidanzas</u> era un proyecto de libro que estaría dividido en varias partes: "Las hojas verdes" sería la primera. Cuando en 1909 se publica la obra, aparece bajo el título: <u>Olvidanzas: Las hojas verdes</u>. Se trata pues de un fragmento.
>
> [...]
>
> resulta un breve conjunto de poemas desiguales. Algunos, por su temática y tono, muy cercanos a los de los libros del momento anterior. Sin embargo, en otros casos, hay un notable y casi obsesivo empeño de ruptura, y una búsqueda de novedades formales" (229)

Referencia que se amplía un poco con frases de Díez-Canedo:

> "Juan Ramón Jiménez ha publicado esta primera parte de una obra que se titula <u>Olvidanzas</u>. Quedan aún inéditas otras tres partes: "Las rosas de Septiembre" [...] "El libro

de los títulos", y los "Versos accidentales" [...]
Para explicar "Las hojas verdes" nada mejor que transcribir las palabras del poeta, que son a manera de un prólogo lírico: 'Yo hice aquellos ramos de flores?... Escogí las rosas blancas, los jazmines, las adelfas, las violetas, las celindas. Entonces quedaron las hojas verdes'." (230)

de González:

"En Olvidanzas nos encontramos, con certeza, ante una poesía distinta a la que JRJ había venido haciendo hasta la fecha. El libro está escrito en 1906-07, y publicado en 1909; es el libro más corto que JRJ dio a la imprenta: sólo 20 poemas, de la parte titulada "Las hojas verdes"." (231)
"en Olvidanzas se advierte el uso sistemático de las metáforas y los procedimientos irracionales que caracterizan a la poesía contemporánea" (232)

de Campoamor:

" 'Las hojas verdes' es una síntesis o resumen de todas las tentativas ensayadas por Juan Ramón hasta encontrar la forma lírica apetecida y soñada para sus Baladas de Primavera. De ahí lo caprichoso de su contenido, la variedad de su técnica y la diversidad de su temática. Lo que en las Baladas era explosivo gozo rural, alegría campesina, fragancia de rosas nuevas, es en "Las hojas verdes" halo de tristeza y sensibilidad romántica" (233)

y de Palau:

"En 'Las hojas verdes', de 1906, se trasluce la nostalgia por la amada, el poeta recuerda con tristeza a la novia de Francia y a las novias blancas" (234)

Ferreres sigue cotejando la influencia de Verlaine:

" 'Las hojas verdes', 1906, tienen un clima claramente verleniano" (235)
"A esa repetida y permanente obsesión por la luna hay que unir los crepúsculos melancólicos y dolientes en este libro. Todo un ambiente en que la huella de un Verlaine, no total sino parcial, se nos hace clara" (236)

que Díaz Plaja refuerza:

"Acaso sea este el libro más verleniano de J.R.J." (237)

Garfias había asegurado que con este libro se inicia:

"la preocupación por el espacio y el tiempo" (238)

afirmación que no podemos compartir, después de haber comprobado sobradamente que ambos temas son frecuentes y significativos desde las primeras poesías.

Urrutia introduce la edición del Centenario y asegura que:

" 'Las hojas verdes' es un libro triste, incluso desesperado" (239)

ofreciéndonos una explicación sobre el título general del libro:

"No queda otra posibilidad de vida sino la marcha, la búsqueda de otro lugar y de otro tiempo, la olvidanza" (240)

y haciendo hincapié en la situación desde la que se escribió:

"Juan Ramón Jiménez había regresado a Moguer en 1905 enfermo, como es sabido, de neurosis" (241)

"En 1906 escribe, entre otros textos, los que componen "Las hojas verdes" y reanuda sus relaciones con Blanca" (242)

Sin embargo, apunta que nada tienen que ver su ambientación y contenido con tal circunstancia:

"poco o nada de andaluz hay en "Las hojas verdes", encerrado en un paisaje simbolista interpretado por la sensibilidad y el recuerdo del poeta, imposible de confundir con el entorno natural moguereño. [...]
En "Las hojas verdes" Moguer no existe aún" (243)

" 'Las hojas verdes' es un libro escrito desde el recuerdo de su etapa francesa" (244)

Yo he visto, más que nada, en este libro (en la línea de las palabras de Albornoz) un cansancio de formas, ya suficientemente repetidas, que el poeta trata de contrarrestar con innovaciones.

Seguimos asistiendo a las estampas impresionistas, si bien ya menos frecuentes y con matices de más claro modernismo (con ecos románticos, a veces, como por ej. en el poema nº 8) incluyendo las consabidas sinestesias. Un buen modelo de estas características sería el poema nº 14.

Tampoco faltan temas viejos como el del desdoblamiento del poeta, en diálogo con su corazón (nº 9); el broche final de un ruiseñor que se lamenta (nº 1); la estructura perfecta que se reparte entre estrofas pares (desarrollo de la fábula) e impares (estribillo), como sucede en el nº 3; las expresiones de cuento (nº

3); el arrepentimiento carnal (nº 4); los paisajes interiores (nº 5); la inquietud amorosa que no se colma (nº 15) y que llega a ser para el poeta como un suplicio de Tántalo, al no resolverse adecuadamente (nº 20); la conciencia de su muerte tras la cual las cosas permanecerán impertérritas (3ª parte del nº 17); las conversaciones retóricas con unidades temporales (nº 18) y la confrontación "presente triste / pasado feliz" (números: 6 - 10 - 12 y la 1ª parte del 17)

Sin embargo aparecen aquí aspectos total o parcialmente inéditos, como por ej.: los juegos fónicos a que dan lugar los versos pares del poema nº 7, en los que las vocales toman tal fuerza de eco que vaporizan musicalmente la composición. En este mismo poema, la lamentación de J.R. por haberse equivocado en la elección de amante, me parece algo totalmente nuevo.

El poema nº 10 es prácticamente una jarcha. El poeta pone en su propia boca (estilo directo) una serie de quejas, tomando por confidente a la luna.

En este libro, y en el siguiente, rompe el autor con la costumbre de no titular cada poema, haciéndolo ahora en la mayoría de los casos (Sólo quedan sin título el poema nº 7 y el nº 15)

Pocas veces ha conseguido J.R. dotar a una composición de matices tan auténticos de romance viejo como en el poema nº 11, fresco, elegante y con un final precioso que dice así:

"y mi amor pasó en silencio
por su espejo inmaculado,
como el sol por un cristal,
sin romperlo ni mancharlo." (pág. 716)

Una clave para desentrañar el título general del libro nos la ofrece el propio autor en los siguientes versos:

"¿De qué estrella blanca viene
esta doliente olvidanza?,
mi alma está muerta y no tiene
ni una flor ni una esperanza." (pág. 725)

En el terreno temporal, es de destacar el poema nº 6 en el que, desde un presente dolorido, el poeta pronostica un futuro más negro aún, en su deseo de conseguir anhelos sencillos. Y, al final, ese sempiterno 'pasado mejor' sirve como contraste que hace más honda la pena:

"¡Años

en que, solo con mi enamorada,
yo veía volver los rebaños
al amor de la luna dorada!" (pág. 708)

Es éste un poema importante para cotejar los anhelos, sencillos y ambiciosos a la vez, de un romántico que no encontrará solución alguna a su propuesta existencial.

Como conjunto, me gustaría destacar también el poema nº 1, especie de sutil alegoría en que unas mujeres, que son rosas, y un paisaje lleno de personificaciones mezclan, en la mente erótico-contemplativa del poeta, realidades y sueños entre los que se agazapa y expresa el propio J.R. como un "señor de barba negra" (pág. 697), que se queda a la mitad del camino a la hora de conseguir sus propósitos. Es un poema de finos valores expresivos.

Este volumen, aunque breve, sí me ha parecido un paso adelante en la trayectoria poética de J.R.

2º-B-5) Baladas de primavera

Al enjuiciar el último libro de este bloque, casi todos los críticos se ponen de acuerdo en destacar la faceta jovial que lo caracteriza. Así, Palau nos dice:

"El tono juguetón, alegre, diferencia a las Baladas de primavera de los otros libros escritos por J.R. hasta esa fecha. Los poemas son estampas de la vida en Moguer" (245)

y lo mismo otros:

"De sus idas y venidas por la campiña de su pueblo natal, en comunión constante con la naturaleza, le fueron naciendo al poeta, apenas sin darse cuenta, unas baladas llenas de optimismo juvenil y de música popular, trozos de vida que irrumpían en la suya propia con la fuerza de lo eterno. Aquellas poesías formarán, en 1907, un libro fragante e incomparable, Baladas de primavera, que no se publicará hasta 1910" (246)

"tienen [estos poemas] una conmovedora vibración y un elevado tono lírico, de canción, subrayado por el frecuente empleo de estribillos" (247)

"un libro de lirismo sencillo y natural, titulado Baladas de primavera. El ritmo y la musicalidad otorgan a dichas poesías un frescor que sorprendió sobremanera a todos aquellos que hasta entonces, conocían a Juan Ramón por su tristeza" (248)

"A través de Baladas de primavera, volumen compuesto en 1906, surge la voluntad de Juan Ramón de sustraerse a la obsesión de la tristeza lírica. Moguer está presente a lo largo de todo el libro, el más breve de todos, el más estudiado, asimismo, en la forma, el más 'revivido'." (249)

"este libro de Juan Ramón es para mí una obra de progresión hacia la alegría y la felicidad" (250)

Palau nos ofrece algún otro dato de interés:

"Pese al tono popular de las Baladas, J.R. crea versos exquisitos, como lo hiciera en su obra urbana Jardines lejanos, y del mismo modo que entonces, sin falsear el ambiente real que era fuente de su inspiración ni recurrir a falsos recursos de orfebrería. En el caso de las Baladas los elementos son los del paisaje moguereño: la pradera, el helecho, el viento, la fronda, los tallos, los pinos" (251)

"La mujer más cantada en las Baladas es Blanca. El poeta la pone por encima de todas las mujeres y la reviste de la pureza y castidad que le caracterizan" (252)

Y Albornoz profundiza un poco más:

"Baladas de primavera es en extremo interesante desde el punto de vista de la historia de la poesía de Juan Ramón. Cualquier lector puede observar la nueva atmósfera y el nuevo tono del libro si se le compara con Arias tristes, Jardines lejanos o Pastorales. A primera vista nos damos cuenta que esta breve colección de poemas representa un intento de salir momentáneamente del mundo oscuro y neblinoso de los libros de 1903-1905" (253)

"En Baladas de primavera está, me parece, el primer intento de llegar hacia una sencillez que tiene como base la palabra y ritmo misteriosos que la tradición popular ha sabido expresar a través de sus canciones" (254)

Por mi parte, no voy a decir que no se note en este poemario

una atmósfera de cierta exultación pero, si nos fijamos detenidamente, no proviene ésta de la realidad interna del poeta sino únicamente de los deseos que muestra para cambiarla.

No, yo no creo que Baladas de primavera sea un libro tan optimista ni tan distinto, en este sentido, a los anteriores. Para empezar, observemos que de 26 poemas que contiene, 10 comienzan en su título por "Balada triste..." y otros muchos lo son sin que el título lo reconozca.

En realidad, no creo que haya un solo poema en el que podamos constatar la dicha del autor. Aparece solamente en potencia (por ej., en la correspondencia amorosa solicitada) pero no llega nunca a actualizarse.

Veamos cómo comienza un poema de título aparentemente jubiloso ("Balada del amor del campo"):

"Amor del campo, ¡ay, amor!,
al son de tu tamboril,
¡quítale todo el dolor
a mi boca juvenil!" (pág. 775)

Lo mismo sucede en "Balada del domingo":

"Pon en mis carnes dolorosas
tus carnes bellas como espuma,
¡a ver si matas con tus rosas
estos rencores de mi bruma!" (pág. 744)

y en "Balada de la mujer morena y alegre":

"¡quita con una sonora carcajada
las flores secas del libro de mi vida!" (pág. 772)

El propio poeta declara explícitamente estar triste:

"¡canta, niña, canta,
duerme mi tristeza!" (pág. 773)

En lo que verdaderamente se nota un cambio temático, en este libro, es en la esperanza que pone el poeta para alcanzar, si no una total felicidad, al menos un bálsamo que mitigue sus penas. El amor y cualquier otredad poseen las llaves del secreto. El poeta solicita continuamente esta donación. De un J.R. que parecía solazarse en su tristeza hemos pasado a otro que busca el final de las lágrimas. Esto es lo que ha cambiado.

Pero la conclusión del libro es el fracaso. El destino del poeta parece volverle siempre la espalda a la felicidad. Ni aun cuando todo alrededor resplandece, puede él participar de ese festín

(Un poco al estilo de una frase de Francis Jammes en uno de los 21 libros que J.R. poseía de este autor en su biblioteca particular: "Le poète est celui qui observe, à travers la haute grille du parc, les couples fondus au bleu de la nuit, et qui entend la grêle invitation des mandolines. Il n'est pas convié à la fête"). Así lo vemos claramente en poemas como el nº 25, tan hermoso en su inicial sinestesia como en la atmósfera que crea:

"Qué tranquilidad violeta
por el sendero, a la tarde!
A caballo va el poeta..." (pág. 781)

Si, todo un mundo maravilloso. Pero el poeta no parece pertenecer a él:

"La alameda está de oro...
El último pensamiento
del sol, la hace ensueño y lloro..." (págs. 781/2)

Yo me atrevería a definir <u>Baladas de primavera</u> como el libro de las desideraciones y los piropos. Las desideraciones se expresan por variados procedimientos. El futuro, por ej., se espera con anhelo desde el 1º poema, que acaba así:

"¡ella será la virgen de las flores
y me querrá con todo el corazón!" (pág. 740)

Hay una siembra constante de exclamaciones, en esta línea:

"¡quién tuviera
flor de romero para el alma!" (pág. 760)

y la declaración explícita de unos deseos casi desesperados. De este modo es como se cierra también el libro:

"¡Blanca, en el prado que rosa la verbena,
déjame oír tu alegre corazón!" (pág. 784)

Este asunto de la desideración no es absolutamente nuevo ni específico de este libro, aunque sí fundamental. Se encuentra en todo el 2º bloque y en las más variadas fórmulas. El poeta nos confía sus íntimos anhelos, espolvoreados con sensible elegancia por su poesía. Y lo hace, como en todo, agotando los procedimientos lingüísticos para no resultar monótono ni simple. En este sentido, podemos encontrar desideraciones formuladas desde distintas perspectivas verbales (o sea, temporales): de pretérito imperfecto de subjuntivo:

"quisiera, en las rosas,
ver gotas de plata" (255)

de imperativo:

"¡No te vayas nunca,
corazón con alas!" (256)

de presente de subjuntivo:

"¡Virgen del Carmen, que estén
siempre en tus manos los remos" (257)

de infinitivo:

"¿Cómo soñar con miradas,
con sonrisas y con besos" (258)

de presente de indicativo:

"y no quiero
que me mate su triste fragancia" (259)

de indefinido:

"quise ver el lago, y una
mujer huyó hacia la umbría" (260)

y de pret. imperfecto de subjuntivo + condicinal:

"Si, de pronto, un sol de oro
a esta noche sorprendiera,
alumbraría un tesoro
divino de primavera" (261)

En cuanto a los piropos, van estos dirigidos muchas veces a la mujer:

"Tú eres más blanca que el más blanco lucero" (pág. 746)
"Novia alegre de la boca roja" (pág. 748)
"Carne de música, rosal de sangre loca,
sol con estrellas, manzana matutina" (pág. 771)
"Rosa vestida de carne de azucena,
samaritana radiante de pasión" (pág. 783)

incluso con retroactividad:

"¡Eras la gracia y la armonía,
eras la paz y la canción,
lo que llenaba de alegría
la soledad del corazón!" (pág. 752)

y, excepcionalmente, a otros entes, como por ej., el mar:

"Mar de la aurora, mar de plata,
¡qué limpio estás entre los pinos!" (pág. 741)

Hay que señalar también que, a pesar de esa fe súbita en el futuro, el poeta a veces sigue recordando el pasado como un tiempo ideal. Uno de los poemas que mejor representan esto es el nº 23, que

finaliza así:

"¡Castillo arruinado de la infancia,
que surges en la sangre de mi ocaso,
lo eres todo, el cariño, la fragancia,
el esplendor, la música y el raso!" (pág. 779)

Y el presente a que aspira no es sino un calco de aquel pasado perdido. Así se puede comprobar en el poema nº 9, que es, para mí, uno de los más logrados de este libro. Una flor evoca recuerdos alegres de la infancia del poeta, que pide a Blanca le declare su amor para vencer al tiempo definitivamente:

"Hoy que apareces, Blanca, para
llevarme al cielo que perdí" (pág. 753)

En el terreno métrico hay unos logros muy destacables, tanto en la variedad de estrofas (algunas novedosas) como en la perfección de las estructuras, totalmente redondas en los poemas: 4 - 8 - 13 y 17 y que rayan en la genialidad en otros dos que son, en mi opinión, merecedores de cualquier elogio. El 12 reza así:

" BALADA DE LA SOLEDAD VERDE Y DE ORO

Dorada, en medio de la pradera,
me pareciste la primavera...
¡Oh, qué palacio, sobre el helecho
blando y fragante, tu cuerpo hecho
de sangre y agua, de viento y fronda,
bajo una llama de seda blonda!

La orilla era toda un tesoro
de penetrantes lirios de oro;
divinizaba la soledad...
hería el cielo la majestad
de dos dolientes garzas reales
hacia un ocaso de áureos cristales.

Desnuda, en medio de la pradera,
me pareciste la primavera...
¡Oh, qué locura, sobre el helecho
blando y fragante, tu cuerpo hecho
de sangre y agua, de viento y fronda,
bajo una llama de seda blonda!

¡Perlas lloraban los frescos tallos
bajo los cascos de los caballos;
y, en un palacio verde de pinos,
los dos, reales, tristes, divinos,
dejaaos, locos, ir en el viento,
toda la lira del sentimiento!

Florida, en aedio de la pradera,
ae pareciste la primavera...
¡Oh, qué tesoro, sobre el helecho
blando y fragante, tu cuerpo hecho
de sangre y agua, de viento y fronda,
bajo una llana de seda blonda!" (págs. 754/5)

Con qué exigua sustitución lexemática, en las estrofas impares, consigue J.R. dotar de perspectiva emocional su mensaje. Las estrofas pares hilan el necesario contrapunto a base de una expresión modernista perfectamente sofrenada.

El segundo poema es un prodigio de economía denotativa y de estructuración formal, sin fisuras, gracias a una serie de simetrías, paralelismos y otras iteraciones que incluyen la creativa y típica "variación". Y por si esto fuera poco, los dos versos finales consiguen, con los mismos significantes del estribillo, trascender el significado y poner unas preciosas alas al poema para que vuele hasta la cúspide de la evocación comunicativa más alta. Se trata de una pieza ya analizada en este mismo apartado (255) y que no voy a reproducir de nuevo, aunque sí señalo que contiene además referencias temporales destacables.

Este libro es, en conjunto, aun cuando contenga algún poema que desentona (como por ej., el nº 12, más en la línea de otro tipo de tristeza), una bella muestra (hasta el momento, opino que la mejor) de su calidad y maestría.

2º-C) BLOQUE 3º: "ULTIMOS BORRADORES SILVESTRES"

En este 3º bloque que nos toca ahora analizar, me ha sido imposible seguir el sistema de titulaciones con que se ordena

Leyenda, como había venido haciendo. La razón es que cada uno de esos títulos, con los que J.R. pretendía fijar su obra, engloba demasiados poemarios que no corresponden a los de sus primeras ediciones (y muy pocos de los que sí lo hacen) lo que impide el acoplamiento práctico de ambos esquemas.

Así pues, llamaré a este bloque: "Los últimos borradores silvestres", para incluir en él los 5 libros finales (entre los éditos) que J.R. compone en Moguer, allá por los años 1907/12. Se trata de: Elegías, La soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes, Laberinto y Melancolía.

Estos últimos borradores silvestres, dentro de su lógica variedad, mantienen un tono igualatorio que permite estudiarlos como un conjunto representativo de la profunda crisis que J.R. sufrió, por esa época, en Moguer y que coincide con su período de mayor fecundidad ya que, además de estos, J.R. escribió otros muchos poemarios que no se decidiría por el momento a publicar.

De dicha crisis nos informa Palau en su imprescindible, ya tantas veces citado, libro e incluye en ella las tres últimas unidades de este bloque, de las que dice:

> "constituyen la poesía fastuosa del modernismo juanramoniano, que el autor habría de repudiar por el resto de su vida"
> (262)

De cualquier modo, la relativa unidad que poseen los 5 libros con que hemos organizado el bloque completo se viene admitiendo con naturalidad por la crítica. Aurora de Albornoz los analiza también como grupo conjuntado cuando dice:

> "Los libros aparecidos entre 1908 y 1913 -dejando fuera Pastorales, Olvidanzas: las hojas verdes y Baladas de primavera, todos ellos de creación anterior- son: Elejías puras, Elejías intermedias, Elejías lamentables, La soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes, Melancolía y Laberinto.
> El barroquismo domina este período, aunque en ciertos momentos podamos ver una búsqueda de lo sencillo" (263)

La distribución que hace Garfías en la edición de Aguilar (que es la que venimos manejando como corpus del análisis) corrobora en parte este criterio, ya que el 1º tomo (P.L.P.) se cierra precisamente con la obra Melancolía y los libros posteriores

se englobarán en un 2º tomo que lleva un título distinto: *Libros de poesía.*

2º-C-1) Elegías

Sobre la gestación de estos libros, por separado, hay testimonios varios y bastante coincidentes. Tomemos como punto de partida el de González, claro y conciso:

> "Bajo ese título, se reunen tres libros, publicados independientemente por JRJ en 1908, 1909 y 1910: "Elejías puras", "Elejías intermedias" y "Elejías lamentables", que constituyen, en realidad, tres partes de una misma obra, escrita entre 1907 y 1908. Elejías es, a mi modo de ver, uno de los libros más importantes y perfectos de la primera época de JRJ [...] es un libro de madurez, que revela al gran poeta impresionista y paisajista. El empleo del verso alejandrino sugiere una nueva aproximación al modernismo, cuya influencia aparece matizada por el tono intimista"
>
> (264)

Lo mismo hace Garfias, que aporta, por otra parte, detalles biográficos aclaratorios:

> "Cuando Juan Ramón escribe los poemas de las Elejías tiene sólo veintiséis años y, sin embargo, se siente como desengañado de todo, como si viniera de vuelta de muchos caminos. Acaba de salir de una grave crisis, ya que de 1904 a 1907 hay un paréntesis de silencio y de desolación en la vida del poeta." (265)

Hay coincidencia en ver un tono triste que hace bueno el título:

> "J.R. vuelve al tono normal de su poesía en las Elegías [...] Las Elegías tienen el mismo tono de tristeza íntima que Arias tristes y derivan su norma de una poesía de Victor Hugo titulada "La nuit de juin" de los Cantos del crepúsculo, según confesión del autor." (266)
>
> "hay un repetido tono de dolor, elegíaco, a lo largo de todo el libro" (267)

"El tono general de las Elejías es, como ya hemos apuntado, triste y nostálgico. Una dulce melancolía -a veces crispada- se derrama como un oro antiguo por todos los poemas" (268)

aunque ya no se trata de la tristeza primera:

"La contemplación del paisaje queda enlazada por una expresión de angustia, mas la tristeza y la languidez no dan lugar ni a exhibicionismos de mal gusto ni a un intimismo demasiado sentimental, evanescente y un tanto empalagoso"

"El primero de estos tres voldemens refleja el regreso a una poesía más solemne [...] Un gran despliegue de colores caracteriza la mayoría de dichos poemas y los efectos expresivos -jardines, fuentes, parques, valles plateados, rosas carmesí, ruiseñores, les dan una tonalidad modernista que ya nada tienen que ver con las excentricidades de Ninfeas o de Almas de violeta" (269)

Palau observa muy bien la función del paisaje, que también es otro en este libro:

"el paisaje no es el tema de las Elegías [...]
El paisaje está porque su ambiente preferido es el natural, no el urbano, y como tal, él vive en contacto con la naturaleza. El gran tema de la poesía juanramoniana es el amor" (270)

e insiste en la importancia del amor, con lo que sin duda tenemos que estar de acuerdo:

"En los tres tomos de las Elegías el autor se duele de la ausencia del amor en su vida" (271)

González señala otro tema primordial, aunque no nuevo:

"La muerte está muy presente en el libro" (272)

y emite, en general, un juicio favorable hacia esta obra:

"Elejías me parece una de las mejores nuestras del primer JRJ" (273)

lo mismo que Campoamor:

"las Elegías encierran un afán de novedad, un juvenil y definitivo impulso por escapar a todas las posibles influencias" (274)

Para Gicovate se trata de un libro que rompe más con lo anterior:

"Aunque hay una unidad profunda en toda la obra de Jiménez,

> las "Elejías puras" de 1907 traen en lo superficial un cambio brusco en su manera: el metro nuevo o renovado, los intereses y temas distintos, la abundante rima, la atmósfera pesada y quejosa de disgusto más que de melancolía, marcan una revolución en su pensamiento" (275)

En cuanto a cada una de sus partes, hay muy pocos estudios que nos ayuden a considerarlas. Sobre "Elegías puras" dice Díaz Plaja:

> "Fiel a la actitud neo-romántica el poeta presenta interconunicadas la melancolía de su alma y la del paisaje" (276)

y Garfias:

> "El poeta inaugura, con la "Elejías puras", una gran riqueza idiomática de ascendencia parnasiana, un camino de lujosas expresiones" (277)

Con lo que no podemos estar de acuerdo es con la aseveración que hace este último crítico acerca de un detalle formal:

> "Las 'Elejías puras' están compuestas de treinta y tres poemas de tres o cuatro estrofas cada uno." (278)

ya que el poema predominante es el de dos estrofas, esquema del que existen 24 modelos, frente a 6 poemas de tres estrofas, 1 de cinco y sólo 2 de cuatro.

Sobre "Elegías intermedias" opina Díaz Plaja lo siguiente:

> "acaso sea éste, sin embargo, uno de los libros más profundamente becquerianos del J.R. de la segunda época" (279)

juicio bastante conforme, en general, respecto a mi propia investigación, aunque debo precisar que es en la última parte, y no en esta 2ª, en la que aparecen ejemplos más concretamente becquerianos. Así en el poema nº 20 de "Elegías lamentables", cuando dice:

> "Luz suave que llegas, llévame..." (pág. 884)

está recordando el tema de: "Olas gigantes que os rompéis bramando / [...] / ¡llevadme con vosotras!" (280). Y también en el poema nº 26 de esta 3ª parte, sus versos finales:

> "y pasarás y nada vendrá, de lo que existe,
> a poner una rosa o una boca en tu alma!" (pág. 890)

que nos trae a la memoria aquéllos de Bécquer: "¿Quién, en fin, al otro día / cuando el sol vuelva a brillar, / de que pasé por

el mundo, / quién se acordará?" (281)

Aunque también hay versos, como los del poema nº 23:

> "¡Arriba, tibio todo; abajo todo frío;
> qué claras las estrellas y qué opacas las rosas!" (pág. 887)

que nos hacen pensar en otros, muy frecuentes y típicos, de Fray Luis de León.

Garfias, por su parte, apunta respecto al 3º capítulo:

> "Las 'Elejías lamentables', que cierran este ciclo de poemas
> [...] son, sin duda, las más dolorosas de la serie" (282)

Y esto me parecería más cierto si se estuviese refiriendo al 2º (como veremos oportunamente)

De este capítulo 3º dice Díaz Plaja:

> "En contraste con la actitud melancólica del poeta, contiene
> este libro poemas de una acre y fuerte sensualidad" (283)

A mi modo de ver, estos tres poemarios, que nacieron como libros, (aunque se terminaran fundiendo en uno) tienen una fuerte unidad, independiente y a la vez conjunta, que los acredita en cualquiera de los dos conceptos.

Como libro único, posee una unidad formal con menos fisuras que otros anteriores. Por ej., en lo métrico, es un conjunto puro (sin excepción alguna) de serventesios alejandrinos. En el plano conceptual hay lógicamente una mayor variedad de subtemas que, no obstante, nunca se alejan demasiado del tema fundamental que, en mi opinión, es el desencanto.

Haciendo una valoración parcial de cada capítulo, me parece ver en el 1º lo siguiente:

- Predominio de lo triste, en variados matices:
  a) como tristeza interior, pura. Se observa sobre todo en los poemas: 11 - 12 - 22 - 24 y 21 (en este último, incluso se exhorta él mismo a una total melancolía)
  b) como contraste entre su dolor y la armonía que le envuelve (tema que ya se vio en otros libros). Poemas: 7 - 13 - 19 - 20 - 27 y 28.
  c) como dolor por un presente venido a menos tras la pérdida de la juventud (poema nº 14) o de algún amor (números: 3 y 26) o en general (nº 2)
  d) como profundo desencanto. Este, como he dicho, me parece el tema más abarcador e importante y por

eso transcribo aquí un par de ejemplos:

"Oh, tú que fuiste arroyo, tú que cantaste tanto
en una primavera de pájaros y flores!,
¿por qué pradera hiciste tu estribillo de llanto,
¡oh tú, corazón lírico!, agua de ruiseñores?

Arroyo, corazón, esclavo con cadenas
doradas, agua quieta de cristal mustio y hondo,
¿quién te enfrió lo azul, o qué cielo de penas
te dejó para siempre su ceniza en su fondo?" (pág. 815)

"Oh plenitud de oro! ¡Encanto verde y lleno
de pájaros! ¡Arroyo de azul, cristal y risa!
¡Oh soledad sonora! ¡Mi corazón sereno
se abre, como un tesoro, al soplo de tu brisa!

Y esta amargura eterna de un amor sin amores,
este desdén de todo, de la risa y del duelo,
y la realeza triste de este orgullo con flores,
en ti, ¡oh campo!, se hacen tan grandes como el cielo"
(pág. 796)

En este último podemos observar un avance del título de otro libro posterior, La soledad sonora. Algo similar sucede en el nº 32 cuya primera palabra es "Melancolía". "Elegía" es también palabra clave en el poema nº 18.

- La muerte es protagonista de varias composiciones de este capítulo. Pero presenta matices muy diversos. En el nº 1, el autor deplora no poder derrotar a la muerte. En el nº 9, repara en aquellas cosas que son incólumes a la muerte, con estos bellos últimos versos:

"¡oh muerte que no pones en estas otras cosas
la sombra de tus ojos y el hielo de tu mano!" (pág. 799)

J.R. no rechaza la muerte con tal de sentirla rodeado de belleza, en el nº 17, cuyo final se cubre con uno de los versos más significativos del libro:

"Quiera Dios que esta noche, cuando yo esté dormido,
corte la muerte el hilo de mi melancolía" (pág. 823)

Un matiz más original es el que presenta, de un modo muy sutil, el poema nº 8, en el que J.R. siente como preocupación

única que la tierra se tenga que comer toda la labor de perfeccionamiento que desarrolla el ser humano (tema que obsesionó a Unamuno):

"¿he de guardar debajo de tierra esta sonrisa
compleja y pura, hecha de alegría y de duelo?" (pá. 798)

- En un par de poesías, J.R. alienta una cierta esperanza de redención de su tristeza. Esto sucede en los números: 4 y 29. Veamos la estrofa final de éste:

"¡Haz llama mi ceniza; mi ruina, tesoro;
cual por una avenida, vete por mi memoria...;
la mariposa negra háznela estrella de oro;
la espina que me dores, tórnamela ilusoria!" (pág. 819)

- Ese oro que nombra el poeta (a veces es plata) aparece con bastante frecuencia en este capítulo, tal vez como símbolo de ideal.

- Tengo que destacar como modelo de poema aséptico (de excepción en cuanto a su desconsuelo) el nº 31 que continúa la línea de sus anteriores cuadros impresionistas, si bien mejorando en concisión y acierto expresivo.

- En la dimensión temporal se constatan una mayor incidencia y un espectro subtemático más amplio. Serían destacables los poemas: nº 5 (tiempo como reversibilidad), nº 9 (tiempo/muerte), nº 10 (tiempo como consunción de lo bello), nº 14 (tiempo fugitivo) y nº 15 (búsqueda de la atemporalidad)

El nº 14, por la redondez sublime con que transmite una atmósfera temporal que cala hondo, me permito reproducirlo:

"La humedad del jardín me refresca la pena,
y mi ilusión se va por entre dulces rosas...
Temblor y frío. Tierra mojada. Sombra llena
de tierra y sombra. Flores de otoño. Olor a cosas
idas...
¡Ay! ¡Juventud mate, blanca y helada,
sin una boca roja que te siembre de amores!
...La noche va cayendo..., y la tierra mojada
ahoga, a las estrellas, la esencia de las flores..."
(pág. 804)

Parece como si el tiempo aleteara, como una mariposa herida, en torno a la nostalgia del poeta.

Y lo mismo el nº 5, original en su planteamiento (J.R.

expresa su deseo de recorrer el tiempo hacia atrás, en busca de un pasado perdido) y genial en su realización:

"El paisaje se va de aquí hacia allá, en la bruma;
el río se hace fronda, el valle se hace monte,
la primavera rosa de la tarde se esfuma
y es un otoño pálido de cerrado horizonte.

¡Oh corazón sin rosas! ¡Si un jirón te prendiese
y fueras monte en valle y fueras fronda en río,
y tu otoño de sangre y de lágrimas fuese
solo una primavera velada por el frío!" (pág. 795)

¿Se trata de un ensayo para ubicar su alma en el trastiempo?

El 2º capítulo está aún más recargado de desengaño. Lo podemos apreciar con claridad en los números: 2 - 4 - 9 - 14 - 15 - 20 - 21 - 27 - 28 y 29.

Se repite el tema de su tristeza contrastada con un entorno alegre o sereno (números: 1 y 23) y también el de la añoranza de otros tiempos (números: 10 y 23)

No faltan diálogos retóricos con el dolor (números: 8 y 17), con el que el poeta llega a comulgar (nº 6)

Son detectables algunos tópicos nuevos, como el de alabanza de aldea (nº 9) y otros ya viejos, como el del "ubi sunt", que vemos en los poemas: 4 - 20 y 21.

La muerte también está presente, bien como visión romántica (nº 16) o como extrañeza de que no haya llegado ya (nº 31). Y también en esa línea de adivinar su muerte, tan frecuentemente expresada por J.R., que está aquí representada por el poema 26, en el que se nos transmite el sentimiento de lo que se pierde con la muerte, en un verso tan bello como el siguiente:"¡Las rosas volverán y no las cogeremos..." (pág. 854)

El arrepentimiento de una carne probada y nunca digerida se pone de manifiesto en varios poemas (números: 7 - 11 - 12 - 13 - 24 - 25 y 30); algunos tan hermosos que no puedo sustraerme a reproducir, como modelo, al menos uno de ellos:

"Sensualidad, veneno azul, cómo embelleces
los sueños con estrellas! ¡Cómo tu torpe mano
nos lleva a los naufragios de lirios! ¡Cuántas veces
surges, como el amor, de un libro, de un piano,

de una rosa!...¡Maldita tú, florida verdura,
que te pones delante de las cosas eternas;
tú, sirena, que ahogas la lira triste y pura
entre dos brazos blancos o entre dos locas piernas!"
(pág. 852)

Frente a tanta pena, el poeta tiene raros momentos de ánimo, de esperanza o de deseos de redención. Esto podemos encontrarlo en algunos versos de los poemas: 5 - 12 y 32.

Resultan curiosas las autocitaciones que se hace como poeta, en 2ª persona (aunque sea él mismo) En una de ellas se llama "Pobre poeta" (pág. 831) y en la otra "¡Poeta melancólico, amigo de las diosas" (pág. 857)

No menos novedoso es el tema de la solidaridad con otros seres sufrientes, ya que en pocas ocasiones se hará tan palpable la extensión de su dolor a una otredad no amorosa o femenina (nº 18)

Una de las imágenes nuevas, que aparece aquí repetida, es la de que por sus heridas le salen rosas; otro bello simbolismo de su deterioro humano en aquella época tan crítica.

En el plano temporal, resultan de mayor interés los poemas: 14 - 15 y 19. En el nº 14 se intuye una corrosiva angustia por la dimensión implacable del tiempo. El nº 15 es muestra del transcurrir como vehículo de su amargura. Y en el nº 19 se pone de relieve el simbolismo floral entrañado con el tiempo.

En cuanto al 3º capítulo, lo primero que llama la atención es el cambio de actitud del poeta, algo en lo que creo no ha reparado la crítica. Bueno, en realidad se puede decir que apenas hay estudios serios sobre cada libro, en particular, de este poeta, por otra parte tan comentado. Y el prólogo de Garfias en la edición del Centenario se entretiene demasiado en el contexto, sin acabar de centrarse adecuadamente en las características textuales de <u>Elegías</u>, *libro sobre el que nos ofrece escasas precisiones.*

Ya desde el último poema del capítulo anterior, se aprecia en J.R. una voluntad de salir de su propia elegía. En todo este capítulo esa esperanza se va consolidando. Ha desaparecido el lamento por el lamento, y la amenaza ciega de una vida como callejón insoluble. El poeta palpa otra vez la posibilidad de encontrar renovados ideales. El desencanto permanece, pero hay alguna ventanita abierta a la ilusión.

En el 1º poema leemos ya: "Y yo sueño, en mis sueños, con una

patria nueva" (pág. 865). Este es el tono general del capítulo, que sólo presenta abiertas excepciones en los poemas: 27 y 33. Y una leve nostalgia predominante en los números: 9 y 10. En el 16, lo mismo que en el 17, hay una mezcla de nostalgias y gratificaciones. Y en los números: 30 y 31 vemos el ya conocido contraste entre su pena y la serenidad de lo que le rodea.

El sentimiento de singularidad se hace más palpable en el nº 28, donde hay una crítica a esa masa de seres que tienen proyectada la vida como una rutina prosaica y cotidiana. Frente a ellos, el poeta ensaya otro destino:

"mientras yo voy sintiendo, frente al sol, que me nacen
dos grandes alas blancas al lado de la lira!" (pág. 892)

En general, casi todo el libro presenta firmes grietas de esperanza en ese muro del desengaño, que sigue siendo el tema, aunque ya en su línea descendente hacia una solución. Los poemas más representativos en este sentido son los números: 3 - 4 - 5 - 6 - 13 y 34. En el nº 13 pide ayuda al sol para derrotar a la muerte:

"que mi cuerpo, encendido en tu llama de oro,
sea escudo que embote la lanza de la muerte!" (pág. 877)

El poeta se sigue imaginando muerto en los números: 8 - 21 y 29; siempre bajo modos expresivos románticos pero sin morbo.

También alude a sí mismo como poeta, bien en 2ª persona -peculiar y frecuente desdoble- (números: 22 y 26) o en 3ª (números: 25 y 29). Y cuaja un autorretrato etopéyico muy interesante en el nº 20.

El amor continúa ocupando un puesto de privilegio. En el poema 11 asistimos a unas consideraciones que el poeta hace sobre el amor y en el 12 somos testigos de sus anhelos amorosos.

Respecto al amor carnal, lo rechaza de plano en el nº 32, lo asume en el nº 15 y admite sus inconveniencias en el nº 23. El primero de estos tres poemas es, en mi opinión, uno de los más hermosos de este capítulo, razón por la que lo traigo aquí:

"Mujer, abismo en flor, maldita seas, rosa
de filo, espada tierna, fontana de letargo,
¿con qué nos muerde, lirio, tu seda?, ¿cómo, diosa,
haces lo negro de oro y haces dulce lo amargo?

Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro,
Dios azulaba el mundo y yo era alegre y fuerte;

tú estabas en la hierba, se abriste tu tesoro,
¡y yo caí en tus rosas y yo caí en la suerte!

¡Ay!, ¿cómo das la sombra entre tus labios rojos,
mujer, nárnol de tumba, todo abierto en abrazos?
¡Tú que pones arriba el cielo de tus ojos,
mientras nos enloquece la tierra de tus brazos!" (pág. 896)

Otros temas que continúa de anteriores poemarios son: el del "ubi sunt" (nº 24), el impresionismo no paisajista (nº 2), o semi-paisajista (números: 7 y 19), la estructura circular sin variación (nº 9), o con ella (nº 18) y el avance de un título próximo: Laberinto (nº 15)

En este mismo orden de cosas, podemos señalar también que J.R., en esas citas que de vez en cuando coloca al inicio de sus poemas, se autocita. Esto sucedió ya en libros anteriores (Véanse las págs.: 487 - 607 - 624 y 713). En la segunda parte de este libro colocó también una cita -tomada de Baladas de primavera (pág. 768)- en el poema 26 (pág. 854). En este 3º capítulo incluye dos autocitas; la primera, con leves variantes, está tomada de Arias tristes (pág. 337) y aparece en el poema 27 (pág. 891) y la segunda, de la misma procedencia (pág. 257), en el poema 29 (pág. 893). Debo hacer notar que la idea de esta última cita figuraba ya, con palabras bastante parecidas, en la pág. 220. Pero hay una cosa curiosa en este capítulo, y es que en el 1º verso del poema 25 (pág. 889) se reproduce, casi exactamente, una cita anónima de Pastorales: "El poeta ha muerto" (pág. 619).

El tema temporal amaina un poco respecto a los dos capítulos anteriores, pero sigue siendo uno de los más importantes. Creo que el nº 19 es el más adecuado para comprender esto:

"El aroma decora de una lumbre de oro
y de fragancia el nombre de la tumba cerrada
y, en el cielo de marzo, hiere un cálido coro
de pájaros en celo la soledad callada...

Brilla el río..., campanas..., pasa un tren a lo lejos...,
y mi vida insegura se reclina en la piedra,
sola con su dolor entre estos muros viejos
donde toman el sol el lagarto y la hiedra...

¡Oh, mi sangre! ¡Oh, geranios! ¡Quién pudiera, armonía,
no morir nunca..., ni vivir! El aire trae
un gritar de la vida; la penumbra se enfría;
el aromo se queda sin sol... La tarde cae...' (pág. 883)

El poeta se nos presenta inmerso en el misterio del suceder, formando parte de una estampa vital impresionista, estática y fugaz a un tiempo, con la nostalgia de lo que se tiene (el aromo tiene sol) y en seguida se pierde (el aromo ya no tiene sol). Por otro lado, el talante romántico del autor le hace desear una vida distinta de la temporal y distinta también de la muerte.

Resumiendo el análisis de este libro (dividido en tres capítulos que, a la vez, fueron libro) puedo decir que, en general, supone un eslabón importante y sólido en la cadena creativa de J.R. Desarrolla en él, coro en otros, temas ya conocidos (a veces con variantes del mayor interés) y presenta otros nuevos que van rellenando el intenso y generoso mundo poético del autor.

En el aspecto temporal, me parece captar una importante voluntad de avance. J.R. va pasando de la cáscara del tiempo a su jugosa pulpa. Ya no considera tan importante nombrarlo como sentirlo y esto hace que la denotación temporal decrezca en favor de su connotación.

En otros aspectos, creo que es un libro excelente, con poemas de gran perfección que han alargado su verso para acortar su estrofa y también para conseguir una concisión expresiva que, sin caer en lo hermético, requiera, por parte del lector, una dosificada participación implícita, siempre beneficiosa.

Si es cierto que, como dijo J.R. en uno de sus más ingeniosos aforismos, "lo difícil cansa a los fáciles y lo fácil cansa a los difíciles", este libro no puede cansar a nadie porque es, a la vez, auténtico y primoroso; es raíz profunda y flor tentadora; responde a una ética y a una estética. Lo único que podría parecer reiterativo, incluso empalagoso, es el tema fundamental (el desencanto, la náusea) pero se halla tan bien repartido entre sus innumerables variantes que lo que consigue es precisamente consolidar su unidad como pocos libros lo han logrado. J.R. ha sabido proyectarnos la luz intensa de su elegía personal, descompuesta bellamente en los siete colores del arco iris poético.

2º-C-2) La soledad sonora

El segundo libro de este bloque está dividido, como viene siendo habitual, en tres partes que contienen, cada una de ellas, su propia unidad sin perder la del conjunto:

> "Es frecuente que los libros de esta época juanramoniana se estructuren en tres partes. Tres partes tiene La soledad sonora, que es uno de los libros en que el autor se muestra más artista." (284)

Aprovecha Leopoldo de Luis el comentario de esta estructura para darnos, en el prólogo de la edición del Centenario, una valoración tan positiva de este libro que, a mi modo de ver, supone un cambio interesante frente a Elegías, aunque no mantenga una unidad tan redonda y estricta como en ése. Debo aclarar cuanto antes que el estudio de este crítico y poeta es un modelo de análisis, imprescindible como prelectura de La soledad sonora, y que citaré varias veces, casi siempre por estar muy de acuerdo con él.

En uno de los párrafos nos ambienta de Luis sobre la gestación del poemario:

> "La soledad sonora es uno de los primeros libros de la nueva actitud juanramoniana, superada ya la etapa adolescente. Fue un periodo de asombrosa fecundidad el de aquellos ocho años: de 1907 a 1914, lapso en que escribe diecisiete libros y es todavía un joven de poco más de treinta." (285)

Sobre las posibles influencias o motivaciones del libro, de Luis se refiere a ciertas reminiscencias amorosas, incrementadas con otras más actuales de jóvenes moguereñas y la presencia de una Louise Grimm portadora de nuevos atractivos para él. También las lecturas de autores como S. Juan de la Cruz, Albert Samain y Francis Jammes, además de un acendrado simbolismo que supo dosificar con contrapuntos románticos y modernistas. Todo esto sin olvidar ciertos lienzos eróticos (Prud'hon, Boucher) e impresionistas. Respecto a este modo expresivo pictórico-literario, vengo ya haciendo suficiente hincapié desde los primeros libros y no veo por qué haya de encontrarlo como novedad en éste:

> "Ya se ha señalado en La soledad sonora por algunos críticos la influencia de la pintura impresionista y,

> por ella, el encanto de la naturaleza idealizada desde la suave voluptuosidad de Antoine Watteau. Esto es particularaente visible en los ronances de la parte segunda. La dulzura acariciadora que nos llega desde los cuadros de Watteau, en los que tanpoco falta un deje nelancólico, enerye del neobucolisno en que nuestro poeta resucita el nonbre de 'Anarilis'." (286)

Lo que sí resulta interesante es el término de "neobucolismo" que aplica de Luis a esta poesía, porque en ese sentido sí se puede observar en La soledad sonora una importante novedad.

El mismo crítico salpica, con algunas otras expresiones en idéntica línea, su completo y ordenado estudio. Por ej., cuando dice:

> "La música de la flauta a que se refiere la segunda parte del libro parece más convencional, y enlaza los romances a lo pastoril." (287)
>
> "La retórica pastoril se afecta un poco más en algunos romances, [...] Tampoco puede evitar el poeta, ya embarcado en ese retoricismo, la filtración de algunos términos mitológicos, como Eolo o Apolo." (288)

Todavía considero escueta su insistencia, que habría que reforzarla con la constancia de una atmósfera renacentista frecuente y llena de lugares amenos y de aromas mitológicos (En el poema nº 31 de la 2ª parte aparecen incluso las nueve musas) los cuales nos hacen pensar en una coronación de los modos expresivos post-garcilasianos que, hasta este libro, sólo se habían apreciado, muy de soslayo, en algún pasaje concreto de su primera poesía.

Respecto a la valoración general del libro, Díaz Plaja dice que es casi parnasiano y que esa soledad es la que oían también los místicos:

> "En esta soledad el mundo canta su canción" (289)

y Palau:

> "En La soledad sonora el poeta deriva belleza del paisaje para refugiarse en ella y consolarse de la ausencia del amor" (290)

De Luis rectifica otra de las opiniones de esta crítico:

> "Para Graciela Palau, La soledad sonora es un libro contradictorio, porque su título habla de una serenidad que el poeta está muy lejos de tener. La verdad es que hay una

> tónica de serenidad en los poemas, por cuanto el poeta disfruta de la naturaleza, y sus recuerdos no resultan heridores sino, si acaso, de un sufrimiento casi gustoso. No me parece que haya, por tanto, contradicción entre el título y el contenido poemático. La contradicción aparente se produciría entre libro y poeta, por un lado, y autor hombre, por otro." (291)

que completa y explica con otra opinión, casi al final de su estudio:

> "La soledad sonora, como fruto del idealismo juanramoniano, participa de una actitud contradictoria: la autosuficiencia -el 'yo' frente a la belleza del mundo- y la nostalgia de una compañía femenina" (292)

El prólogo de de Luis acaba con otro hallazgo enriquecedor:

> "en éste y en los demás libros de la época (más o menos, entre 1907 y 1914), la actitud esencial es la 'admiración'. Admira la belleza de las cosas, de los paisajes, de la creación a la que quisiera contribuir. Y se establece un proceso de ósmosis y endósmosis: se impregna de belleza y, a la vez, la incrementa con su propia idealización" (293)

Y ¿no es ésta una actitud básicamente renacentista?

De Luis ha estudiado también cada capítulo por separado. Sobre el 1º apunta lo siguiente:

> "La primera parte del libro está dominada por la soledad. El poeta contempla la naturaleza: campo, árboles, arroyos, que su idealización convierte en jardín. Dialoga con las cosas; quizá más confidencialmente que con nada, con el rosal" (294)
> "El poeta está cultivando la estética de lo triste" (295)

Pero, en el fondo, esa tristeza ya no es la que era. Ahora le aporta diversos materiales en los que complacerse ampliamente:

> "No, vivir no es tan triste. El solitario halla no sólo consuelo en la 'madre de la belleza' que es para él la soledad, sino que encuentra una fuente de satisfacciones."
> (296)

Efectivamente, en esta 1ª parte hay un tono de íntima delectación que se puede comprobar, por ej., en los poemas 27 y 28, pero que aparece en muchos más. En esta misma línea se encuentra el nº 17 que, en mi opinión, es uno de los más interesantes y hermosos.

Helo aquí:

"Tras la cristalería medito, canto, leo
y por las avenidas de mi sueño me voy,
mientras, entre las rosas amarillas, te veo
sonreír dulcemente al sol tibio de hoy.

¡Qué grato mediodía! Un cielo transparente
pone su paz azul sobre todas tus cosas;
en el libro amarillo juega violentamente
la sombra movediza de las acacias rosas...

¡Oh, desde el sol en flor tu mirar, tu sonrisa!
Tú eres reina mía, yo soy tu dulce sueño,
y es un perfume, un canto, un blancor, una brisa,
este hogar hecho de tu belleza y mi ensueño." (pág. 925)

Otros, como el nº 18 y el nº 32, muestran una actitud muy positiva de esperanza, que contrasta con el libro anterior de cuyo mismo tono hay también alguna muestra aquí (por ej., el nº 19)

Seguimos recolectando cuadros impresionistas (nº 26), que frecuentemente sirven de marco para la aparición del autor (casi siempre al final del poema) tal como sucede en los números: 6 - 11 - 14 - 15 - 16 - 23 y 28. Este impresionismo llega en algún caso a trascender el paisaje (nº 31)

El asunto de la carnalidad sigue suponiendo para él motivo de inquietud. En el nº 8 trata de justificarla y viene a decirnos, más o menos, que no sólo de versos vive el hombre.

La propia muerte le sirve una vez más como contrapunto poético (nº 20), aunque aquí el tema tenga por protagonista a un árbol (números: 20 - 30 y 33) El árbol va ganando terreno como símbolo con el que el poeta llega incluso a identificarse (nº 33). Otras veces, el término recíproco es una fuente (nº 34), un pájaro (nº 1) o el agua limpia (nº 12)

Otros símbolos que siguen presidiendo alguno de estos poemas son: el oro (nº 26) y la luna (nº 24)

También hay una alusión a su oficio de poeta, en un poema (el nº 7) en el que, a pesar de su brevedad, presenta unos contenidos muy ricos en orden al poder creativo del poeta. Veámoslo:

"Sobre el libro amarillo, mi mano está violeta
entre las rosas del día que se derruaba...

¡Lirio de cinco hojas! ¡Oh mano de poeta,
que acaricias los versos, las flores y la tumba!

¿Sin música? Con música. No hay nadie en el piano,
pero el ocaso sueño lo mismo que una lira...
Los versos que despiertan debajo de mi mano
le ponen letra de oro al cielo que delira..." (pág. 915)

Ese oficio poético va tomando categoría sagrada en su idiosincrasia (como se detectará después, por ej. en Espacio) *y por eso siente el poeta que su corazón es ya divino:*

"¡Por ti vuela, cantando, mi corazón divino
hacia sus mundos líricos de nubes de cristales..."
(pág. 912)

J.R. ha comprendido ya el poder del pensamiento creativo que es capaz de transformarlo todo:

"Tú haces sueño en la alta soledad los verdores
del árbol, tú iluminas el agua de la fuente,
tú irisas, en el aire, los pálidos colores
que el crepúsculo ve pasar sobre su frente..." (pág. 913)

La llave del tesoro que el poeta buscaba no se halla fuera de él sino precisamente dentro:

"¿A qué exhalas tan triste perfume de distancia
si tienes en ti mismo, ¡oh rosal!, tu tesoro?" (pág. 930)

Y esto se lo debe, en gran parte, a las condiciones favorables que le ha reportado la soledad, protagonista necesaria de todo el libro y a la que, ya en la dedicatoria, le ofrenda J.R. su profunda admiración y sus mejores deseos:

"oh diosa coronada
de rosas, soledad, madre de la belleza!" (pág. 903)

La soledad, pues, justificando el título general del libro, (que es también el de esta 1ª parte) supondrá para el poeta, desde ahora, algo más que un accidente. La soledad será un estado, desde el que la verdadera creación se hará posible.

En el poema nº 1, al identificarse con un ave, confiesa su tendencia a la soledad:

"¿Eres, como yo, triste, solitario y cobarde,
hermano del silencio y la melancolía?" (pág. 909)

Y algo parecido sucede en el nº 12, en que, con mayor

sutilidad, alaba el humilde proceder de un agua que busca la soledad y el anonimato:

"Agua verde y doraida, que no quieres ninguna
gloria, que has desdeñado ser fiesta y catarata,
[...]
Triste y profunda eres, lo mismo que mi alma" (pág. 920)

De aquí que ese afán de singularidad que a veces se percibe en la actitud del poeta no sea, en modo alguno, notoriedad (como interpretaron muchos) sino búsqueda de una personalidad pura en la desnudez de lo solitario. Esto es, la soledad como telón de fondo que acreciente el relieve de lo particular frente a lo universal. "En la soledad no se encuentra más que lo que uno lleva a ella", escribirá J.R. en un profundo aforismo.

En el poema nº 13 de esta parte primera dice el poeta:

"...¿A qué quiero que nadie se mezcle entre mis cosas?
¡Mi corazón me basta para las cosas bellas!" (pág. 921)

Y no es una rabieta de soberbia. Es precisamente que J.R. ha encontrado el filón de una creatividad garantizada.

Esto nos llevaría a comprender mejor el sentido del título, del que de Luis ya nos explica, por si no nos habíamos percatado, que:

"Juan Ramón Jiménez tomó para su título un verso de San Juan de la Cruz: el cuarto de la decimoquinta lira del 'Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo'.

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora." (297)

Efectivamente, el 2º de los oxímoron de S. Juan llama la atención del moguereño, pero no hay que olvidar que en éste existía ya un sustrato bien abonado para recibir ese expresivo verso del místico. En la biblioteca personal de J.R., que se conserva en Moguer, y en la que sorprende la cantidad de libros de poetas franceses del XIX-XX (21 volúmenes de Francis Jammes, por ej.), hay uno de Arthur Schopenhauer, titulado <u>Aphorismes sur la Sagesse dans la vie</u>, en el que J.R. colocó una "X" para resaltar ciertas frases que, al parecer, le hicieron mella. Una de ellas es de La Bruyère y dice: "Tout notre mal vient de ne pouvoir être

seuls" (pág. 182) Y otra es de Petrarca: "J'ai toujours recherché une vie solitaire" (pág. 185)

René L.F. Durand opina, refiriéndose al libro de J.R.:

> "La poésie de Juan Ramón, en vérité, est tout entière poésie de solitude, puisqu'elle exprime un éternel dialogue avec lui-même" (298)

Y en cuanto al tiempo, cierto es que las precisiones de los libros de anteriores bloques han disminuido un poco (como sucede ya en Elegías) pero aún son abundantes y, sobre todo, se van sustituyendo por modos expresivos más subterráneos pero que, en definitiva, comportan una constante preocupación por el tiempo. El poema nº 6 puede ser un buen ejemplo de esto.

De Luis hace notar que:

> "Aunque La soledad sonora se halla en un estadio de la obra juanramoniana en que la belleza se prende también de la palabra y de la música, la inclinación del poeta tiende a un esencialismo que persigue la perfección inmóvil, esto es: la eternidad. Por eso es una poesía que se mantiene al margen de lo accidental y aspira a lo intemporal, a lo que no se contamina con sucesos contingentes." (299)

Pero esa aspiración de J.R. a lo intemporal no anula la circunstancia poética del tiempo sino que, por el contrario, la intensifica desde la epidermis expresiva hacia un centro de gravedad al que todavía no ha acabado de llegar.

Respecto a la 2ª parte, de Luis nos ofrece su opinión:

> "En esta parte del libro predomina lo pictórico. La naturaleza no interesa sino en una franja escogida, seleccionada y como desgajada de su realidad total: boscajes, arroyos, hierba fragante por donde cruza la trémula melodía de un pájaro o de una flauta. Hay, pues, un tópico pastoril, pasado por la sentimentalidad juanramoniana. Lo artificial -la flauta- se identifica con lo natural" (300)
>
> "Esta compenetración alma-paisaje hace dudar al poeta de si la música de la flauta cantada será oída por el resto del mundo "o sólo por mi alma", lo que nos da por hecho la irrealidad de tal música, que no es sino el ansia de poesía que llevaba siempre." (301)

A mí esta parte me resulta desniveladora y bastante inoportuna. Salvando algún poema, creo que el libro ganaría bastante

sin ella. La pose renacetista no encaja muy bien en este tramo de la trayectoria poética de J.R. No es sólo el abandono de los serventesios alejandrinos (sustituidos aquí por el típico romance octosílabo) lo que se produce en este capítulo. Hay una transformación profunda de asuntos y, sobre todo, de modos que, en más de una ocasión, resultan regresivos.

Desde el 1º poema, se dirige el autor retóricamente a un arroyo y a una flauta, personajes que compartirán protagonismo con él (y, a veces, con alguna dama) dentro de un paisaje bucólico y rodeados de circunstanciales eventos que participan de un carácter marcadamente renacentista y, en ocasiones, anacreóntico.

Es en el nº 3 donde se narra cómo el autor encuentra esa flauta (que, por cierto, no aparece nombrada en todo el poema) con la que pretende (muchas veces de un modo apurado, artificial y gravoso) ofrecer una continuidad temática al capítulo. Lo cual hace que éste se convierta en un pequeño romancero.

La estampa impresionista, que aún se ve (números: 11 y 16), deja paso a un paisajismo bucólico, plagado de los tópicos más repetidos, en el que asoma el propio poeta (números: 2 - 4 - 8 - 10 - 14 - 19 - 23 - 24 y 27) -a veces acompañado (nº 13)- o no asoma (números: 20 - 22 y 28). Este ambiente puede mostrarse abiertamente grato (números: 17 y 29), esperanzador (nº 31) o empañado de lloros y rayano en un decidido narcisismo (nº 15). Hay algún ejemplo de poesía más narrativa (nº 12) y, en cuanto a la estructura, podemos observar una voluntad de volver a lo circular, bien de un modo taxativo (nº 30) o mediante las acostumbradas y ricas variaciones (números: 4 - 9 - 22 - 23 - 27 y 29).

El tema fundamental, sin desaparecer, se ha diluido entre las notas de la flauta y el fluir del arroyo. En el nº 16, sin embargo, la soledad aparece estratégicamente entronizada en el centro del poema, desde donde rige toda la composición

Respecto a algunos logros parciales, yo destacaría, por su belleza, la estrofa final del poema nº 18:

"Chopos de música verde
van con el agua; la llevan
de un eterno manantial
a una claridad eterna" (pág. 972)

Y toda la segunda mitad del nº 7.

Pasando ya a la parte 3ª, y final, del libro ("Rosas de cada

día") veamos primero cómo la resume de Luis:

> "Si en la primera parte del libro prevalece la soledad y en la segunda lo pictórico, en la tercera domina el erotismo." (302)
> "Pero el erotismo del poeta se redime por la sublimación hacia la belleza" (303)

Mi opinión es que en esta parte vuelve J.R. a tomar las riendas de su trayectoria, acudiendo formalmente a unos serventesios alejandrinos a los que tiene muy bien tomada la medida.

En la presentación en prosa que hace de este capítulo, se expresa una poética, ya muy conocida y comentada por la crítica, que ofrece, en lo que respecta a la peculiaridad de esta parte, una nota muy importante: la imprecisión. Cuando de Luis presentaba el libro, hacía explícita referencia a ella:

> "Como en toda la estética del Juan Ramón de este período, la imprecisión que interrelaciona paisajes, evocaciones femeninas y ansia indefinible de belleza, es lo predominante y motivador." (304)

Pero esa imprecisión se intensifica, en este capítulo, hasta los límites de la fantasmagoría, o por lo menos de una fantasía extranatural. Algunos ejemplos podrían verse en los números: 8 - 9 - 14 - 23 y 32.

Por lo demás, observamos que sigue nombrando su oficio de poeta (nº 19), que encuentra nuevas satisfacciones naturales, bien como "locus amenus" -más entrañables, por cierto, que los del capítulo anterior- (números: 19 y 20) o desde otros planteamientos (números: 17 - 18 y 20).

No faltan tampoco: la identificación acostumbrada con un ruiseñor (nº 27), una cierta añoranza del pasado (nº 33) y la expresión de su peculiar tristeza analgésica (números: 21 y 28).

La luna preside, con mayor insistencia, esta poesía (números: 25 - 30 y 31) y el amor, carnal, aflora una vez más (números: 6 - 13 y 22), aunque no siempre tiene esa connotación de la carne (nº 3).

El impresionismo reaparece también como puro paisajismo (nº 15) o como algo más consistente, ya sea con la presencia del poeta (números: 6 - 11 y 29) o quedando éste al margen (números: 5 - 10 - 12 - 16 y 25).

Es muy bonito el conocido poema nº 2, que acusa uno de los matices que de negativo comporta la soledad. El poeta precisa de ésta para su creación, pero también necesita establecer sus treguas

para alimentar la proporción irracional/humana que le corresponde. Se trata de un "matrimonio" todavía imposible (al menos hasta que encuentre a Zenobia) y de aquí que su alma, dolorosamente bifurcada, no se encuentre cómoda aún. En este poema parece reflejarse, con hermosa sutilidad, la becqueriana soledad de "dos en compañía":

"Nacía, gris, la luna, y Beethoven lloraba,
Bajo la mano blanca, en el piano de ella...
En la estancia sin luz, ella, mientras tocaba,
morena de la luna, parecía más bella.

Teníamos los dos desangradas las flores
del corazón, y acaso llorábamos sin vernos...
Cada nota encendía una herida de amores...
-el dulce piano intentaba comprendernos-.

Por el balcón abierto a brumas estrelladas
venía un viento triste de mundos invisibles...
Ella me preguntaba de cosas ignoradas
y yo le respondía de cosas imposibles..." (pág. 1002)

En el plano temporal, vuelve J.R. a empapar con esa circunstancia la poesía de este capítulo. Y buenos ejemplos de ello son los números: 12 - 15 y 24. El 12, por el planteamiento original que presenta, en una acertada tensión entre presente y futuro. El 15, por su significación total y el 24 por los mismos motivos, incrementados por una expresión adecuada y bella que podemos comprobar aquí:

"Ríos de luna verde parecen los senderos,
y en su corriente vaga de pensamiento y pena,
me voy a un horizonte cuajado de luceros
en una barca de blancura de azucena...

Las orillas me envuelven en celestes olores,
hay visiones, sin nadie, de una eterna olvidanza,
entre la melodía del viento por las flores
me miran las estrellas, cargadas de esperanza...

Noche de lejanía...Y en las aguas perezco,
sobre carnes de una alma vanamente florida...
...Cuando tornan las rosas sobre el mar, amanezco,

como un náufrago triste, arrojado a la vida..."

(pág. 1024)

Podemos ya resumir la valoración de este libro diciendo que sigue la línea del anterior en cuanto a su calidad poética, si exceptuamos su parte intermedia, menos acertada. En orden a su temática, La soledad sonora me parece un libro señero, puesto que testifica una actitud del poeta muy marcada. Después del desencanto de Elegías, se ha producido el hallazgo de una solución para que se cumpla el destino presentido por él. La soledad es el marco ideal para ubicar el proceso creativo auténtico. Esto comporta algunos problemas que deberá superar y que, por el momento, son parte de la propia temática textual.

2º-C-3) Poemas mágicos y dolientes

El siguiente libro de este bloque tercero se titula Poemas mágicos y dolientes. Al ser éste uno de los pocos éditos no comprendidos en la edición del Centenario, nos vemos privados de un estudio preliminar y básico, que tampoco encontramos en los ensayos críticos. Por otra parte, se trata de un libro perdido en la maraña de aquella poesía que J.R. escribió en Moguer, en una época tan prolífica que ha dado pocas oportunidades a los estudios diferenciales y concretos.

Son muy pocas, pues, las referencias críticas que nos pueden ayudar a fijar, en sus verdaderos valores, este poemario, subdividido en seis partes o capítulos. Campoamor nos ofrece una presentación ceñida y útil en este sentido:

"En 1909 Juan Ramón escribió Poemas Mágicos y Dolientes, uno de los libros más extensos de su primera época -82 poemas, 212 páginas- y el primero de ésta que apareció sin el tono sencillo y popular que el poeta había usado con abundancia en sus libros anteriores. Versos de amores ideales y paisajes entrevistos que fundamentalmente sólo existen en el corazón del poeta. Hay ruinas, tedio y nostalgia en estos poemas, y los viejos temas de siempre aparecen repetidos como un ritornelo fijado a la retina lírica del poeta, pero existe una mayor perfección y el dominio de la técnica musical es

> superior a libros anteriores. Entre bruaas de invierno y soles de bonanza vuelven a contemplarse, convertidos en cuadros impresionistas o en acuarelas de tonos suaves y esfumantes, los jardines otoñales, los paisajes de ensueño, las ciudades de ilusión y las sendas de álamos blancos, iluminados ahora con luz distinta y acariciadora." (305)

También A. González consigue una síntesis acertada:

> "Escrito en 1909 y publicado en 1911 [...] Dos vetas confluyen y se mezclan en el libro, especialmente en alguna de sus partes: la melancolía y el erotismo. Su melancolía no es la habitual, aparece teñida de fatiga y aburrimiento [...] Todo indica que el poeta ha llegado a un límite, que no puede más; asfixiado por la soledad, no se aguanta a sí mismo, ni a las rosas, ni a los pájaros." (306)

Sobre el tema de si el paisaje es o no real, casi todos los críticos están a favor de lo segundo. Díaz Plaja opina que se trata de un paisaje sacado de los cuadros:

> "Más que la precisión, importa la impresión. Soledad, tristeza. Poesía a la moda de los 'jardines abandonados'." (307)
> "Paisaje más soñado que vivido" (308)
> "Insistencia en los cromatismos, tal como aparece en los cuadros impresionistas" (309)

Pero Palau no parece estar de acuerdo con esto:

> "J.R. no describe, reelabora lo que percibe y lo devuelve en creación propia. Muchas de las estrofas de los 'Poemas mágicos' parecen descripciones de estampas, pero no lo son" (310)

Mi opinión personal no entra en esa dialéctica. En todo caso creo que el talante impresionista se transparenta en este libro del mismo modo que en los anteriores; con especial intensidad en algunos poemas (por ej., en toda la 4ª parte y en los números: 6 - 9 - 11 - 12 y 17 de la 1ª), convirtiéndose, en otros, en un simple descriptivismo (toda la 5ª parte), que excepcionalmente trasciende el paisaje hacia un talante decididamente filosófico (el nº 6 de la 2ª parte) o se empapa de renacentismo, bien resaltando lo erótico (nº 2 de la 3ª parte) o como patente 'locus amenus' (nº 22 de la 2ª parte).

También tengo que señalar al respecto que, en dos poemas al menos, queda bien explícita la procedencia imaginativa de su

inspiración o motivación poética. El 1º es el nº 17 de la 1ª parte, en el que J.R. ha colocado a modo de pseudocita la referencia contextual siguiente:

"Estampa imaginaria" (pág. 1066)

y el 2º es el nº 8 de la 4ª parte, que comienza así:

"A veces, en mis sueños, rugen, como leones,
mares desmelenados de impetuosos cristales..." (pág. 1134)

Respecto al título, puntualiza Durand:

"Magie. Entendons magie chromatique" (311)

De todas formas, creo que es más interesante destacar algunos puntos que aportan vida propia a este complejo poemario.

Lo primero que llama la atención es la estructura tan cerrada de sus partes. En las pares, sin excepción, todos los poemas constan de tres estrofas en serventesios alejandrinos y sin título; mientras que en las impares encontramos alternancia entre título (1ª y 5ª) y 'no título' (3ª) y entre romances, silvas arromanzadas y otras asonancias más o menos novedosas.

También es patente una mayor conciencia de superación léxica, con un claro incremento de vocablos de menor facilidad descodificativa que hasta este libro.

Toda la obra de J.R. es un continuo leixaprén, repitiendo y volviendo a sus reconocidos predios poéticos, pero sin dejar de hacer incursiones a lo inédito.

Por eso en este libro encontramos también su veterana afición por las estructuras circulares, tanto constatadas al pie de la letra (números: 2 y 22 de la 1ª parte) como modificadas por sutiles variantes que proporcionan una especial frescura al texto (números: 17 y 19 de la 1ª parte y 5 y 6 de la 3ª). El poema nº 4 de la 3ª parte consigue este tipo de estructura a base de una perfecta alternancia con un verso estribillo. Y con un verso único también consigue el poeta una cierta circularidad en el poema nº 20 de la 1ª parte.

Este asunto de la circularidad tiene enorme importancia en el tema temporal. Ese repetirse de ciertos fenómenos (total y parcialmente) no es sino trasunto del tiempo. La circularidad es para J.R. un sistema expresivo que implica, tal vez de un modo inconsciente, el tiempo o, mejor dicho, su propia experiencia temporal.

Dice Askin:

"El tiempo que fluye para un fenómeno dado no desaparece, se va depositando en dicho fenómeno. Conocidos son los anillos anuales en el tronco de los árboles. Todo en el mundo -desde la molécula y la piedra hasta el ser vivo- tiene sus anillos anuales" (312)

Pasando ya a otro tema, diremos que J.R. repite nombramientos de libros futuros (como si nombrándolos fuera ya perfilando los títulos), como sucede con la palabra "laberinto" (números: 4 - 5 y 16 de la 1ª parte). Y, lo que resulta más original, nombra también un libro ya escrito (como si quisiera justificarlo o explicarlo) <u>*La soledad sonora*</u> *(nº 1 de la 2ª parte)*

El yo lírico sigue aflorando, bien de un modo tímido o indirecto (números: 10 - 12 y 22 de la 1ª parte y nº 8 de la 4ª) o con una mayor decisión -casi siempre precedido de una ubicación espacial bien determinada- (números: 2 y 16 de la 1ª parte y 3 - 5 y 7 de la 2ª). Pero predomina la no aparición del yo, que queda al otro lado de cuanto se describe (números: 1 - 3 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 11 y 21 de la 1ª parte y prácticamente la totalidad de las partes 4ª y 5ª).

Intentando analizar por capítulos este libro, podemos decir respecto al primero que es, en mi opinión, el que proporciona un número mayor de poemas hermosos. Es un capítulo que mezcla romances heroicos perfectos con silvas arromanzadas, al estilo de las de A. Machado pero incluyendo algunas libertades mayores y casi sistemáticas (como hizo también Unamuno) de modo que el anisosilabismo ortodoxo de 7+11 se extienda a 13 (nº 5), a 9 (nº 7), a 5 (nº 9), a 8 (nº 5), a 12 (nº 19) y a 14 (nº 20), lo que es, sin duda, una clara influencia modernista.

El oro continúa siendo símbolo importante de ideal (nº 18), y el poeta conserva sus ansias de lograr ese ideal a través de la soledad y el ensueño (nº 19). La nostalgia salpica esta poesía, como casi todas las suyas (números: 8 - 10 - 14 y 16). Pero hay una mayor conciencia de lo gratificante (números: 6 - 7 - 9 - 12 - 17 - 21 y 23). Incluso en el poema titulado "Nostalgia" aparece un final esperanzador:

"He de hundirme en la nada. Silenciosos
vientos de olvido y de dolor me llevan...
¡Y se abrirán, divinamente claros,
los nuevos días en las tierras viejas!" (pág. 1063)

Un poema muy bello, que puede ser modelo de este talante de gratificación descriptiva (bucólica y renacentista, en este caso) es el nº 21:

"Vasta es la selva y verde, bajo el sol
inmenso y transparente del estío;
a la sombra morada de sus árboles
el agua fría ríe por los riscos.

Hay blandos prados, regios de amarillas
flores, y nubes de cristal y armiño,
que cortan el azul, redondas, quietas,
entre el ramaje lujurioso y lírico.

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

Si bien, respecto a lo paisajístico, quizá resulte de mayor interés el nº 13, en el que dibuja el poeta un paisaje que colmaría sus ideales:

"Paisaje sin ruidos, donde el alma
escuche el canto de oro del poniente,
donde las mariposas amarillas
vuelen entre las calles verdes...

Donde todo, inflamado, se extasíe,
cual una inspiración; donde las fuentes
escuchen los matices
de las flores celestes...

Paisaje como un sueño, que recoja
en sí un tesoro de lucientes
músicas; de colores inefables,
de esencias indelebles...

Que tenga el alma como un niño
fantástico.. Paisaje fuerte y débil,
lleno de los encantos
de todas las mujeres...

Sin mujeres..." (pág. 1062)

Esta paradoja final pone de relieve su problemática amorosa. J.R. desea a las mujeres pero está desengañado de ellas. Y así le vemos pasar continuamente de la deploración de toda carnalidad (nº 20) a un limosneo añorante del amor puro de Blanca (nº 24).

En cuanto a lo temporal, destacaremos los poemas: nº 5 (muy bonito también y transido de metamorfosidad) y nº 18 (con una pizca de "ubi sunt", que se traduce mediante el simbolismo de una hojas secas).

Respecto al 2º capítulo, opina con razón González:

"Ese cansancio se acentúa y se vuelve desolación en la segunda parte, titulada 'Ruinas'. El título se corresponde con el contenido: todo, en esos poemas, señala hacia la ruina de lo que fue glorioso. [...] Las palabras 'hastío' y 'fracaso' aparecen frecuentemente en esos versos." (313)

Los poemas más representativos de ese hastío existencial son quizá los números: 1 - 15 - 18 - 19 y 20. Pero también hay que señalar que el último poema presenta una faceta, excepcional en J.R., llena de esperanzador futuro. Es un diálogo unilateral con la amada, que acaba con la siguiente exhortación del poeta:

"No hemos de maldecir del injusto destino;
arreglemos el día y ordenemos las cosas;
abramos de ilusión este nuevo camino
con esta luz de oro, con estas cuatro rosas..."
(pág. 1105)

El amor carnal continúa siendo motivo grave de arrepentimiento (números: 14 - 16 - 17 y 20). Tanto que J.R. llega a deplorar su carácter -su carne ni alegre ni firme- en el poema nº 8. Y también siente la pérdida de la amada (nº 13).

La muerte propia, tantas veces adelantada con la imaginación, aparece en el poema nº 11, entrevista con mayor sutilidad.

Y también repite J.R. el consabido contraste entre la alegría que bulle a su alrededor y la tristeza que a él le embarga (números: 4 - 10 - 12 - 20 y 21), si bien en este último parece recrearse el poeta en esa singularidad que habrá de llevarle a la gloria.

J.R. llega a la cima del confesionalismo lírico cuando nos expresa las dos caras de su tristeza: la puramente dolorida y la motivadora de creatividad desde el apartamiento:

"Mi paisaje es mi alma, y mi hogar es mi pena;

y amor en un vergel cerrado y melodioso,
como una embalsamada y cándida azucena
que el profano desdeña y respira el piadoso..."
(pág. 1084)

El 3º capítulo es una colección de retratos íntimos de Francina, en algunos de los cuales (números: 2 y 6) aparece el propio poeta. La sensualidad que transpiran estos poemas parece borrar el arrepentimiento habitual de J.R. hacia una carnalidad peyorativa. El impacto que esta mujer produjo en su adolescencia debió de ser muy intenso y por eso él la recuerda aquí como una diosa de placeres y dichas.

Hay muchos detalles prosopográficos. Y también apreciaciones etopéyicas. La métrica toma algunas formas originales. Todos los poemas son muy expresivos y estéticos. Es más conocido, y comentado, el nº 2, pero en esta ocasión me ha parecido más oportuno reproducir el nº 7, ya que está totalmente impregnado de temporalidad. La primavera evoca en el poeta el recuerdo imperecedero de Francina:

"Cuando la suave primavera
va vistiendo de brotes verdes
el jardín, y un rosa divino
flota en el oro del ambiente...

Francina, desnuda y fragante,
a mis ensueños tristes viene,
los rizos en los ojos claros,
la boca entreabierta y alegre...

Es un amor tan silencioso,
que, al pasar ella, no se mueve
un pensamiento del camino;
-su pie es de bruma sobre el césped...-

¡Y mi nostalgia se ilumina
de todo lo que fue y no vuelve,
de aquellas equívocas tardes
primaverales de septiembre!

Un gorjear de dulces pájaros,
una charla rota de fuente,

un olor de lilas en flor
sobre un verdesol de laureles,

tornan a mi corazón mustio
como una pérdida indeleble...,
y mi notalgia se ilumina
de todo lo que fue y no vuelve...

Jardín, palacio de ilusión
de mis viejos ensueños; eres,
en el fondo de mi memoria,
un mausoleo con cipreses..." (págs. 1121/2)

El 4º capítulo queda claramente definido por el título (como tantos otros). J.R. tiene la facultad de encontrar casi siempre el mejor de los títulos posibles para cada libro o fracción.

Se trata de un conjunto de lienzos impresionistas de tema marinero. Son poemas muy igualados, entre los que no cabría destacar ninguno.

El 5º capítulo consta de los cuatro títulos que componen las estaciones del ciclo anual. Son cuatro diapositivas que tratan de reflejar las correspondientes facetas o actitudes con que el año se metamorfosea.

Las silvas arromanzadas disfrutan también aquí de alguna peculiar libertad.

El 6º capítulo tiene una introducción en prosa que resulta muy importante para el tema temporal. J.R. define la vida ("La vida es una rosa") y da fe de los engranajes que componen y desarrollan el tiempo: el instante, el día, el mes, el año. Pero son más relevantes dos ideas que quedan contenidas en esos párrafos. La 1ª es la justificación de por qué repite en su poesía las ideas; por qué vuelve sobre los temas con una insistencia tal ("También el amor repite los besos hasta lo indecible, y cada uno tiene un encanto nuevo" -dice-). La técnica impresionista queda así perfectamente respaldada por el deseo de contemplar o experimentar las cosas al hilo del tiempo cambiante y cambiador. En la 2ª nos ofrece un arma de lucha contra ese tiempo. La dicha pobre -dice- "fija lo fugaz, para hacer un siglo de cada abrazo, una eternidad de cada suspiro". Es, en cierto modo, el recurso de la congelación de la imagen, que tan frecuentemente emplea él mismo.

En este capítulo lo que, de cualquier manera, llama la atención (aunque la crítica no se ha dado por enterada) es la original estructuración de los 12 poemas que contiene. Todos están formados por tres estrofas, que son siempre serventesios alejandrinos perfectos. Pero los impares implican recuerdos amorosos que se expresan en la línea del pasado; mientras que los pares suponen una desideración de amor ideal, expresada en futuro. Este juego, que J.R. emplea por única vez pero de un modo taxativo, consciente y muy eficaz, resulta altamente interesante para el desarrollo del capítulo y, desde luego, como símbolo de su propia imagen, pendulada entre ese pasado que le reportó alegrías, y también arrepentimientos, y un futuro que llama a su puerta con nuevos deseos de una creatividad más auténtica y certera.

El nº 12 puede ser un buen ejemplo de cuanto digo:

"Al fin, nos hallaremos. Las temblorosas manos
apretarán, suaves, la dicha conseguida,
por un sendero solo, muy lejos de los vanos
cuidados que ahora inquietan la fe de nuestra vida.

Las ramas de los sauces mojados y amarillos
nos rozarán las frentes; y, en la arena perlada,
verbenas llenas de agua, de cálices sencillos,
ornarán la indolente paz de nuestra pisada.

¡Mi brazo rodeará tu amorosa cintura,
tú dejarás caer en mi hombro tu cabeza,
y el ideal vendrá, entre la tarde pura,
a envolver nuestro amor en su eterna belleza!" (pág. 1164)

Como resumen, podemos concluir que este libro es una muestra más de ese "avanzar retrocediendo" que indicaba en otro lugar y que le hace a J.R. ser siempre él mismo, sin parecerse nunca del todo.

La poesía que aquí leemos sigue siendo una introducción en voz alta de su yo. Y un análisis de ese mundo que, en las coordenadas del tiempo y el espacio, se le ofrece al poeta como laboratorio de su proyección humana. Paulatinamente la expresión se va depurando y, de un modo alternativo, nos tropezamos con poesías que son las perlas con las que cada cual podrá confeccionar su propio y maravilloso collar.

2º-C-4) Laberinto

Para la presentación general de Laberinto, cuarto libro del bloque que nos ocupa, vamos a servirnos de sendas citas de Campoamor y Young:

> "Laberinto fue escrito también entre 1910 y 1911, pero no llegó a publicarse hasta 1913. En la obra general de Juan Ramón este libro representa su adiós a las divagaciones líricas de la que ha dado en llamarse su primera época, la que él llamó la de sus 'borradores silvestres', y significa la toma de contacto con los temas más perdurables de toda la poesía juanramoniana de después." (314)

> "Laberinto marca el fin de una larga etapa en que predominaban las preocupaciones y los modos heredados del simbolismo francés, el prerrafaelismo inglés y el modernismo hispánico; después se extinguen, o por lo menos se ausentan por un tiempo, la técnica de la sinestesia, los alejandrinos, el ornamento a la manera del 'Art Nouveau', la agobiante inquietud erótica y el narcisismo fácil y exterior. Es la conclusión de todo un capítulo de cultura europea, porque estos rasgos no sobrevivirán a la primera guerra mundial, y la poesía pura o desnuda acabará con el ornamento y se transformará en un narcisismo interior y más hermético."
> (315)

Este último crítico hace referencia al título del modo siguiente:

> "Escritos casi todos en Moguer entre 1910 y 1911, la obsesión dominante de la mayoría de estos poemas demuestra que, en efecto, su autor se encontraba en un laberinto del que necesitaba huir geográficamente a Madrid y espiritualmente a la poesía desnuda." (316)

y, de nuevo, al final de su estimable prólogo a la edición del Centenario:

> "Pero más que nada es un ejemplo de cómo Juan Ramón vivía en la literatura y por la literatura. Pronto saldrá de sus laberintos y sus páginas entrarán en la corriente infinita que durará tanto como dure la luz de la conciencia" (317)

También aprovechamos la opinión de A. González:

"Publicado en 1913, Laberinto supone la culminación de la irracionalidad de las imágenes juanramonianas. Las sinestesias llenan todo el libro. Los sentidos del poeta parecen perdidos en el 'laberinto' de las sensaciones" (318)

y lo mismo la de Palau:

"el laberinto juanramoniano es carnal" (319)

No debemos olvidar, en este sentido, las referencias explícitas que el propio autor hace de esta palabra que da título a su libro. En la 1ª parte:

"Indecisa, la música del instante sonaba
en mi corazón roto, como en un laberinto
donde una brisa vaga de nostalgias antiguas
arrastrara las flores de un jardín pensativo..."
(pág. 1188)

En la 3ª:

"¡Qué confusión de cosas!, ¡oh Dios!, ¡qué laberinto!"
(pág. 1239)

"¡Profuso laberinto
con silencios y voces, con falsía y verdades" (pág. 1242)

Y en la 5ª:

"cual las notas de oro
de un laberinto de campanas..." (pág. 1273)

Sólo las dos primeras citas son representativas de los contenidos que aporta el libro en función de su título. Pero, de cualquier manera, ese nombramiento del laberinto en el que se halla inmerso el poeta (metáfora del punto álgido de su crisis) resulta por sí mismo suficientemente significativo. No olvidemos que en el libro anterior ha escrito J.R.:

"¡Oh, vago laberinto
de mi alma!" (pág. 1050)

J.R. ha ido agotando las salidas falsas hacia su destino y está a punto de arrojar la toalla. Pero el hecho de llamar 'laberinto' a su entorno o situación implica admitir una salida válida que todo laberinto comporta. Es cuestión de esforzarse por encontrarla. No cabe duda de que aún persisten en este libro confesiones de tristezas y nostalgias pero, aparte de que también se entrelazan con ellas bastantes expresiones gratificantes, hay un

poema (final de la 6ª parte) que encierra sutilmente las mejores promesas:

"La alegría
-brisa, sol- tornará con la poesía"
"Sonreirá la flor entre mis manos;
[...]
mis ojos perderán, divinamente,
la pena de sus éxodos lejanos..." (pág. 1306)

poema que acaba con dos versos muy significativos. El 1º resume su pasado y el 2º lo que espera del futuro. Esta es sin duda la única salida del laberinto:

"puro bajo la duda de la tarde,
puro bajo la fe de la mañana!" (pág. 1306)

Respecto a la opinión que ha merecido a la crítica este libro, habría que empezar a considerar los enjuiciamientos negativos de Zenobia. Young ha recogido algún testimonio al respecto:

"Laberinto, un libro hoy relegado por la mayoría
de los críticos poco familiarizados con la obra juanramoniana,
tampoco gozó de una acogida entusiasta cuando se publicó en
1911.
La reacción que su lectura provocó en Zenobia, cuando todavía
era novia de Juan Ramón, aunque extremadamente subjetiva, no
ha dejado de anticipar y quizás de influir en el tono de
cierta crítica actual. [...]
En julio salió Laberinto, y era natural que el
poeta, ya enamorado de la 'americanita', le diera un ejemplar.
Tras conocerlo se mostró bastante enfadada y no poco ofendida
por la ristra de divagaciones sensuales que encontró en el
libro. [...]
Lo que había de excesivo en la reacción de Zenobia es
fácilmente atribuible no sólo a sus celos de novia, sino
también al hecho de que el fondo erótico del libro la indignó
sobremanera." (320)

Personalmente no acabo de ver ningún exceso erótico en este libro. Hay una persistencia erótica, sí, en todo él, pero dentro siempre de unos cauces de elegancia y razonabilidad. Son aisladas las referencias a ese amor más sensual de lo habitual en J.R. Incluso me parece discutible la apreciación de Palau a este respecto:

"porque ésta es su obra más sensual" (321)

Claro que ella se deja influir un poco por esa nube de olvido con la que, primero Zenobia y después el propio J.R., trataron de cubrir este libro. Y así, cuando Palau hace una valoración general apunta, entre otras ideas, que es éste un libro recargado, redundante y excesivo.

Young nos informa acerca de la primera reacción de J.R. ante la dura crítica de su amada:

"Por su parte, Juan Ramón quiso defenderse del ataque de 'Zenobita' y su respuesta ofrece puntos de interés para comprender su psicología amorosa y su sutileza literaria: 'En cuanto a Laberinto, [son palabras de J.R.] te diré que no tienes razón. Es cierto que hay en este libro poesías que no son todo lo puras que yo quisiera, pero tampoco hay que tomarlas tan al pie de la letra. En todos mis versos 'carnales' hay, si lo miras bien, una tristeza de la 'carne'. Puedes o no creerlo; pero te diré que me hastía tanto el placer material, que siempre que he caído me he levantado muy a tiempo'." (322)

Sin embargo, Zenobia debió de convencerle poco a poco de sus apreciaciones, si hacemos caso (que sí lo hacemos) de lo que cuenta Gullón:

"Cuando [Zenobia] opina de Laberinto, dice sin rodeos que no le gusta" (323)

quien, poco más adelante, señala:

"J.R. pensaba -o pensó en algún tiempo- como su mujer, pues hallándose en Estados Unidos sacó de la Universidad de Maryland el ejemplar de Laberinto conservado en la Biblioteca y jamás lo devolvió, poniéndole en la segunda hoja una nota que dice: 'Este libro de mi peor época juvenil es muy malo y no debe leerse. J.R.J., 1945'." (324)

En ese caso es J.R. el que exagera (y mucho) ya que esta obra no parece, en modo alguno, la peor de su primera etapa. Tampoco creo que sea la mejor, pero sí puedo decir que contiene capítulos, poemas y versos tan admirables como cualquier otra de las ya analizadas.

La opinión de Young es favorable también, como puede deducirse por la lectura de su ya citado prólogo. Veamos tan sólo una de sus precisiones:

"Laberinto, con su insistencia en la sensualidad,

> su belleza y su técnica, que nunca falla, merece nuestro interés y atención." (325)

Y, en otro pasaje, al censurar el abandono de la crítica en general hacia este libro, parece mostrarnos también su auténtica opinión:

> "En el transcurso de los años, la crítica se ha ocupado muy poco de analizar en detalle los libros del ciclo a que pertenece Laberinto. [...]
> los críticos suelen referirse a estos libros por la época a que corresponden, anotando siempre la repetición de unos mismos temas, y tienden a clasificarlos como simples 'borradores silvestres', que luego quiso Juan Ramón destruir, o como un ejemplo del aspecto fastuoso de una poesía que no llegó a 'desnudarse'." (326)

Hay algunas opiniones parciales favorables, no obstante, aunque muy salpicadas y afectando sólo a alguna de sus facetas. Manuel Ariza, por ej., se fija en el avance que supone este libro en cuanto a sus imágenes retóricas:

> "Laberinto supone una explosión de símiles y metáforas, lo mismo que Diario" (327)

Y Díaz Plaja pone de relieve el amejoramiento de su paisajismo:

> "En Laberinto están los mejores paisajes juanramonianos" (328)

Otro tema que descubre Young en este poemario es el de la imprecisión expresiva del tipo "no sé qué" que, efectivamente, se da con profusión aquí. Claro que esto lo venimos nosotros constatando, con mayor o menor frecuencia y densidad, desde otros libros muy anteriores a éste. Young lo explica así:

> "Una serie de palabras clave: los adjetivos 'ideal' y 'romántico' y el uso constante del giro 'no sé qué', sirven para suavizar un anhelo erótico expresado no sólo por medio del lenguaje sexual de las flores, que estudió Lily Litvak, sino también directamente por referencias múltiples al vestido femenino y por la transformación del paisaje en un bosque freudiano" (329)

El 'no sé qué', de raíz romántico/mística aparece, de la mano del 'no sé dónde', con mayor relieve en los siguientes poemas: números 7 y 10 de la 1ª parte; 4 y 9 de la 2ª; 2 - 4 y 10 de la 5ª;

y 7 y 9 de la 7ª.

Dentro de los aspectos no innovadores que se incluyen en Laberinto, tenemos que señalar de igual modo: las autocitas, las estructuras circulares, el autonombramiento de poeta, la imaginación anticipada de su muerte y algunos temas que tropezaremos en el estudio de cada capítulo.

Las autocitas se producen en las partes 1ª (nº 5), 4ª (nº 2) y 5ª (números: 8 y 10).

Las estructuras circulares pueden presentarse coincidiendo exactamente primera y última estrofas (nº 7 de la 6ª parte) O bien con las típicas variaciones tan juanramonianas (nº 7 de la 5ª parte).

Se autonombra poeta en el nº 6 de la 4ª parte. En esta misma (nº 2) desarrolla una imagen de su propia muerte de un modo, eso sí, exquisitamente sutil, por el que ni siquiera indirectamente llega a nombrarla.

En cuanto al impresionismo, se sigue manteniendo un tono descriptivista análogo al de otros libros, si bien a veces trascendido y hasta superado.

Lo que más llama la atención, desde un plano de búsqueda de innovaciones, es ese florido ramillete de poemas que son auténticos madrigales renacentistas (números: 2 - 11 - 17 y 18 de la 1ª parte; y nº 11 de la 2ª). Algunos resultan más generalizantes, pero otros concretan la loa descriptiva a un órgano o miembro femenino que suele ser la voz o las manos.

Veamos un ejemplo que concreta su madrigalismo en algo tan original como el perfume femenino. Es, por otra parte, un precioso poema que merece transcribirse:

"Todo lo tuyo, ¡cómo huele! -¿A qué?, ¿a celinda?-.
¡Un aroma tan nuevo, tan de fruta, tan suave!
Huelen hasta tus ojos celestes, de cristal
húmedo de nostalgias que quieren ausentarse...

La rosa que me das huele a tu mano fría
más que a ella misma; el libro..., mi corazón sabe
por qué hojas ha estado la gracia de tus dedos;
aunque te vayas, quedas, perfumada, en el aire...

¡Oh, la almohada dulce, que tus cabellos claros

recamaron de un oro luminoso, inefable!
¡Oh, tus sortijas líricas, irisadas de mundos,
que tienen una esencia tuya en cada diamante!

Mi propio corazón huele a tu corazón
y esparce, mientras late, el olor de tu sangre!
El agua del estío huele a tus brazos malvas
...y parece que vienes cuando cae la tarde..." (pág. 1191)

Este afán descriptivo, nunca del todo prosopográfico, se tiñe de mayor sensualidad erótica en poemas como el nº 14 de la 3ª parte -en el que toma como símbolo a la luna- y en los números: 5 y 16 de la 7ª parte -mediante el protagonismo de una mujer-.

Convendría recordar que en Poemas mágicos y dolientes titula ya a una de sus composiciones: "Madrigal de ausencia" (pág. 1078) que, paradójicamente, no es tan madrigal como estos poemas de Laberinto. Pero esto indica que la esencia, o al menos la idea, del madrigal está presente en su conciencia. Sirva como refuerzo de esta aseveración un verso del libro antes citado que reza así:

"yo te diré al oído madrigales de amores" (pág. 1162)

El impresionismo anterior se mantiene, pero atornasolándose en variedades mil, desde un cierto matiz casi irreconocible (números 13 y 14 de la 1ª parte), pasando por una dosis más perceptible (nº 16 de la misma), a ejemplos de abierto impresionismo descriptivo, raramente ya con asomos del yo lírico (nº 4 de la 2ª parte) y casi siempre ocultándolo (nº 2 de la 2ª parte; la 3ª parte casi completa y los números: 1 - 2 - 3 - 6 - 7 - 10 - 11 - 13 y 14 de la 7ª parte) o, lo que es lo mismo, sustituyéndolo por el protagonismo del sol, la luna y las estrellas.

Tomemos como ejemplo el nº 6 de la 3ª parte, que ofrece rasgos muy claros de este sistema pictórico:

"A través de la lluvia melodiosa de plata,
los campos, allá lejos, tienen un sol nostálgico,
un sol de última hora, sol suave, adolescente,
albino como el trigo que enciende, casi blanco."
(pág. 1237)

Vemos aquí un paisaje difuminado por el velo sutil de la lluvia, con una perspectiva del "allá lejos" y un apresamiento de la apariencia sensible a partir del transcurrir: "un sol de última

hora". Esto último queda aún más patente en otros versos posteriores:

"...Fantásticos
instantes que se llevan el mirar de unos ojos" (pág. 1237)

Algo a lo que J.R. nos tiene agradablemente acostumbrados.

La trascendencia de lo descriptivo se produce, dentro aún de unas maneras impresionistas, en los poemas: 10 y 13 de la 1ª parte; 3 - 13 - 15 - 20 y 22 de la 3ª; y 8 y 12 de la 7ª.

Respecto al amor, tema importante en este libro (como también en otros), podemos constatar el conocido y viejo contraste entre pureza y carnalidad (nº 5 de la 1ª parte), la evocación de un amor pasado, no recuperable (nº 14 de la 2ª parte) o frustrado, en su raíz (nº 8 de la 5ª parte) y el reconocimiento de su perdida pureza, con una clara añoranza amorosa (números: 1 - 2 - 3 - 5 - 8 y 9 de la 6ª parte).

Pero también hay matices de cierta novedad. Por ej., el curioso poema nº 9 de la 1ª parte, que contiene una indudable confesión fetichista. O la abierta desideración amorosa acompañada de dulzura y serenidad, tal como podemos ver en otro poema de esta parte, que acaba con los siguientes impecables versos:

"Vendrá un pájaro a preguntarle una cosa
a una rana, y se irá, como un sueño, cantando...
Y nuestros ojos, mudos, de vuelta del crepúsculo,
serán grandes, profundos, serenos y románticos..."
(pág. 1186)

Y lo mismo: el amor enardecido y de total entrega (en unos términos completamente inestrenados), que podemos comprobar en los poemas 6 y 15 de la 1ª parte:

"te daría cien alas que pudieras quitarme!" (pág. 1189)

la rememoración amorosa, al estilo machadiano:

"Íbamos lentamente, cogidos de la mano" (pág. 1193)

que tanto recuerda al poema de Antonio: "Allá en las tierras altas".

la rencentista bendición a Diana por inflamarle de amor (nº 13 de la 2ª parte); el sueño con un amor verdadero (nº 7 de la 6ª parte); el ansia de sustituir ese amor inencontrado por una multiplicidad de amores -flores que son mujeres- en el poema 6 de la 6ª parte. Esta pieza me parece vital para entender ese donjuanismo juanramoniano que sólo se curaría con el hallazgo y posesión de una

definitiva Dª Inés/Zenobia.

Y, sobre todo, la declaración de valorar más la amistad que el propio amor, tal como se deduce de la lectura de todo el capítulo 4º.

Otro aspecto relativamente novedoso es el de la métrica. Me ha parecido ver en este libro los primeros balbuceos hacia un sistema más libre y anárquico. Dentro ya de la heterodoxia modernista, en la que J.R. viene militando desde libros anteriores, y que en éste se hace más sistemática, encontramos en Laberinto *otro tipo de audacias que, a mi modo de ver, suponen un primer paso hacia la poesía libre.*

Respecto a la división del libro en siete capítulos, el prólogo de Young nos ilustra convenientemente, una vez más:

> "El libro está dividido en siete secciones, cada una dedicada a una mujer distinta: 'Voz de seda' a Natalia, la hija de Manuel Bartolomé Cossío, amigo de Juan Ramón en Madrid; 'Tesoro' a Graciela, que es la hermana de una puertorriqueña que conoció el poeta cuando estudiaba en la Universidad de Sevilla; 'Variaciones inefables' a Jeanne Roussie, de quien hablaremos en seguida; 'La amistad' a María, que debe ser María Martínez Sierra; 'Sentimientos musicales' a Denise, la hija de Mme Roussie (y del doctor Lalanne); 'Nevermore' a Blanca Hernández-Pinzón, su novia moguereña, y 'Olor de jazmín' a Susana, que en la vida real era Susana Almonte, también de Moguer." (330)

Son siete partes como pequeños libros, con unidad propia. Sólo la 2ª y la 4ª llevan títulos. En la 6ª, éstos se sustituyen sistemáticamente por precisiones previas que juegan un papel similar al del título. Considerándolos como tales, diríamos que estas siete partes están estructuradas alternativamente (las impares sin título y las pares con él).

La 1ª parte es la más extensa y, en mi opinión, la más bella del libro. En ella podemos localizar tanto frecuentes versos aislados de gran persuasión y hermosura como redondos y bien inspirados poemas. El amor se recuerda casi siempre con gratitud y embeleso. Como ejemplo, vamos a releer uno de estos poemas en el que J.R. nos presenta una curiosa visión idealizada a través de un espejo:

> "Por los espejos se idealiza la mañana

en una alegoría distante y solitaria...;
la fronda es más de ensueño, el oro es más de plata,
el amor más sereno, las voces más fantásticas.

Se daría la vida por un beso; las alas
se abren más frescas, más luminosas, más blandas,
resplandece la frente tersa, maravillada,
el corazón, como una alondra, ríe y canta.

Cual una barca mágica boga la tibia estancia,
pasan, en ronda dulce, rosas blancas y granas,
y en el rayo del sol, que entra irisado, vaga
no sé qué intacto y nato traje de desposada..." (pág. 1182)

La 2ª parte contiene también algunos remansos poéticos notables. A Young parece gustarle, por encima de otros, el único poema subdividido del libro:

"Los siete poemas de 'Playa del sudoeste' ("Tesoro", VIII), una de las secciones más logradas del libro, ofrecen cuadros de hermosura sobrecogedora. Algunas de las escenas que ya por entonces había pintado Sorolla: mujeres y niños bañándose en la playa, jugando en las calas, y a veces montado a caballo en la arena, cuyas siluetas entrevemos cuando las túnicas blancas que cubren sus cuerpos las mueve la caricia del viento, debieron servir también de inspiración a Juan Ramón."

(331)

La famosa "Carta a Georgina HüBNER", ya suficientemente comentada, es también una pieza memorable.

Hay en esta parte un tipo de poesía apologética de una frecuencia que no suele ser normal en J.R. Bendice a Diana por inspirarle amores, dedica un homenaje sentido a Isaac Albéniz (al que llama "maestro") y piropea abiertamente a la luna (nº 10) y al sol (nº 1).

La 3ª parte, cuyo título ("Variaciones inefables") es uno de los más adecuados y expresivos, está protagonizada o presidida por la luna, el sol y las estrellas (en ese orden) Viene a ser un amplio muestrario de variaciones impresionistas ante un paisaje, a veces trascendido. Posee una gran unidad, tanto métrica como temática, si bien resulta más difícil preferir algún poema en concreto, ya que no tienen la calidad de los que componen los capítulos anteriores.

La 4ª parte también concuerda con su título y es un ejemplario de la amistad sincera que sintió J.R. hacia algunas personas, entre las que se encuentra en lugar primordial A. Machado. La calidad poética sigue disminuyendo y, a mi modo de ver, la rémora de este capítulo reside en permitir al ego que asome demasiado, con lo que la radiografía poética de esas amistades queda menos favorecida que el natural.

En la 5ª parte es donde creo encontrar un mayor interés, en lo que se refiere al experimentalismo creativo de J.R. Además del ansia de libertades métricas (que queda aquí bien patente) hay un cambio de rumbo en la proyección temática. El descripcionismo es más introspectivo que nunca, sin apenas paisaje. Y la búsqueda de nuevos ideales (que no son, en realidad, tan nuevos, pero sí hacía tiempo que no los manifestaba) es lo más significativo.

Vuelve a mostrar su decidida vocación de apartamiento creativo (nº 6) y unas ansias motivadoras de pureza e idealidad (números: 3 y 10). Los pensamientos sublimes pondrán alas a ese motor que le hará despegar definitivamente, un poco más adelante (números: 4 - 5 y 7).

Si tuviera que concretar dónde nace la nueva poesía de J.R. (hazaña imposible en puridad) yo no esperaría a los poemarios que la crítica viene señalando desde siempre. Diría sencillamente que este fenómeno sucede en el poema nº 1 de esta 5ª parte, pieza que transcribo aquí porque, además de su tono nuevo y fresco, me parece realmente deliciosa:

"Como un río quieto, en el papel, la frente
refleja, triste, las palabras,
que vibran en sus cielos, cual las notas de oro
de un laberinto de campanas...

Notas que van formando, luz a luz, son a son,
rosa a rosa, lágrima a lágrima,
no sé qué arquitectura encendida y cantante,
ablandada de luna de alma...

Fin sin fin de una rota armonía sin nombre,
jamás, en la idea, apagada...;
hojas secas, cristales de color, rosas únicas,
que, entre la sombra, se entrelazan...

Algo del más allá, que llega hasta la vida
por una senda de nostalgia,
cual una estrella errante, que en los cielos del sueño
derramase un polen de plata..." (pág. 1273)

La 6ª parte está sin duda motivada por la lectura del famoso poema de Poe, "Nevermore". Ese 'nunca más' es como un cilicio con el que J.R. se autodisciplina por la pérdida definitiva e irreparable de su primer gran amor, que ha sembrado de huellas indelebles su alma.

Casi ningún poema de esta parte se libra de ese leitmotiv inexcusable y terrible que le llena de angustia temporal. El campo semántico de "lo perdido" sólo tiene una válvula de escape: el sueño. J.R. lo intenta (números: 5 y 7) pero, al no poderlo doblegar a un mundo real, acaba resignándose (nº 11), impulsado por nuevas esperanzas en la realización poética.

El nº 5 es uno de los poemas más logrados y está lleno de versos magistrales:

"¡Ay, quién pudiera
componer una rosa deshojada" (pág. 1296)

Respecto a esta idea, tenemos no obstante que recordar su procedencia rosaliana. La poetisa gallega había escrito:

"Devolvedle a la flor su perfume
después de marchita" (332)

Cercano queda también un verso de José Martí: "La pureza no da más que una flor".

Los de J.R., en el citado poema, se rematan con otros en los que el moguereño da vuelta a la tortilla calderoniana de un modo muy peculiar:

"¡Ay! ¡quién pudiera hacer que el sueño fuese
la vida!" (pág. 1297)

La 7ª parte presenta un título muy adecuado, ya que en todos sus poemas asoman los jazmines como artistas invitados al festín impresionista, culminando su protagonismo en el poema nº 9.

Se puede decir que esta parte representa, en ese continuo leixaprén de su itinerario poético, el necesario paso atrás para seguir cautelosamente avanzando.

Destacaría una idea que asomó ya en otro poemario anterior y que apunta a un extraño "vivir lejos de mundo y muerte":

"¡Ay, quién pudiera
no morir nunca, ni vivir!" (pág. 1325)

J.R. es una larva de molusco, en un estadio avanzado, que necesita ya perentoriamente ubicarse en su bioma definitiva: el paraíso que no es la vida ni la muerte. Se trata, claro está, de los preclaros predios de la Poesía.

En el terreno puramente temporal, el capítulo 6º es también el de mayor interés, por lo que supone de reflexión sobre el tiempo como enemigo inexorable de todo lo que ha surcado ya el presente. La introducción en prosa a esta parte es sustanciosa y merece la pena releerla:

"Memorias tristes que yerran por el alma, cual un aroma de la vida; el ensueño sin fin de lo irreparable, de lo ausente y de lo muerto; divinas músicas con notas falsas; la permanencia de un lívido dolor intacto, entre la frondosidad sexual y verde de los días...
¡Lirio de mi mismo! ¡Rosa blanca inmortal! ¡Nostalgia de lo eterno!" (pág. 1287)

Quizás el poema más importante, en cuanto a la densidad temporal que comporta, sea el nº 4, en el que, entre otros, se aprecia el matiz quevedesco de cómo la muerte se halla ya en la raíz misma de la vida:

"Los besos esos
por los que, a veces, sin razón se llora,
tienen ya en sí las espinas de los besos?"
(pág. 1295)

y también la certidumbre de una muerte invencible:

"¿En dónde está la lanza que te abra
tu corazón de sombra, que partiera
en tu nada sin sangre, tu macabra
seguridad de reina venidera?" (pág. 1295)

La introducción de "Voz de seda" resulta, del mismo modo, aclaratoria y contiene pinceladas temporales significativas:

"¡Si la hora viniese constantemente de un fondo inefable!"
(pág. 1173)

En el primer poema de esta parte nos tropezamos con la idea de cómo el amor gana sutiles batallas al tiempo.

También el nº 6 de la 5ª parte presenta una faceta temporal interesante por lo paradójico:

"¡Vida de instantes
dulces, salvas, perdidos en la noche,
eternos...y fugaces!" (pág. 1278)

Pasajes como éste han debido de impulsar a M.L. Guzmán a sintetizar lo siguiente:

"el autor de Laberinto padece de la suave,
inefable emoción de las cosas fugaces que se nos escapan."
(333)

Y sin embargo, esto no es nuevo ni propio solamente de este libro.

Para cerrar el análisis de Laberinto, diremos que se trata de un libro interesante y bien estructurado (aunque no todas sus partes estén igual de logradas), con títulos, como casi siempre, propios y veraces, y situado en una línea de lenta ascensión hacia un destino superior, con muchos aciertos versales y con un universo temático más rico, en matices, de lo normal.

En lo temporal, se va también profundizando hasta zonas hipodérmicas del problema.

Merece la pena destacar la 1ª y 2ª partes, por su belleza poética, y la 5ª, por su voluntad renovadora.

La autocrítica de J.R. no nos sirve. Tuvo que ser un gesto caballeroso en favor de Zenobia a la que, por lo que cuentan los biógrafos, le costó muchos afanes conquistar. Aunque, todo hay que decirlo, la conquista bien lo merecía.

Laberinto es un libro de cuya lectura no resultaría ni conveniente ni apropiado prescindir.

2º-C-5) Melancolía

Vamos a abrir el somero análisis del último libro del bloque (Melancolía) con unas frases de presentación a cargo de A. González:

"Una espléndida serie de estampas impresionistas -paisajes entrevistos desde el tren- abre este libro, escrito, como el anterior, en 1910-1911, aunque editado en 1912. En las otras partes del libro, los alejandrinos expresan una profunda melancolía. [...] Parece que el poeta rememora, con

> desilusión y fatiga, su vida. [...]
> Con Melancolía se cierra la llamada 'primera época' de JRJ." (334)

Díaz Plaja lo resume así:

> "Libro de retiro espiritual, de repliegue sincero, vivido en la naturaleza, acobardado ante el tumulto y la estridencia" (335)

Uno de los estudios más ceñidos y profundos sobre este poemario es el que lleva a cabo F.J. Blasco, en el prólogo de la edición del Centenario. Tomamos de él algunos párrafos referentes a la acogida que Melancolía tuvo por parte de la crítica contemporánea:

> "es evidente que la crítica recibió con bastante espectación los libros juanramonianos de la época de Moguer. Melancolía, en concreto, fue propuesto por la prensa, junto a Campos de Castilla, para el premio Fastenrath y mereció el estudio y la reseña de plumas tan cualificadas como la de Azorín, la de Andrés González Blanco y la de José Francés." (336)
>
> "De especial clarividencia me parece el hecho de que Andrés González Blanco vincule Melancolía a una estética que se apoya en tres pilares fundamentales: lo misterioso, lo desconocido y lo pasajero." (337)

Este último pilar (lo pasajero) tiene mucho que ver con nuestro tema (el tiempo) que, en Melancolía, toma dimensiones aún más marcadas y profundas, como veremos más adelante.

Hay dos detalles formales unificadores del libro. El 1º es el hecho de que ningún poema lleve título, y el 2º, que todos sus versos son alejandrinos, con hemistiquios de 7+7, en los que frecuentemente la cesura rompe la palabra central del verso.

En lo conceptual, y sobre varios temas que se repiten con mayor o menor asiduidad, la unidad mayor la aporta el propio título. Blasco parece querer derivar esa melancolía de un desajuste vivencial del poeta:

> "Sobre esta exigencia, la de adecuar realidad creada y realidad experimentada, se fundan los 98 poemas de Melancolía. Reside ahí, en mi opinión, el eje que estructura el contenido de todo el libro." (338)

Pero hay que recordar que la melancolía es una vieja conocida

del poeta, si bien en este libro haya podido incrementar sus visitas hasta el punto de convertirse en protagonista.

J.R. la hace explícita en varias ocasiones. En los poemas 6 y 13 de la 2ª parte la califica de "dulce":

"dulce cual la melancolía" (pág. 1366)

"que es dulce, igual que una violeta mojada
esta melancolía de poeta" (pág. 1373)

En el poema primero de la 6ª parte admite ese mismo adjetivo para una melancolía ya perdida, que ha devenido carnalidad:

"No es la melancolía dulce, de tardes malvas
[...]
Es la melancolía ardiente y sensual" (pág. 1443)

En el poema 9 de la 3ª parte sigue presentando un matiz deseable, ya que el poeta se la pide al otoño:

"que el otoño me adorne de su melancolía" (pág. 1387)

De cualquier manera, sin tal explicitud, la melancolía rezuma desde cualquier rincón del poemario, transparentando la inquietud del poeta, pertinaz explorador de un sistema de vida/creación que no acaba de ver cuajado.

Las expresiones de desconocimiento o balbuceo (al estilo del "no sé qué" místico), que refuerzan lo dicho, siguen siendo frecuentes en forma de: "no sé dónde", "no sé qué", "no sé quién", etc. (nº 3 de la 1ª parte; números: 5 y 11 de la 2ª; números: 15 y 20 de la 3ª; y números: 2 y 15 de la 6ª).

Y luego está esa otra fábrica de melancolía que es la confrontación pasado/presente, teniendo en cuenta que del pasado selecciona sólo los recuerdos bellos que puedan hacer del presente una evidente ruina.

Por eso no faltan tampoco las evocaciones líricas (nº 15 de la 4ª parte), las añoranzas infantiles (nº 2 de la 2ª parte) o amorosas (nº 12 de la 3ª parte), que incluyen habitualmente el arrepentimiento carnal (números: 2 y 8 de la 5ª parte y nº 14 de la 6ª) y la confesión directa y nostálgica de un presente desolado (números: 2 y 14 de la 6ª parte). Todo lo cual lleva al poeta a desear un mayor apartamiento frayluisiano (números: 5 - 9 y 16 de la 4ª parte). Porque el mundo experimentado no concuerda con su mundo ideado. Y esto hace que el romanticismo, siempre afín a su ideología, surja en este poemario con más patentes signos (Léanse los poemas: 5 - 16 y 19 de la 1ª parte, y el 9 de la 3ª, en alguno

de los cuales tacha incluso de romántico a su propio corazón).

También es importante destacar en este sentido el rabioso confesionalismo a que llega J.R. en Melancolía. Algunos de los poemas más representativos de ello son los números: 5 y 10 de la 3ª parte; 1 - 7 - 9 - 10 y 13 de la 5ª; y el 12 de la 6ª.

Veamos, como muestra, el 1º de éstos, que es un poema, por otro lado, muy interesante:

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

Estancia adonde, a veces, la amistad se llegara,
a llamar a la puerta con mano noble y limpia,
retiro adonde, a veces, se asomara el amor
con la mirada extraviada y conmovida...

Que el lujo y el rumor se queden para otros...
¡A mí me basta con mi fe en las armonías,
en una estancia plácida, alejada, callada,
llena de libros bellos, con flores, encendida!" (pág. 1383)

Los sistemas expresivos de matiz impresionista vuelven a llenar gran parte de esta poesía, y cada vez de un modo más caleidoscópico.

En Melancolía se dan cita las más variadas gamas y coloraciones impresionistas que hasta ahora hayamos podido contemplar. Y así, junto a poemas más paisajistas (números: 9 - 10 - 12 - 18 y 19 de la 1ª parte), existen otros, que podríamos denominar mixtos, en los que al paisaje se suman alusiones personales o sentimentales (números: 1 - 3 - 4 - 6 - 7 - 11 - 13 - 14 - 15 - 16 y 17 de la 1ª parte); otros que alternan la espacialidad con la temporalidad (números: 3 y 9 de la 4ª parte) y algunos que trascienden estos contenidos hacia un terreno más confesional (números: 9 - 10 y 11 de la 6ª parte). Y aun entre ellos convendría diferenciar los que hacen asomar el yo del poeta (números: 7 y 8 de la 4ª parte, y 5 de la 6ª) y los que lo ocultan (números: 12 y 13 de la 4ª parte, y 3 de la 6ª).

Dejo a un lado todo descripcionismo trascendido, de dudosa filiación impresionista (números: 3 - 5 - 6 - 7 - 8 y 9 de la 2ª

parte) y el amplio nº de poemas que presentan, en esta misma línea, un cierto entrañamiento paisaje/emoción (números: 11 y 12 de la 2ª parte; 6 - 7 - 8 - 14 - 15 - 16 y 19 de la 3ª; 2 - 4 - 6 - 10 y 11 de la 4ª; y el 8 de la 6ª parte).

Respecto a las novedades que pueda aportar este libro, Blasco opina:

> "En general, hay que decir que los motivos más frecuentes en Melancolía, en esencia, son idénticos a los que aparecen en libros anteriores. La naturaleza y los distintos elementos que la componen siguen siendo la fuente nutricia más importante. En este libro, sin embargo, observamos una peculiaridad muy clara en la función otorgada por el poeta a la naturaleza. En principio, tanto la naturaleza como sus componentes, dejan de ser meros correlatos objetivos del mundo interior del poeta. Ahora, se coloca éste ante la naturaleza como ante un enigma, que le impulsa a reconstruir el universo como totalidad, saltando de lo conocido a lo desconocido. Los elementos de la naturaleza son aquí el lenguaje de lo infinito, de lo imposible, antes que el lenguaje del corazón del poeta" (339)

Efectivamente, en Melancolía no podemos observar espectaculares hallazgos. Formalmente, no hay ningún detalle métrico nuevo si exceptuamos el empleo de tercetos. Las estrofas (sin demasiada variación) son las de libros anteriores, lo mismo que alguna incorrección métrica excepcional (por ej., la rima del 2º verso en el poema 15 de la 3ª parte).

Sigue J.R. haciendo un uso ocasional de las estructuras circulares exactas (2ª y última estrofas del poema 1 de la 4ª parte) o con variantes de mayor o menor densidad (números 2 y 5 de la 3ª parte y nº 4 de la 6ª).

De vez en cuando se autocita (nº 8 de la 3ª parte); se nombra poeta (nº 9 de la 6ª parte) y hace alusión a títulos venideros o pasados (por ej., a 'laberinto', en el nº 13 de la 5ª parte).

En los contenidos, aparte de lo ya nombrado, no hay tampoco grandes novedades. Sin embargo, en el rápido repaso que haremos por cada uno de los seis capítulos que conforman este libro, tendremos ocasión de señalar algunos detalles interesantes, en uno u otro sentido.

Blasco ha clasificado estos seis capítulos en dos secuencias,

con arreglo al siguiente criterio:

> "en una primera secuencia -partes segunda, tercera y cuarta- el discurso de Melancolía progresa hacia la configuración del mundo interior del poeta, en sus aspiraciones de eternidad, infinitud, misterio y pureza; en otra segunda -partes quinta y sexta- constata el fracaso del poeta, que no puede conseguir, en la realidad exterior, un ámbito que satisfaga dichas aspiraciones." (340)

Y más adelante dedica algunas líneas a definir cada una de esas seis partes. De la 1ª dice:

> " 'En tren' nos ofrece 19 estampas asépticas y objetivas, en las que apenas se hacen explícitos los estados de ánimo que produjeron en el poeta" (341)

Esta parte es, por lo que aporta de novedad, la que más ha llamado la atención de la crítica. Palau nos ofrece su visión:

> "El tema sigue siendo la nostalgia de la carne, pero con una agradable variación: los poemas de la 1ª parte, dedicada a M. Machado, tratan de las sensaciones de un viajero que observa el paisaje por la ventanilla de un tren. La técnica es impresionista, como corresponde al asunto." (342)
>
> " [Estos poemas] deben estar relacionados con el viaje que J.R. hizo a Lourdes alrededor de la fecha en que se escribieron, 1910-1911" (343)

Considero que es una parte con mucha unidad, tanto en lo formal (todos los poemas son romances en alejandrinos) como en lo conceptual. Se trata de un auténtico diario de viaje, a base de variaciones sobre el tema de la contemplación paisajista y humana, mezclada con finas reflexiones sentimentales.

El tiempo y el espacio se barajan en una proporción muy parecida en el total de los poemas, alternando, con ricas gamas, los polos de precisión/imprecisión. Poemas de tiempo y espacio precisos pueden ser los números: 2 - 5 - 7 - 9 - 10 - 12 - 16 y 17. De ambos imprecisos (o ausentes): 1 - 15 - 18 y 19. De tiempo preciso con espacio impreciso (o ausente): 3 - 4 - 8 y 13. Y de espacio preciso con tiempo impreciso (o ausente): 6 - 11 y 14.

Lo espacial representa una permanencia. Lo temporal, una fluencia. Sospecho que ese paisaje, visto desde el fluir del tren, le ha servido al poeta para identificarlo perfectamente con su "introspección extravertida". El tren es, sin duda, el tiempo que

pasa. El poeta se halla sumergido en él y desde allí contempla ese mundo exterior que parece pasar pero que queda. Cito al respecto una hermosa frase de A. Muñoz Molina:

"En el interior de los trenes, como en el de los libros,
conjugamos la doble sensación de la inmovilidad y del
tránsito." (344)

La sensación de que es el mundo el que pasa nos la ofrece J.R. en el poema que, por ésta y otras razones, reproduzco aquí:

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

Torres con azulejos sobre cielos de esmalte,
riachuelos tranquilos con orillas de llamas,
y calles que se abrían hacia el tren, desde donde
mujeres, con un cántaro, riendo, saludaban...

Venían a nosotros los sones melancólicos
de las vísperas dulces de no sé qué campanas...
anhelos pasajeros de pasiones ignotas
se quedaban atrás, en villas momentáneas...

Luego, la suave brisa de la tarde de agosto
refrescó alegremente sus mejillas besadas,
y, mientras me miraba, cogiéndose el cabello,
en sus ojos floridos las praderas pasaban..." (pág. 1344)

Es un poema espléndido en el que J.R. se ciñe a fotocopiar la apariencia sensible (producto de su contemplación). El tren (con él dentro) se ha convertido en la diana de "calles que se abren", de "sones melancólicos" y de todo tipo de sensaciones. Es importante destacar cómo el poeta busca otras perspectivas ajenas a sí mismo. Por ejemplo, los ojos de la amada, en los cuales ve también pasar las praderas.

Sin embargo, J.R. es consciente de que no son las praderas (el espacio) las que pasan, sino el propio tren (el tiempo). Y más adelante lo proclamará, muy bajito, eso sí:

"...Todo esto que huye
vive quieto, contento y firme en su destino" (pág. 1348)

Creo que, para el tema de nuestro estudio, esta consideración es de lo más importante que, hasta ahora, nos viene ofreciendo el poeta.

Sobre la 2ª parte, apunta Blasco:

"Busca el poeta, ahora, sus motivos líricos en el mundo de las flores" (345)

Pero apenas la comenta.

Posee esta parte la unidad formal de contar con un solo tipo de estrofa: el serventesio en alejandrinos. Sin embargo, el título no es tan explícito y adecuado como de costumbre.

La calidad poética me parece aceptable, sin más. Hay, no obstante, algunos detalles concretos que voy a destacar. En el poema nº 2, resulta curioso el uso de tres anadiplosis que refuerzan el cariz infantil, junto a la cita inicial (parte de una canción de niños), que también lo hace. Es un buen recurso, si tenemos en cuenta que el tema es la añoranza por una época ya lejana.

En el poema nº 13 repite la imagen de su propia muerte adelantada, que cada vez va siendo una citación más sutil y elegante.

El poema nº 1 es una novedad absoluta. Se trata de una especie de auto-alegoría interior, con una estrofa final esplenderosa en la que parece el poeta tener conciencia de su oficio, por encima de todas las cosas:

"como la luz me ciega, no veo, de mi historia,
más que un blancor de páginas, ilusorio y bendito"
(pág. 1361)

Quiero también señalar un recurso que tiene que ver con lo temporal:

"se va enfriando, lentamente, entre rosales" (pág. 1368)

Es un verso alejandrino (7+7) cuya cesura se instala después de la sílaba "len" -rompiendo esa palabra-, con lo que el retardamiento temporal viene a añadir un claro refuerzo a su propio significado.

Y esto no es una casualidad, pues aparecía ya en otro verso de la 1ª parte:

"El tren arranca lentamente...El pueblo viejo" (pág. 1337)

y también en una palabra similar que, aun siendo modal, presenta matices de temporalidad: "largamente":

"y me miraba, largamente, entre sus rosas..." (pág. 1339)

Sobre otros usos del retardamiento temporal, algo ha apuntado de Luis en su prólogo, de la edición Centenario, en <u>*La soledad sonora*</u>*:*

> "El uso del romance pone en juego un suave encabalgamiento que retrasa -y con ello intensifica- la emoción [...]
> Otro elemento retardador es la diéresis y asimismo su compañera de efectos que es la evitación de la sinalefa [...]
> Tercer factor de demora, aunque no métrico, es el empleo de puntos suspensivos" (346)

He aquí pues otro procedimiento (el de la cesura partidora de palabra) que podemos añadir a los señalados por de Luis, en la pretensión del poeta por ralentizar el tiempo.

La 3ª parte me parece, en general, muy importante, desde el punto de vista del tiempo. Y lo mismo en cuanto a la originalidad y confesionalismo de algunos poemas sueltos.

La forma métrica es la más variada del libro. Abunda el romance, sí, pero hay también tiras épicas monorrimas y series de pareados. Todo ello unificado por la asonancia y el alejandrino.

El poema nº 11 repite el tema de la muerte presentida, esta vez a través de la observación del mundo sensible y, sobre todo, de esos pájaros que señala Blasco como auténticos protagonistas de "La voz velada" -título de esta 3ª parte-:

> "Los pájaros [...] constituyen el motivo central de esta sección de <u>Melancolía</u>" (347)

Por cierto que los versos finales de este poema a que me he referido, que son éstos:

> "¿Dónde mueren? ¿Es que hacen un nido en el ocaso?
> ¿Es que pueden huir de la muerte, cantando? (pág. 1389)

parecen adelantar aquel otro tan conocido de: "¿Dónde cantan los pájaros que cantan?".

Un poema muy distinto de todos, desnudo de paisaje, y que viene a representar el ansia de ideal, aunque expresada de un modo nuevo, es el nº 17 de este capítulo.

El poema 13, en un tono que enlaza con el de la poesía de Alfonsina Storni, presenta la razón por la que el poeta busca una singularidad positiva:

> "no ser como los otros..., desprenderse de todo...
> esperar a la muerte soñando y suspirando..." (pág. 1391)

Es muy bonito el nº 18, evocación amorosa motivada por un

repaso de cartas viejas que fueron escritas por distintas mujeres.

La 4ª parte, titulada "Tercetos melancólicos" es de lo más flojo del libro. Blasco opina que:

> "Los motivos centrales, ahora, ya no están tomados de la naturaleza directamente. Están totalmente literaturizados." (348)

Quizá sea por eso. Aporta, de cualquier modo, la novedad formal de esa estrofa, el terceto monorrimo en alejandrinos, que se presenta en dos modalidades: a) alternando la rima en cada cambio de estrofa (números: 1 - 8 - 11 y 16) y b) utilizando una rima única para todo el poema, al estilo de las tiras épicas (números: 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 10 - 12 - 13 - 14 y 15).

De la 5ª parte dice únicamente Blasco:

> "Las espinas -poemas III y VIII- constituyen el motivo nuclear de toda esta sección, a la vez que adjetivos como 'cruda', 'sucia', 'indigentes', 'humildes', 'impuro', 'burdo', 'grotesco', 'villano', 'diario', 'rotos', limitan con precisión el contenido semántico de esta parte de Melancolía." (349)

Se trata, en efecto, de una parte amarga. El título ("Hoy") es el eje triste que contrasta con un ayer relativamente bueno y un mañana del que se espera lo mejor. En algunos poemas (números: 3 - 4 - 6 - 11 y 12) el autor trata de hacer un balance de su vida, que resulta siempre negativo.

Debido a su sincera confesionalidad, hay aquí piezas que ponen de relieve la profunda crisis que tuvo que soportar J.R. por aquella época. Uno de los mejores ejemplos sería el siguiente poema:

> "Dice la vida: ¡Vive!, y me cierra el camino...;
> un ansia delirante de eternidad me inflama...;
> pero, detrás de mí, siento reír al destino,
> y su boca de burla, sopla sobre mi llama.
>
> Noblemente, me vuelvo hacia sus osadías,
> y, con mirada triste, desengañada y pura,
> le recrimino, le amenazo...Vienen días
> de engaños de color y farsas de dulzura...
>
> ¡Ah!, ¡no pueden durar! ¡Hago flores con lodo,

sabiendo que me engaño! -¿cómo huir de mi mismo?-.
¡Cae el telón del sueño, y se despluma todo
en un burdo, grotesco y vano cataclismo!" (pág. 1429)

Es un capítulo de gran unidad y fuerza. Todos los poemas son triestróficos, en serventesios alejandrinos, y alientan un mismo tono, en la línea ya apuntada. Creo que el confesionalismo es en esta parte más humano y menos púdico que en otras ocasiones.

Uno de los poemas que mejor puede representar esa tensión: ayer/hoy/mañana, de que anteriormente hablaba, y que además está muy bien escrito, es el siguiente:

"Cárcel sombría, hecha de todos mis instintos!
¡Cielo azul, infinito, que ya no me bendices!
Mujer, jardín carnal de tristes laberintos,
que ensangrientas el sol de las tardes felices!

En la isla desierta de mi altivo destierro,
¡qué abismo de obsesiones y de supersticiones!
-...Parece el horizonte un cinturón de hierro...,
me cansa el encanto de mis propias canciones...-.

Cristales de negrura dan a la fantasía
la salud derrotada y la fortuna adversa...
...Mas..., de pronto..., en un trono de paz y de armonía,
¡aparece la lira y todo lo dispersa!" (pág. 1434)

Y ya vamos con la 6ª y última parte ("Tenebrae") de la que opina Blasco:

"Aquí se acentúan las tintas negras que habían aparecido
ya en 'Hoy'." (350)

Efectivamente, el título de nuevo resulta más expresivo que nada. Hay en este capítulo un hondo pesimismo, con muy pocas concesiones a la esperanza. Y el último poema es un broche estratégico de todo el negror que rezuma el poeta.

Casi exclusivamente escrito en romance alejandrino, presenta la única excepción del poema 4, que es una tira monorrima asonante de tipo épico.

La fantasmagoría asoma en el nº 6. En el 7 hay un retrato sensual de mujer, pero con las tintas cargadas, como conviene a la tónica general del capítulo. De gran interés resulta el poema 12, en el que, tras una adecuada cita de Bécquer, el poeta nos transmite su

sentimiento de temor y soledad, infantilizado, para lo cual emplea una metáfora que hace referencia al Pulgarcito de los cuentos:

"informes masas negras ocultan torvamente
el regreso de pan que dejé en el camino" (pág. 1454)

Es un recurso ingenioso y muy apropiado al caso.

Hay que añadir que, por vez primera, nombra a la muerte como madre suya:

"que...mi madre la muerte...me encontrara dormido..."
(pág. 1454)

Dentro de lo confesional, que también hay bastante en esta parte, debo señalar el curioso, aunque no nuevo, detalle de que el "yo" se disfraza de "tú" en el nº 9, y de "él" en el 11, diluyéndose en un tratamiento impersonal muy propio en el 10, que acaba con una alusión a los potenciales lectores poco habitual en J.R.:

"¡Si supierais, amigos, lo que son tardes raras!"
(pág. 1452)

Me gustaría destacar un poema que supone la excepción en cuanto a la tenebrosidad del capítulo. Es de hermosa factura y su contenido aporta datos interesantes acerca de la creación poética como redención humana:

"Todo se pone malo...La enfermedad, la lluvia,
el amanecer frío... -¡qué difícil es todo!-.
...Echado sobre el lecho, febril, veo, entre llamas,
la triste aparición de un vago libro de oro...

Me rodean los sueños más claros, más divinos;
jardines inmortales maravillan mis ojos...;
pero el telón absurdo de la indolencia borra
para siempre, de un golpe, los fondos deleitosos...

¡Oh, la obra concluida! Poder pensar, ¿en qué?
Que la muerte, el invierno, el luto, el mal, el odio,
hundan la vida en un torbellino de sombra...,
pero que tenga versos perfectos y gloriosos...

¡Que ya esté el mundo hecho! ¡Que no nos falte nada!
Que la fiebre consuma un vivir sin retorno,
...un vivir que no sea más que un dulce vivir

puesto al fin inefable de un vago libro de oro..."

(pág. 1455)

A pesar de que ya he ido destacando algunos matices temporales en las partes individualmente comentadas, quiero insistir, para cerrar ya este análisis, en que Melancolía *es un libro muy rico en cuanto al tema del tiempo. Un tiempo que va tomando carices de mayor importancia y gravedad.*

Palau apunta a este respecto:

"Otro elemento destacado en los poemas de Melancolía es la subjetivización del tiempo" (351)

Blasco ha detectado una cierta simbolización del tiempo:

"La naturaleza, además, actúa en todo el libro como ejemplo y símbolo de eternidad, en tanto en cuanto, en su devenir cíclico, integra la muerte, sin dejar por ello de ser siempre idéntica a sí misma." (352)

No es momento este de despiezar todo el entramado temporal que contiene la obra (como haremos en un próximo capitulo) pero si puedo adelantar que los poemas de un mayor interés en lo temporal son los números: 4 de la 1ª parte; 4 - 11 y 12 de la 2ª; 1 - 2 - 3 - 4 - 6 - 7 y 13 de la 3ª; 3 y 6 de la 4ª; 12 de la 5ª; y 2 - 6 y 8 de la 6ª.

Y, como muestra, he aquí uno de los más representativos:

"Oh paz del corazón, en estos dulces ratos
en que sueñan las fuentes y en que cantan las hojas;
cuando el Destino deja que mi pena sin orden
huya, por un instante, del lado de la sombra!...

Instante que sería toda la vida, si
la alucinación no apresara las horas.
...¡Una vida tan bella, tan serena, tan pura,
llena de tu armonía, bondad, y de tus rosas!

¡Oh paz del corazón! -¡oh cielo azul!, ¡oh vida!-.
...¡El amor hablaría con su divina boca
y en el aire tranquilo de la casa con sol
volarían dos alas de blancura y de aroma!" (pág. 1379)

2º-D) BLOQUE 4º: "LOS LIBROS INEDITOS"

Como es bien sabido, de los aproximadamente 6.000 poemas que escribió J.R., en su larga y continua dedicación profesional, sólo se habían recogido, en libros, unos 2.000, hasta la publicación de estos Libros inéditos (353) que preparó, ordenó y cuidó, con el cariño de siempre, su paisano y también poeta Francisco Garfias. Los 4.000 restantes, en diverso grado de gestación y retoque, aguardaban pacientemente una "mano de nieve" que supiera arrancarlos de la sombra.

Poco a poco, algunos investigadores van editando pequeñas porciones de este acervo magnífico que abarca prácticamente todas las épocas juanramonianas.

Garfias se ha ocupado aquí de dar a la luz aquellos libros que J.R. preparaba, entre los años 1908 y 1913 (su larga y prolífica etapa moguereña) y que no se decidió a publicar por entero. Bien es cierto que bastantes de estos poemas aparecerán después en otros libros (Segunda Antología Poética, Leyenda, etc.) pero, aun con todo, hay en estos Libros inéditos, preparados por Garfias, cantidad de material totalmente nuevo para el lector y distribuido en el orden en que, más o menos, había pensado J.R.

A pesar del interés e importancia que presentan estos libros, la crítica los ha desatendido injustamente. Por eso creo que necesitan un análisis especial, dentro de los límites que nos impone el tema de este trabajo (354).

Palau dedica algunas páginas de su conocido manual a detallar (como hace también con los editados) las circunstancias espacio-temporales en que se crean. Y dice al respecto:

> "Veintitrés eran los títulos de las obras en marcha entre 1906 y 1912, época de la residencia en su pueblo. Once de estas obras se imprimieron entre 1908 y 1914. Doce se quedaron sin publicar." (355)

Y facilita la relación (con referencia cronológica incluida) de estas doce obras que, sólo parcialmente, serían conocidas por el público hasta el libro de Garfias: Arte menor, (1909); Esto, (1908-11); Poemas agrestes, (1910/1); Poemas impersonales, (1911/4); Historias, (1910/2); Libros de amor, (1911/2); Apartamiento. Domingos: Apartamiento.

El corazón en la mano; Apartamiento. Bonanza (?); La frente pensativa, (1911-12); Pureza, (1912) y El silencio de oro, (1911-13).

Garfias añade a éstos los siguientes títulos: Primeras poesías. I. Anunciación; Primeras poesías. 2. Rimas de sombra; Idilios y Monumento de amor (356).

Respecto a la valoración conjunta de estos libros, en principio estoy de acuerdo con Palau cuando dice:

> "La obra que Juan Ramón dejó inédita no ofrece las características de conjunto que la obra publicada por él, cuya cuidadosa selección y ordenación permiten el examen a fondo de las más destacadas tendencias y motivos; pero algunos aspectos de esta producción inédita deben ser comentados porque ayudan a comprender mejor al poeta."
>
> (357)

Si bien más adelante apunta:

> "Examinada la obra inédita en conjunto, se explica que Juan Ramón escogiera no publicarla, porque revela los aspectos más íntimos de su vida [...] Otros factores pudieron haber influido en la voluntad juanramoniana al no dar estas obras a la publicación: el propio limitado ambiente moguereño o el circunspecto seno familiar le impedían publicar versos tan francamente descriptivos de sus relaciones carnales y, en cuanto a los poemas de tema religioso, le exponían al proselitismo del clero tan aborrecido por él, o a la abierta crítica por su escasa ortodoxia" (358)

Y en esto habría bastante que discutir. La opinión de Palau se ajusta (parcialmente) a la realidad, sobre todo en lo que concierne a los poemas más carnales. En los religiosos, no están tan claras sus razones. Y olvida algo fundamental como es que a muchos de estos poemas les falta un "acabado" que los equipare a los editados. Creo que algunos de estos libros, de haber encontrado mayor tiempo o mejor oportunidad, J.R. hubiese terminado por retocarlos y publicarlos. Con la selección que de ellos hizo para la Segunda Antología Poética, trató de salvar, contra el tiempo, los que él consideró poco mejorables ya (359).

Sin embargo, esto no es óbice para el análisis de los "inéditos", que contienen un material muy aprovechable para

cualquier estudio y que han sido, no obstante, preteridos casi siempre.

Tanto en los poemas que pasaron a las antologías como en algunos de los no seleccionados para ellas, se pueden encontrar piezas valiosas, como veremos, que ayudarán sin duda a componer el puzzle juanramoniano en su preciosa totalidad.

2º-D-1) Primeras poesías (1 y 2)

Vamos a comenzar a repasar el primer poemario (siguiendo a Garfias) titulado: Primeras poesías. I. Anunciación, fechado entre 1898 y 1902. Lo componen 17 poemas, sólo dos de ellos sin título, de los que, con diversos cambios, los 8 primeros pasaron a la 2ª antología, quedando los otros 9 inéditos.

La métrica es variadísima y está influida por el liberalismo retórico que impusieron el romanticismo y el modernismo. Junto a romances (números: 2 - 4 - 11 y 12), sonetos (números: 16 y 17), coplas (nº 13), pareados (nº 9) y serventesios alejandrinos (nº 10), de factura habitual, cohabitan también anárquicos anisosilabismos en romances (números: 1 - 7 y 15), coplas (nº 8) y tercetos asonantes (nº 14). Vemos además un romance endecha (nº 6), que contiene algún verso sobrante, una soleá (nº 5), flanqueada por dos pareados asonantes y una estrofa de versos sueltos (nº 3) casi, en su totalidad, irreconocible.

En cuanto al contenido temático, la variación es igualmente rica. Fluyen claros aromas románticos y becquerianos en los poemas: 1 - 2 y 6; modernistas en el nº 1; clásicos (tal vez lopescos) en el 17; impresionistas en el nº 16; y populares en el 15. El nº 12 es una especie de madrigal, dedicado a los ojos de una joven. Tintes eróticos encontramos en los números: 7 - 11 y 14, y reflexivos en: 3 - 10 y 13. Algunos, como el 4 y el 5, son más intimistas o confesionales y no falta el matiz autocompasivo tan juanramoniano (nº 9).

Entre los que no prosperaron, "Desposorios" me parece meritorio y bien acabado. Es, por otra parte, un poema muy representativo del estilo y tema del moguereño.

Quisiera llamar la atención sobre un uso acotativo del

paréntesis que hace J.R. en el poema "Mañana de primavera sin ti" (y en otros muchos que irán apareciendo en próximos libros). Lorca imitará con éxito esta estructura que aporta un componente dramático a la lírica del texto. Una lección más del maestro de la generación del 27.

En este terreno de lo dramático hay que observar también el poema "Penas blancas", diálogo bilateral que incluye los referentes protagonistas de la comunicación.

Puestos a destacar el mejor poema de este libro, yo me inclinaría por el titulado "Adiós", que pasa a la 2ª antología (360) sin más cambio que el añadido de unas admiraciones en el título. Es la típica composición breve, densificada, esencial, en la que no sobra ni falta palabra alguna:

"Primero, ¡con qué fuerza
las manos verdaderas!
-La verja se ha cerrado.
Se cruzan solitarios
el corazón y el campo-.
¡Con qué porfía luego,
las manos del recuerdo!" (pág. 39)

Entre dos pareados, que aportan una cierta circularidad -con variación- en lo formal y la progresión de acción y tiempo, en lo conceptual, se asienta el discurso acotativo (mitad espacial, mitad temático). Es una expresión tan elegante, tan concisa y acertada que no parece, en modo alguno, obra de un principiante. Claro que en esto hay que tener muy en cuenta lo que acertadamente señala Garfias:

"Esta incesante depuración, este afán de desnudez lírica, le hizo, sin duda, hacer representar los libros de 1930 por poemas escritos o muy rehechos en 1917" (361)

De cualquier modo, este poema me parece magistral. Nos ofrece, entre otras cosas, la confrontación presente/realidad y pasado/recuerdo, dualidades que dimensionan nuestro sentimiento de formas bien distintas. Es por tanto un poema muy temporal. Como también lo son: "Alba" (tiempo como paisaje), "Patio" (tiempo como sucesión y retorno), "Tarde de primavera" (tiempo irreversible) y "Mañana de primavera sin ti" (tiempo simbólico).

El segundo libro, <u>Primeras poesías. 2. Rimas de sombra</u>, es el más breve de todos, ya que consta solamente de 7 poemas -dos

de ellos sin título-, de los cuales el 4º forma parte de otro del libro Rimas (en donde cambia su título: "Nocturno" por el de: "Primavera y sentimiento") y el 6º se interfiere con otro de Ninfeas, titulado igual que éste ("Mayas"). El nº 7, con ligeras variantes, fue incluido después en Leyenda.

En el aspecto métrico, contabilizamos cuatro romances octosílabos (números: 2 - 3 - 4 y 5), otro heroico (nº 1), un soneto (nº 7) y una silva arromanzada (nº 6).

Temáticamente hay un predominio del talante autocompasivo (números: 1 - 2 y 3), junto al retrato mixto -y romántico- de dos mujeres (números: 5 y 7).

En estos poemas no hay nada destacable respecto al tiempo.

2º-D-2) Arte menor

En cuanto al tercer libro, Arte menor, nos aclara Garfias:

> "Las Antologías preparadas por el poeta sólo ofrecen dieciocho poemas de este libro inédito. A estos hemos añadido nosotros unos cuantos poemas más rigurosamente inéditos" (362)

Son cuarenta exactamente los poemas inéditos. Sólo que algunos pasarán también a Leyenda: 13 de la 2º antología y otros 3 (los números: 25 - 26 y 27) de los nuevos, además del nº 9, que lo hace sólo parcialmente o, si se quiere, muy rectificado.

En el terreno métrico, hay una variedad de usos riquísima y muy creativa, pudiéndose encontrar en este libro estrofas inventadas por J.R. El tipo de estrofa más común es el de la cuerda "romance-endecha / romancillo", con 30 casos, de los 58 que componen el libro. El típico romance octosílabo lo encontramos en los números: 7 - 10 - 16 - 19 - 20 - 34 - 49 y 56; y el romance-endecha, hexasílabo o heptasílabo, en los números: 8 - 15 - 24 - 31 - 37 - 39 - 41 - 42 - 43 - 51 y 53. Pero luego vemos también casos especiales como, por ej., el nº 1, escrito en romancillo con rima en impares; el nº 47, muy curioso; una serie de endechas que añaden algún verso, a modo de estribillo, no computable para la notación habitual (números: 3 - 23 - 29 - 33 - 36 - 45 y 57). Hay también un romance con comienzo irregular (nº 35) y otro eneasílabo (nº 40).

Entre las estrofas de corte habitual que aparecen en estos poemas podemos ver: cuartetas (números: 14 y 55), coplas (números: 17 - 21 - 22 y 44), pareados (números: 26 y 50), tercerillas asonantes (nº 27) y la soleá del nº 32.

Pero hay muchas estrofas heterodoxas: silva muy libre -con un eneasílabo y un tridecasílabo- (nº 4), que tanto empleó Unamuno en otras variantes numéricas; la silva arromanzada (nº 12); cuartetas de doble pie quebrado (números: 6 y 48); quintillas asonantes (nº 25); estrofas indefinidas, casi libres si no fuera por algún verso que rima a modo de estribillo (números: 2 - 11 y 38), o sin una notación precisa (números: 5 - 9 52 y 54). Una de las estrofas más sorprendentes es la formada por una tira épica, al estilo medieval, con rima única y asonante, unas veces isosilábica (números: 28 y 46) y otras anisosilábica (números: 18 y 58). Hay incluso un ejemplo de rima consonante (nº 30).

Pero el poema métricamente más original es, sin duda, el nº 13, en el que se alternan estrofas de cuatro y de tres versos. Presenta dos rimas, ambas consonantes: la primera afecta a tres versos de las estrofas cuaternarias y a dos de las terciarias; la segunda queda para el resto de los versos. Se puede asegurar que es un caso único, no sólo en J.R. sino en cualquier escritor de la época. Yo la bautizaría como "septetos encadenados".

En un plano más conceptual, encontramos en este libro los temas ya conocidos de J.R.: aires becquerianos (números: 3 - 11 - 21 - 23 y 38); autocompasión (números: 5 - 14 - 17 - 38 y 55); desiderativos (números: 3 - 18 - 30 - 35 - 49 y 54); paisajistas sin más (números: 6 - 12 - 16 - 19 - 34 - 43 y 53) o tendiendo a lo intimista (números: 7 - 8 - 10 - 13 - 25 - 29 - 36 - 42 - 45 - 46 - 47 - 48 - 50 - 51 y 56); reflexivos (números: 15 - 22 - 32 y 37); descriptivos (números: 31 y 57); confesionales (números: 28 y 44); intimistas y nostálgicos (números: 33 y 40); especie de madrigales (números: 24 - 27 y 58) y un retrato mixto (nº 39).

Temas menos habituales en el poeta pueden ser: el talante de oración cristiana (números: 2 - 4 y 26. El 4 muy unamunesco); de resignación cristiana (números: 20 y 26); un optimismo embriagante (nº 9) y un aire más narrativo (nº 41).

La preocupación que suele mostrar J.R. por una estructura sólida del poema es palpable también en este libro, bien a base de estribillos (números: 2 - 18 y 36) o mediante una circularidad, que

unas veces es cerrada y repetitiva (números: 20 - 42 y 47), invertida o capicúa (nº 8) y otras aparece con sutiles variaciones que aportan un matiz de estilo muy meritorio (números: 15 y 53).

Los poemas que hacen referencia más directa a lo temporal son: "Presente" (tiempo como espacio que se hace tiempo subjetivo); "Con la primavera" (idem); "El pajarito verde" (conciencia de un tiempo supravital); "Desnudos" (frustración de lo que no se dimensiona en el tiempo). Este último poema, en mi opinión, es de los mejores, entre los que J.R. salvó para la 2ª antología, en la que aparece sin retoque alguno. En Leyenda, además del trueque de dos versos por uno, como sistema, según la tendencia última de J.R. a alargar el nº de sílabas y encoger el nº de versos, aparecen también leves, pero variadas, correcciones.El poema original es así:

"Por el mar vendrán
las flores del alba
-olas, olas llenas
de azucenas blancas-,
el gallo alzará
su clarín de plata.
-...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma.-
¡Oh, bajo los pinos,
tu desnudez salva,
tus pies en la tierna
yerba con escarcha,
tus cabellos, verdes
de estrellas mojadas!
-...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!-
Levantará el gallo
su clarín de llama,
y la aurora plena,
cantando entre granas,
prenderá sus fuegos
en las ramas blandas...
-...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma.-
¡Oh, en el sol nacido,

tus doradas lágrimas,
los ojos inmensos
de tu cara maga,
evitando, ardientes,
mis negras miradas!
-...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!" (págs. 134/5)

Como puede verse, es un poema que se estructura en orden a un supuesto diálogo (repetido) entre el poeta y su amada. El, desde un presente/realidad, cursa una petición amorosa. Ella declina su deseo hacia la esperanza de un mañana que, por ser nuevamente "mañana" cada día, nunca cuaja en realidad. Una especie de suplicio de Tántalo recorre, como un temblor, todo el poema, dejándonos un poso de frustración que a mí me parece estéticamente insuperable. El resto del poema, lo que a primera vista parece la melodía, es en realidad el contrapunto de ese sentimiento amoroso aplazado. Es un relleno que acrecienta su sentido temático fundamental.

La estructura de este contrapunto sigue presentando bifurcaciones, pues los fragmentos impares reflejan un futuro enmarcado en belleza posible. Y los pares, la consecuencia hermosa de ese futuro deseado, expresada en tono de admirativa entrega.

No es momento de dar mayor desarrollo al comentario de este poema, del que sólo he marcado unas líneas que nos faciliten el acceso a su belleza, perfección y sentido profundamente temporal.

Entre los poemas no seleccionados para la 2ª antología se hallan algunos también interesantes como, por ej., "El oro y el moro", "Ver, entrever de nuevo" y "Música en la sombra". Este último, por sus valores de musicalidad y natural fluir recitativo, creo que merece la pena reproducirlo:

"Oyendo
la lluvia
te escribo...
Esencia
de viejos
idilios,
me traen
instantes
tranquilos.
¿Te acuerdas?

El campo
florido
pintaba
en tus ojos
benditos
alegres
estampas...
Los míos
se entraban
-¿te acuerdas?-
lo mismo
que soles,
en tu alma
de lirios...
Oyendo
la lluvia
te escribo...
Creí que
tu pecho
y el mío
serían
¡por siempre!
divinos.
No. Fuiste
cobarde...
No. Vino
la vida
¡la vida!
Fui indigno.
Lo blanco
se vuelve
amarillo.
Lo sano
se torna
podrido...
Oyendo
la lluvia
te escribo...' (págs. 150/2)

Obsérvese la originalidad de su métrica: tres versos de tres

sílabas que se relacionan interestróficamente por medio de la rima asonante en múltiplos del tres.

El estribillo que abre, cierra y divide el poema aporta una circularidad, hacia y hasta el punto de partida, que refrena el tiempo, produciendo un estatismo evocativo y remansadamente lírico, y ayuda así a rememorar un pasado lleno de gratificaciones, desde el que la mudanza ha obligado a los acontecimientos a desembocar en un presente deteriorado y triste.

El leitmotiv "¿te acuerdas?" insiste en la señalización del pasado para que podamos después seguir linealmente su metamorfosis hasta el punto cero: un presente que supone la realidad temporalmente congelada. Del principio al final del poema no ha pasado, pues, el tiempo y sólo ha habido una introspección hacia lo vivido, por medio del recuerdo.

La desilusión por lo que se creía constante y fiel se refleja perfectamente en estos versos: "serían / ¡por siempre!". La culpable es la vida ("la vida / ¡la vida!"). Los colores, una vez más aportan, con su simbolismo, el factor de la mudanza: "Lo blanco / se vuelve / amarillo"

El recurso formal de convertir la reflexión en un diálogo unilateral añade dramatismo y plasticidad al texto. Y todo ello arropado en el ritmo, increíblemente natural, que pide con insistencia el siguiente y el siguiente y el siguiente versos.

Poemas como éste nos hacen dudar acerca de las razones que Palau ofrece para justificar la inedición a que los sometió J.R., y también la que yo mismo he añadido, referente a la falta de calidad poética, o de acabado, que en algunos casos sí está suficientemente probada. No queda sino suponer que estos poemas tan acertados y no infrecuentes no encontraron la oportunidad de un libro por motivos, quizá, de asimilación temática, a pesar de que el autor, suponemos, sabía lo mucho que hubieran merecido ser publicados.

2º-D-3) Esto

Sobre los poemas del siguiente libro, <u>Esto</u>, dice escuetamente Palau:

"revelan su disgusto hacia los vicios de algunos de sus

> conciudadanos y, al mismo tiempo, su voluntad de no darles qué sentir, ya que dejó sin publicar la mayoría de ellos" (363)

Y Garfias nos documenta del siguiente modo:

> "este es el único de sus libros de poemas en el que Juan Ramón deja escapar su fina, mordiente y socarrona ironía andaluza, tan frecuente, sin embargo, en sus libros en prosa. Si Arte menor representa la levedad, la vibración íntima, la ráfaga sutil, en Esto está ya el Juan Ramón terrible y avizor de las intransigencias pavorosas." (364)

Efectivamente, Esto es un libro que choca y sorprende bastante porque esa ironía, que Grafias califica de "fina", es a menudo lo más cáustico que ha salido de la pluma y del corazón de J.R. La 2ª parte, que es la más larga, desentona mucho de las dos restantes. Pero en la 1ª y 3ª encontramos poemas que son verdaderos dicterios erasmistas, con una cierta aleación de modernismo (No olvidemos que este movimiento presupone también una reacción ante lo zafio y deshumanizado de la sociedad de entonces).

No deja de ser meritoria la certera selección léxica con que J.R. fustiga todo lo que él considera hipócrita y antinatural. Pero creo que, desde un punto de vista poético, estos textos dejan bastante que desear y se hace muy duro deglutirlos e identificarlos con ese poeta al que estamos acostumbrados.

Carlos Murciano, en la crítica a la edición de Garfias, parece hallarse en esta misma línea, cuando apunta:

> "y, en cambio, fuera menos riguroso [J.R.] con los poemas de Esto, en especial con sus "Alejandrinos de cobre", los cuales nunca nos gustaron ni -ampliados- nos gustan ahora" (365)

En general, me parece un libro malogrado. No tiene unidad. El título es ambiguo y desacertado, a más de insípido. Por otra parte, no encuentro en él ningún poema destacable, de cierta categoría.

La 1ª parte consta de cuatro poemas. Los tres primeros son de talante erasmista, cargados (sobre todo el 2º) de una ironía implacable hacia los católicos practicantes y el clero.

En la 2ª parte (que cambia totalmente) podemos encontrar al J.R. de siempre: descriptivo, tendiente a la autocompasión (números: 5 - 6 - 12 - 13 y 15) o a los tintes nostálgicos (nº 7) o

abiertamente tristes (números: 8 - 9 y 14) y, por contra, alguna vez, gratificantes (números: 10 y 11), aunque sin nada destacable.

En la 3ª parte desfilan de nuevo ante su hiriente crítica: médicos (números: 16 y 18), clérigos (nº 17) y seglares de diversa condición, aclarada ya desde el título (banquera, boticario, intelectual, escritor y católica), siendo quizás el referido a esta última el más implacable (nº 23).

El tema temporal está ausente de este libro, si exceptuamos algunos trazos sueltos; más claros, por ej., en el poema nº 7, en el que se hace referencia a la irreversibilidad de lo vivido ("tristes suntuosidades de cosas que se fueron" -pág. 181-).

Tampoco en la métrica hay nada novedoso. Predominan los serventesios alejandrinos (en 17 poemas, sobre los 23 totales), que se acompañan de romances octosílabos (nº 5), endechas (nº 6), heroicos (nº 14), alejandrinos (números: 7 y 8) y una tira asonante al estilo épico (nº 9).

2º-D-4) Poemas agrestes

<u>Poemas agrestes</u> es el siguiente libro. Veamos primeramente cómo lo presenta Garfias:

> " [estos poemas] tienen un regusto frutal hermano del de las <u>Baladas de primavera</u>, aunque el empeño formal sea, en general, distinto, ya que en las "Baladas" predomina la canción de forma inventada, muy inspirada en el Cancionero y en lo popular andaluz, mientras que en estos agrestes poemas abunda el verso alejandrino. De todas formas, ambos libros fueron inspirados por los temas del paisaje de Moguer" (366)
>
> "Los <u>Poemas agrestes</u> son el río y el pinar, la fuente y el camino, el callejón soleado y el cementerio conmovedor, el amor ideal y el silencio de los campos: lo inalterable" (367)

En el análisis métrico nos encontramos con un claro predominio de los serventesios alejandrinos, que aparecen en 30 de los 51 poemas que componen este largo libro, estrofa muy habitual en J.R. durante toda su época moguereña. También resulta familiar el

romance que, unas veces en alejandrinos (trece poemas) y las menos en octosílabos (dos poemas), sirve de contrapunto al serventesio. Hay además un poema en tercerillas (nº 31) y cinco en la, también conocida, estrofa épica a base de tira asonante y anisosilábica, resultando más curiosa la del poema nº 30, porque presenta una doble rima alterna.

Temáticamente, tampoco este libro se aleja de los restantes editados, y menos de las Baladas de primavera, con las que tiene en común, entre otros puntos, el talante desiderativo de varios poemas (números: 6 - 18 - 20 - 22 - 26 - 49 y 50). La forma de expresión más general es la descriptiva, que aparece sin otros tintes (números: 8 - 19 - 30 - 34 - 43 y 50) o bien más paisajista (nº 37) o más intimista (números: 2 - 5 - 7 - 10 - 11 - 14 - 27 - 29 - 36 - 42 - 46 y 48) o simplemente amable, que es un modo bastante frecuente en este libro (números: 1 - 3 - 16 - 17 - 24 - 28 - 33 - 35 - 39 - 45 y 51).

La autocompasión aparece con claridad en el nº 12. En el 38 asistimos a un curioso diálogo unilateral con un receptor, no presente, que puede ser tal vez Rubén Darío.

También encontramos en este libro poemas de estructura circular con leves variantes, como el nº 22, o con incorporación supletoria de estribillos, como el nº 33 y, sobre todo, el 32.

Existen varios poemas que comportan temporalidad. Señalamos primeramente el nº 21 (tiempo cíclico), así como los números: 29 y 47 (tiempo implacable), el 36 (tiempo desperdiciado) y el 49 (tiempo trascendente).

Precisamente, entre estos cinco poemas se encuentran los dos que considero más importantes y mejor logrados de todo el libro. Uno de ellos es el conocido "El viaje definitivo", que pasó a la 2ª antología sin el más mínimo retoque. Y también a Leyenda, con el título de "Y se quedarán los pájaros cantando" y algunas variaciones que afectan a la dimensión del verso y a la sustitución y añadidura de unos pocos vocablos. Sobre este poema, aunque ha sido ya suficientemente aireado y comentado, no puedo dejar de señalar los aspectos temporales que comporta, para lo cual conviene releerlo:

"...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará el 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 nostáljico...

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." (368)

En mi opinión, en este poema J.R. conjuga sutilmente el tiempo total, absoluto, del universo, con el tiempo individual, del ser. Desde un plano prospectivo, o anticipativo, imagina el poeta el momento en que, después de haber participado del tiovivo cíclico de la vida, le toca salir de él, ser definitivamente arrojado al no-tiempo. La antítesis del "ir" (para él) y el "quedarse" (para los seres que componen el mundo estable) organiza el poema en dos polos. En el 1º se nombra a sí mismo en tres circunstancias: a) la muerte simplemente (con el eufemismo "irse"), sin variación alguna; b) la errancia, no explicitada, de su espíritu (le imaginamos ubicado en un no-mundo en el que mantiene una cierta y misteriosa existencia) y c) el despojo de sus habituales posesiones en la vida: compañía, hogar, árbol, pozo y cielo.

En este mismo polo se hallan o se hallarán, en un momento dado, los seres que le amaron, con lo que, al morir también ellos, desaparecerán las últimas raíces que le mantenían en el mundo.

En el polo opuesto de la antítesis están otros seres, no afectados por la temporalidad, que simbolizan la permanencia y ciclicidad del tiempo absoluto: los pájaros, el huerto, el árbol, el pozo, el cielo, las campanas.

Lugar especial ocupa el pueblo, que representa la continua semi-metamorfosis del vivir, trasunto de la estructura temporal: el cambio en la permanencia, el leixaprén existencial.

Es un poema precioso, elegante, súgestivo. Y, a la vez, uno

de los más importantes y originales respecto a la expresión de la temporalidad.

El otro poema destacable es "La espiga", que pasa a la 2ª antología con el único cambio del añadido de una coma en el tercer verso:

"Granado el oro, está la espiga, al día claro,
encendiendo en la luz su apretado tesoro;
pero se pone triste, y, en un orgullo avaro,
derrama por la tierra, descontento su oro.

De nuevo se abre el grano rico en la sombra amiga
-cuna y tumba, alma trueque- de la tierra mojada,
para surjir de nuevo, en otra bella espiga
más redonda, más firme, más alta y más dorada.

Y...¡otra vez a la tierra! ¡Anhelo inestinguible,
ante la norma única de la espiga perfecta,
de una suprema forma, que eleve a lo imposible
el alma, ¡oh poesía!, infinita, áurea, recta!" (pág. 235)

Es prácticamente una alegoría, que podría aplicarse a la vida en general (a la evolución humana) pero que, probablemente, signifique la labor creativa del poeta, quien, infatigable, va buscando, con la corrección sistemática de la obra, una perfección máxima, que nunca consigue pero a la que siempre aspira.

El poema es impecable. Contenido y forma se han complementado en un definitivo abrazo que difícilmente se podría superar.

Dentro de los poemas no seleccionados, podemos encontrar una calidad media muy aceptable. A algunos buenos poemas les falta quizás una última mano, un esfuerzo mayor de acabado, que J.R. no tuvo tiempo u ocasión de realizar. Este es el caso del siguiente poema que, a pesar de alguna repetición inoportuna del vocablo "mojar" y pequeños detalles mejorables, es una poesía preciosa, llena de aciertos evocativos y expresivos:

"Las copas de los pinos se pierden en la bruma,
veamos cual por el fondo opaco de un acuario,
mis palabras se mojan y se esfuman tus ojos
en una vaguedad sin brillo y sin encanto...

Me besas. Es un beso que no me has dado tú,

un beso mustio ya al salir de tus labios...
No tiene su color, ni su ala, aquel amor...
la vaga maravilla deshecha de tus manos...

Te he abrazado la bruma con bruma: ¿no has sentido
el terciopelo débil y blando de mis brazos?
Entre la cabellera mojada de la aurora
me parecen tus pechos más pequeños, más blandos...

Tus palabras se mojan y me siento deshechos
los ojos...No eres tú, ni acaso soy yo...estamos
en un ensueño tuyo, o en un ensueño mío
o en un ensueño que los dos vamos soñando..." (pág. 238)

El final, sobre todo, causa una impresión indescriptible.

2º-D-5) Poemas impersonales

Pasamos a otro libro, <u>Poemas impersonales</u>, del que nos informa puntualmente Garfias:

"Más intelectuales, con más preocupación en la temática, en
cierto modo menos líricos aunque más hondos, son los llamados
<u>Poemas impersonales</u>, escritos también en 1911 y,
a veces, más cercanos ya a la segunda época" (369)

En mi opinión, lo primero que llama fuertemente la atención, al leer estos poemas, es el alarde métrico que desarrolla en ellos el moguereño. Creo que en ningún libro ha intentado J.R. mayores aventuras estróficas que en éste. Parece como si su desbordante creatividad se hubiera volcado aquí en el aspecto métrico más que en ningún otro.

Solamente la clasificación de las diversas estrofas que en este libro encontramos, supone ya una empresa casi imposible. Algunos de los casos más curiosos ya los he comentado en el capítulo correspondiente. Sin embargo, voy a exponer una relación de estrofas que muestre su variedad y riqueza: los pareados asonantes heptasílabos del nº 8; las redondillas de los números: 12 y 13; el soneto del nº 17; los serventesios endecasílabos del nº 40; el romance heroico del nº 46; los típicos serventesios alejandrinos de

de los números: 1 - 3 - 10 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 28 - 44 y 4, este último con una estrofa desajustada e irregular que preludia mayores osadías métricas; la silva arromanzada del nº 18; los romances alejandrinos de los números: 5 - 37 - 38 y 39; las cuasisilvas arromanzadas y polisilábicas de los números: 7 y 14; el romance con iregularidades del nº 9; o con versos añadidos (números: 43 y 49); las silvas consonantes, pero polisilábicas, que no responden al patrón "7+11" (números: 16 - 35 - 36 - 41 - 42 y 48); los pareados anisosilábicos consonantes (nº 25); las estrofas cuaternarias asonantadas en los pares, y anisosilábicas, que recuerdan a las de Bécquer (nº 27); los cuartetos alejandrinos, rarísimos en J.R. (nº 45); las quintillas heterodoxas, bien por su notación: 8a, 8b, 8b, 8b, 8a (nº 11) o porque se rematan con una sextilla final (nº 15); las estrofas casi libres, con una asonancia asistemática (nº 24) o enteramente libres (números: 31 - 32 - 33 y 34); junto a otras irreconocibles, de octosílabos consonantes, bastante extrañas (nº 30).

Como casos más originales menciono el curioso poema nº 2, compuesto por estrofas de siete versos anisosilábicos con rima consonante y una notación sistemática. Otro poema sorprendente es el nº 26, en el que el autor emplea una especie de tercetos de arte menor con rima consonante que encadenan su tercer verso sólo en las estrofas pares. Un tercer poema destacable es el nº 29, que nos ofrece tres romancillos independientes, con asonancia en tercera. El último de los poemas curiosos en este terreno es el nº 47, compuesto por heptasílabos blancos, caso absolutamente único en la poesía que llevamos estudiada y, posiblemente, en otras cualesquiera.

Libro imprescindible, pues, <u>Poemas impersonales</u>, tanto para quienes quieran estudiar las variantes expresivas de J.R. como, y sobre todo, para los pocos que se vienen preocupando de su métrica, siendo como es ésta una faceta que nunca termina de sorprendernos, bien por su variedad (desconocida por tantos), bien por su riqueza creativa (admitida, generalmente, sólo en otros campos más conceptuales).

Respecto a los contenidos y estilo, se detecta, por ej., un abanico temático también muy amplio (más de lo habitual). Abundan los madrigales; algunos poco acertados (números: 11 - 13 - 14 - 16 y 17), otros mejores (números: 12 - 15 y 18) y uno de ellos, el nº 44, que tiene un comienzo prometedor ("Doce veces abril se ha copiado en

tus ojos"), para ir diluyéndose luego hasta un final agonizante y retórico.

Otros poemas presentan modos reflexivos (nº 4), con tintes sentenciosos (nº 7), amatorios (nº 49) o llenos de ingenio (nº 6). Están también presentes los desiderativos (números: 41 y 45), confesionales (nº 43), románticos (nº 5), de cáustica ironía (nº 9), retóricos y "de encargo" (números: 10 y 21), sensuales (nº 36), nostálgicos (números: 19 y 20), de suave erotismo (nº 26), un tanto crípticos (números: 1 - 24 - 25 y 47), apologéticos (números: 27 y 30), breves apuntes (números: 31 - 32 - 33 y 34), prosopopéyicos (números: 23 y 29) y descriptivos (números: 22 - 35 - 38 y 39), si bien estos últimos se pueden teñir de un tono amable (números: 28 - 40 y 42) o de mayor intimismo (números: 36 y 37).

En dos poemas (números: 46 y 48) encontramos un sutil paralelismo entre la mujer y el poeta (o la poesía) que puede recordar un poco a Bécquer.

Las estructuras circulares sólo aparecen en los números: 25 (cerrada y repetitiva) y 26 (con variantes).

El tema temporal es poco abundante en este libro. Quizás el poema más representativo, al respecto, sea el nº 6, en el que encontramos el tiempo como modo de realización, de siembra para un futuro.

De los pocos poemas de este libro que pasaron a las antologías (no llegan a una cuarta parte), varios son francamente buenos (por ej., los números: 6 - 8 y 9). Pero llaman aún más la atención algunos de los que no prosperaron, que superan, a veces, a los primeros. Convendría releer los números: 3 - 12 - 18 - 19 y 36. Yo me voy a limitar a transcribir aquí el que me parece más interesante, el titulado "Días libres", al que ya hice mención al estudiar la rima:

"¡Días de fiesta del corazón!
Que la canción
sin traba, pura, vuele a la altura.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo la estela de la ventura.

Estasis largo del sentimiento,

áureo momento
en el nirvana de la belleza.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo el sentido de la pureza.

Saber sentirse lleno de rosas.
Todas las cosas
abiertas de alas y de armonía.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo las ansias de la poesía.

Libres espacios plenos de oro.
Divino coro
rejio de timbres de eternidad.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo los mares de la verdad." (págs. 280/1)

Como si fuera poco ya el hallazgo de esta magnífica y sonora estrofa, a la que he bautizado con el nombre de "septeto mixto", J.R. ha logrado aquí una conjunción perfecta entre forma y contenido. Por un lado, esos tres versos a modo de estribillo que pulimentan, con su epífora "nada", toda sensación de materia hasta llegar a la total desnudez. Por el otro, los frutos que produce esa "nada / desnudez / libertad", que van cerrando cada una de las estrofas: la ventura, la pureza, la poesía y la verdad. Un cortejo de palabras iniciales con signo semántico de plena gratificación (fiesta, canción, sin traba, pura, estasis, áureo, nirvana, belleza, rosas, alas, armonía, oro, divino, eternidad) completa el sentido del mensaje: la proclamación de un ideario que tantas otras veces J.R. ha tratado de expresar, aunque pocas con tal acierto como en este poema.

2º-D-6) Historias

El siguiente libro se titula Historias, del que Garfias dice:

> "Es este el libro de poemas más anecdótico de Juan Ramón, el más lleno de personajes vivos" (370)

Palau también nos hace notar algo parecido y más concreto:

> "La cuarta parte de Historias contiene cinco poemas elegíacos inspirados por la muerte de su sobrinita Pepa." (371)

A mí me parece un libro modesto; con un nivel aceptable pero sin ninguna pieza que merezca destacarse. Curiosamente J.R. decidió salvar bastantes de estos poemas, ya que, de 20 que componen el libro, 14 figuran en la 2ª antología, lo cual supone una de las más altas proporciones respecto a los restantes poemarios.

En la 1ª parte encontramos una acertada crítica, social y religiosa, que representa tal vez lo más meritorio del libro.

De la 2ª, "Viñetas", no aparece un solo poema. Es un capítulo vacío, pues.

"Otras marinas de ensueño" es una colección de estampas empapadas de descriptivismo, entre las que la nº 12 es la que muestra una técnica más marcadamente impresionista.

La 4ª parte es elegíaca, descriptiva e intimista. Y la 5ª, absolutamente descriptiva.

En el terreno de la temporalidad, el único poema destacable es el nº 14, que presenta una faceta placentera y novedosa en la reflexión sobre el tiempo.

Tampoco métricamente encontramos aquí nada de particular. Abundan los conocidos serventesios alejandrinos (del nº 4 al 12 inclusive), los romances heroicos (números: 15 y 16) y alejandrinos (números: 18 - 19 y 20); Las silvas arromanzadas (números: 13 y 17); unos pareados asonantes alejandrinos (nº 2) y las peculiares tiras asonantes de tipo épico, octosílabas ahora (números: 1 - 3 y 6).

2º-D-7) Libros de amor

Libros de amor es el poemario con el que cierra Garfias su primer volumen de inéditos; "un libro de eróticos vislumbres", como él dice. Y añade:

> "Juan Ramón vuelve con él al tema nunca abandonado del amor, a las voluptuosidades de las auselinas que dejan entrever carnes pálidas, a las 'ascuas' de los labios y a las 'audacias' perversas [...] libro de ardientes y agudas sensualidades juveniles." (372)

Es un libro largo, que contiene poemas muy bonitos, y de una unidad métrica total ya que todas sus piezas son romances alejandrinos. Esta circunstancia dota al libro de una personalidad especial. Ninguno de los restantes inéditos mantiene, en lo métrico, ese unitarismo tan absoluto.

Por otra parte, en lo temático, también Libros de amor responde perfectamente a su título y, aunque los matices irán tornasoleando el tema, el amor será siempre el auténtico protagonista.

En la métrica, pues, no hace falta insistir más. El alejandrino es un verso que J.R. domina como ninguno y en estos 60 poemas lo utiliza con una precisión total, rimando los pares en asonante sin una sola fisura, si exceptuamos el nº 32, en su 4º verso.

En lo temático, siempre rondando lo erótico, encontramos muchísimos poemas que presentan matices descriptivos (números: 1 - 2 - 3 - 4 - 7 - 8 - 9 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 29 - 30 - 31 - 32 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 y 44); algunos más impresionistas (números: 2 y 5) o becquerianos (nº 6); otros que parecen madrigales (nº 15) o estampas intimistas (números: 16 - 17 - 18 y 19) y también están presentes los autocompasivos (números: 43 - 46 y 49), los nostálgicos (números: 45 - 48 - 50 - 51 - 52 - 54 y 60) y los reflexivos (números: 47 y 57).

Más curiosos resultan, por ej., los números: 28 y 33, en los que hay una clara denuncia de la mujer. En los números: 53 y 56 encontramos un estilo proustiano, al buscar el tiempo perdido a través de una flor y un espejo.

La clave lingüístico-comunicativa se resuelve, con

frecuencia, en diálogos unilaterales cuyo receptor, mudo, en la mayoría de los casos queda explícito (por ej., el nº 38) y en muy pocos, no (nº 59), si bien siempre se trata de una mujer o, excepcionalmente, de varias (nº 55). De cualquier manera, esta clave del "tú" dramático se complementa con usos del "yo" lírico, no pocas veces alternante con la 2ª persona (nº 22) o fundidas ambas en un "nosotros" que abarca autor + amante (nº 25) y también con la 3ª (nº 29). Esta 3ª persona épica aparece autonómicamente en algunos casos (números: 15 - 16 - 20, etc.).

En un solo ejemplo, por no copiar más poemas ya, vamos a comprobar la combinación de claves comunicativas con las que J.R. resuelve, en un caso de los más complejos, su mensaje:

"La tarde iba cayendo...y tus ojos sombríos
seguían el instante, cargados y agrandados.
No he visto más negrura que aquella que a tus ojos
se apretaba en la hora en que nos separamos.

Y todos se reían...de tus cosas...Nosotros,
sin que nadie supiera de nuestro amor malsano,
cambiabas [debe decir "cambiábamos"] miradas de luto, en cuyo
fondo
con un nublado inmenso se iba agolpando el llanto.

No sé, no era la carne gozada inmensamente
la pena del instante en que nos separábamos.
Una tristeza inmensa salida del espíritu
nos recorrió la vida como un oscuro pájaro.

Si tú lloraste, no lo sé. La sombra tibia
de aquel hondo crepúsculo fragante de verano
vio, ya lejos de ti, deshacerse mis ojos
en lágrimas ardientes que quemaban mis labios." (pág. 440)

La estructura de este poema, en cuanto al fenómeno de la comunicación, sería la siguiente: 3ª persona + 2ª + 1ª + 2ª + 1ª plural (en la estrofa primera); 3ª persona + 2ª + 1ª plural + 3ª + 1ª plural + 2ª + 3ª (en la estrofa segunda); 2ª persona + 1ª + 3ª + 1ª plural (en la estrofa tercera); y 2ª persona + 1ª + 3ª + 2ª + 1ª (en la estrofa cuarta). ¿Puede encontrarse mayor variedad de combinaciones?

Aprovechando este mismo poema (que es el nº 36 del libro) quiero hacer observar el talante de arrepentimiento que comporta, que es algo habitual en los modos poéticos de J.R. No voy a ser el primero en señalar (373) que una de sus actitudes ante el amor carnal ha sido, en algunos de los otros libros (editados o no), y lo es también en éste, la de un abierto remordimiento, en tanto en cuanto la carnalidad, como experiencia vital, significaba incompatibilidad con la pureza y desnudez a que siempre aspiró desde su postura humana y, como tal, sujeta a yerros también en lo amoroso. Este arrepentimiento queda bien patente aquí, no sólo en el nº 36 sino también en los siguientes: 22 - 23 - 30 y 31; llegando incluso a maldecir a la mujer (nº 49), como había hecho ya en <u>*Elegías*</u>*:*

"Mujer, abismo en flor, maldita seas," (374)

Sin embargo, en otros poemas, J.R. muestra una gratificación ante el erotismo que no concuerda muy bien con lo anterior. No hay más que leer, por ej., el nº 27; o los números: 34 y 35, más finos y eufemistas. Y hay luego un buen nº de poemas en los que esta precisión no aparece, quedándonos con la duda de si el poeta recuerda con gusto o con remordimiento, o bien (lo más probable) con el agridulzor de ambos a la vez.

Las tres partes en que se divide este libro clasifican, si bien no de una forma absoluta, tres modos de amar: el primero, amor como ilusión, como primicia, como descubrimiento. Es el que encontramos en "Pasión primera". El segundo ("Lo feo"), amor carnal, con o sin explicitación del arrepentimiento. El tercero ("Memorias del corazón"), es el amor como recuerdo.

Estos tres modos quedan, pues, bien diferenciados (además de bien tratados estilísticamente) y dejan en el lector la huella indeleble de tres impactos amorosos que reviven, sin duda, en cualquiera de nosotros, historias no por archiconocidas menos auténticas.

No puedo comprender a qué se debe el que este poemario no haya tenido aún ni la edición ni la investigación crítica que sobradamente se merece. Lo está pidiendo a gritos. Porque, además, encontramos en él muchas piezas de un tono general más que aceptable, sin que falten aciertos aislados de gran altura, o poemas de una redondez esplendorosa.

La 1ª estrofa del nº 6 es una muestra de lo que llamo acierto

aislado que, por desgracia, no tiene en las siguientes el acompañamiento que hubiera convertido a este poema en uno de los más hermosos. En la acertada estrofa, Bécquer ha llegado, a través de J.R., a su cúspide lírica:

"¡Oh, blancura infinita que te vas para siempre,
amor primero, casto, sereno, sensitivo,
nido hacia el que la golondrina de mi alma
retornaba, cantando, cada mayo divino!" (pág. 407)

Algo similar sucede (ya sin Bécquer) con la 2ª estrofa del nº 11:

"Aquella suave y dulce ternura de otros días,
la volubilidad de tu carne de auroras
será ya para siempre como una flor de almendras
caída en el camino vago de la memoria" (pág. 412)

y también con la 2ª del nº 29:

"Los brazos y los pechos eran más blancos; y
más blancos todavía tus finos muslos eran...
y dentro de tus muslos la mano se perdía
en un acariciar de no igualadas sedas..." (pág. 433)

Como poemas completos, es difícil la selección por lo mucho bueno que hay. Olvidando los que aparecen en la 2ª antología (más conocidos ya), yo destacaría de la 1ª parte el nº 13, empapado de sentimiento auténtico; de la 2ª, el nº 40 que, a pesar de su léxico sexualizado, es un poema encantador; y de la 3ª, el nº 58, que es exquisito y un tanto becqueriano también. Reproduzco sólo este último que nos servirá, a la vez, como ejemplo de la temporalidad que reverbera en este hermoso poemario:

"¿Dónde estás, Marta? ¿En qué parques tu gracia única
se pierde vagamente en el fresco crepúsculo?
¿Quién será el que te haga inquieta, ansiosa y triste,
ignorante de lo mío y dueño de lo tuyo?

Saldrás -¿en qué jardín?- a quitarle a esta tarde
el encanto balsámico de sus goces profusos
cuando la madreselva, como aquella de entonces,
embalsame la brisa del preludio nocturno...

¿Quién te dirá que eres bella como la tarde,
que tus vestidos son divinos, que es tu gusto

> como es..., como era? ¿Quién robará tus besos
> por senderos torcidos, silenciosos y ocultos?" (pág. 465)

La añoranza de un pasado dulcemente revivido se mezcla aquí con inquietudes presentes y futuras, que acentúan y señalan la dolorosa bifurcación que el tiempo impone a los destinos, cruzados algún día.

El tiempo es también protagonista en el nº 47, aquí con matices de un cierto retorno incompleto que afecta al amor, a las estaciones y a todas las cosas (tema ya conocido en J.R.).

Poemas temporales son también los números: 21 (tiempo funcional); 6 (tiempo irreversible); 11 (tiempo recuperado por el recuerdo) y otros que hacen menciones, más o menos importantes, a la confrontación presente/pasado.

2º-D-8) Apartamiento (1, 2 y 3)

El segundo libro de los inéditos de Garfias se abre con Domingos *que es, a la vez, una especie de capítulo de otro libro mayor titulado* Apartamiento, *contemporáneo, como los que nos faltan por comentar, de* Melancolía *y* Laberinto.
Entre otras leves referencias, señala Garfias:

> "Domingos está compuesto, como ya hemos dicho,
> entre 1911 y 1912. [...]
> Encontramos en este libro una conmovedora y obsesiva
> inquietud ante la idea de marchar del pueblo y dejar a la
> madre." (375)

Es esto bien cierto,sólo con sustituir "este libro" por "algunos poemas". En realidad son tres los que dejan explícito este tema, los números: 11 - 13 y 17. El primero de ellos resulta original dado que el emisor no es el propio poeta sino su madre, quien se lamenta de tal separación con expresiones de la mayor elegancia poética. En el nº 13 encontramos una estructura que merece comentarse. Consta de dos partes. La 1ª es un diálogo bilateral de carácter dramático. El poeta inicia el diálogo y es el interrogador; su madre lo cierra, tratando de contestarle. La 2ª parte consta de dos fragmentos, uno a base de un diálogo unilateral de J.R. y el

otro, una auténtica acotación descriptiva que escenifica y completa el sentido teatral de todo el poema. El nº 17 es un exquisito pensamiento del poeta hacia su madre, vista desde el futuro de esa separación.

Poemas importantes y hermosos, pues, los que forman esta especie de tríptico filial. Pero en el resto, volvemos a encontrar los temas habituales que, por su mayor frecuencia, relegan al anterior a un puesto muy secundario. Predomina en este libro la descripción gratificante (números: 1 - 2 - 4 - 5 - 9 - 21 - 24 y 26), hasta tal punto que, en algunos de estos poemas, el marco espacial es un genuino "locus amoenus". También encontramos lo descriptivo-nostálgico (números: 8 - 18 - 19 y 20) o lo descriptivo-reflexivo (números: 7 - 10 - 14 y 22). Hay dos poemas cuyos respectivos protagonistas, el sol (nº 25) y la luna (nº 23), cambian, con su sola presencia, todo el panorama lumínico y visual de lo descriptivo. Y también encontramos, en este modo de lo descriptivo, una apología de la lluvia (nº 6). El nº 3 presenta un matiz desiderativo, con proyección al futuro, y el nº 16 es una especie de jarcha, con un estilo directo en boca de una niña.

El tiempo sigue preocupando al autor y aparece esporádicamente en varios poemas, siendo más consistente en los números: 3 (tiempo subjetivo); 12 (original exposición del "carpe diem") y el 26 (lo que el tiempo muda y lo que no muda). Este último poema, porque es además de los más bellos, entre los inéditos, merece la pena copiarlo aquí:

"¡Oh, aguacero irisado de la luna amarilla
en el cristal de otoño! Tarde de cielo bajo.
Qué colorismo triste de rosas y verdores,
a la luz aún ardiente de un ocaso romántico.

Entre el agua menuda la torre silenciosa
se corta sobre un fondo de nubarrones trájicos
que dejan ver en sus viajes tenebrosos
claros de cielo con luceros momentáneos...

En cada gota hay un mundo de dulzura,
de armonía, de ensueño; y es tan grande el encanto

que el mundo, verde y negro, se disipa en la tarde,

y solo quedan, leves, mis versos de topacio." (pág. 76)

Encontramos también en este libro estructuras circulares: calcadas (nº 14), con variantes (nº 3), con estribillos (nº 12) y paralelísticas (nº 15).

Y en cuanto a la métrica, junto a romances alejandrinos (números: 1 - 3 - 4 - 5 - 6 - 9 - 18 - 19 - 20 - 22 - 23 - 25 y 26), los más frecuentes, cohabitan los serventesios (alejandrinos en los números: 2 y 21, y eneasílabos + estribillos pareados consonantes heptasílabos en el nº 12); los romances anisosilábicos irregulares (números: 11 - 15 - 17 y la segunda parte del 13); cuartetos endecasílabos (nº 10) y tiras asonantes épicas alejandrinas (números: 7 - 8 y 24).

Hay además tres poemas que presentan peculiaridades resaltables. El primero es el nº 13, cuya parte inicial se construye a base de tercetos asonantes que podríamos llamar "de doble ligadura". El segundo es el nº 14, especie de "cuadernilla-vía mixta" Y el tercero es el nº 16, delicada jarcha para la que J.R. inventa un extraño conglomerado, en arte menor, a base de una doble consonancia (en 5 y 2 versos) + un verso que queda suelto.

El corazón en la mano es el título del segundo libro de Apartamiento. Y sobre él nos aclara Garfias lo siguiente:

> "En El corazón en la mano, el verso parece hacerse más metafísico. El paisaje, tan diverso hasta ahora, tan colorista y obsesivo, se va enfriando. El verso adquiere un aire grave y sentencioso que lo desnuda de innecesarias metáforas. El lenguaje se torna más exacto a medida que pierde lujos idiomáticos." (376)

Efectivamente, este libro supone, desde varias perspectivas, un giro importante. Sobre todo en lo temático. Tiene razón Garfias al asegurar que el paisaje se va enfriando. Yo diría más. Ese descriptivismo que venimos viendo a lo largo de tantos y tantos poemas, y que es el marco natural en el que J.R. enreda con delicadeza sus intimidades líricas, desaparece de un manotazo, mostrándose, como de limosna, sólo en un par de poemas (números: 25 y 26), empapados, a la vez, de su habitual nostalgia.

Lo descriptivo pues, hasta ahora predominante, se sustituye aquí por un confesionalismo trascendente y reflexivo que ocupa un buen nº de poemas, cediendo sólo -en la 2ª parte ("Segundo amor")- al recuerdo nostálgico con tintes, a veces, de autocompasión. Otros

temas que completan este capítulo son: la búsqueda proustiana del pasado a través ahora de la lluvia (nº 21); el temor a un fracaso futuro, teniendo como referencia la ruina del presente (nº 22) y el simbolismo de la luna como bálsamo (nº 23).

En la 3ª parte ("El corazón en la mano"), la autocompasión crece (números: 28 - 30 y 36), convirtiéndose, en ocasiones, en desencanto (nº 31), queja (nº 35) y soledad (nº 32). Todo ello en un tono dialéctico que se concentra más en los poemas: 29 - 33 y 37.

El nº 34 resulta un poco especial, al poner de relieve una generosidad amorosa hacia la amada que pocas veces la hace explícita (en esta época) el poeta.

La 1ª parte de este libro se titula "El dolor solitario" y está dedicada a Unamuno. Pero, así como tantas veces la dedicatoria es un mero recordatorio o deferencia amistosa hacia la persona nombrada, aquí no se trata sólo de eso. Unamuno está presente en bastantes poemas del capítulo (presente con sus temas y su estilo) y con mayor evidencia en los números: 1 - 2 - 4 - 7 y 8. Esta parte es, por tanto, un homenaje superior, concreto y de facto, al bilbaino universal.

En variados artículos se ha puesto de relieve ya la veneración, constante y auténtica, que J.R. sintió por Unamuno, a quien, en contra de casi toda la crítica contemporánea (excepto Darío y muy pocos más), tachó de "el mayor poeta español".

He tenido ocasión de conversar varias veces con D. Pablo Bilbao Arístegui, a quien el moguereño regaló algunos de sus enseres madrileños y, lo que es más importante, dedicó uno de sus mejores libros, <u>La estación total</u> (ex-equo con Delclaux), y con quien mantuvo, como se sabe, una larga y jugosa correspondencia. D. Pablo, siempre abierto a rememorar a J.R., recuerda muy bien su única visita al poeta, antes de que partiera a América. Cuando le pregunté qué fue lo que más le impresionó de aquella, lejana ya, visita, me contestó sin titubear: "la veneración que J.R. sentía por Unamuno, a quien nombraba frecuentemente y con un tono casi religioso".

El poema nº 1 de esta parte, dedicado a Unamuno es toda una apología del bilbaino y trasluce un oculto deseo de imitación. J.R. dice de Unamuno lo que quisiera decir de sí mismo. La singularidad del vasco es una de las características que más le tientan a la emulación. Esto se ve también en los números: 4 - 5 - 8 - 16 y 17. Y las "¡Batallas del instinto y de la inteligencia!" del nº 2 son las

batallas, eternas, unamunianas, que también él comparte.

En el nº 7 parodia una frase de Shakespeare (citada luego en el nº 29) que la utilizó ya Unamuno en el final de su poema "Muerte" (de Poesías, 1907). Porque el J.R. de entonces también comparte con él la idea del humano como ente de ficción y como ser abandonado de la mano divina al oscuro destino de una vida que es sueño. Qué hermoso verso, éste de J.R. que dice:

"Señor, Señor, ¡que se me acaba lo celeste!" (pág. 87)

En el nº 6 se lamenta J.R. de lo injustamente que la vida trata al justo. Creo que es un pensamiento importante.

Y frente a esto, el poeta comienza a experimentar una dimensión divina propia que, consolidada después por la idea de creación de un mundo a través de la poesía, le llevaría a la imagen, llena ya de certeza y dominio, del poema Espacio. La identificación poeta/dios se siembra a partir de unos versos del nº 5:

"mi alma se corresponde, plena de su conciencia,
con la divinidad. Moro en mi poesía" (pág. 85)

que, con la ayuda del cielo, reconocida:

"Gracias, Señor. Estoy traspasado de lumbre,
carne viva es mi cuerpo..." (pág. 89)

y con la sustancia propia del poeta, creativa y eterna:

"mi alma perfuma el mundo sin consumir su esencia" (pág. 93)

llegan a consolidar la idea, aunque nadie se aperciba de ello:

"¡Ay, ser igual que un Dios y que nadie lo crea..."
(pág. 96)

En el nº 8, J.R. muestra una cierta identificación con Cristo, al que cita también al final del nº 35, lo mismo que en el 38. Y acude a Dios con lamentos en el nº 10 (de carácter abiertamente masoquista) y en el 35:

"¡Ay, Dios mío, Dios mío!" (pág. 120)

Por un lado testifica la lucha entre realidad y deseo (nº 12) y por otro aspira a la perfección de su alma (nº 15):

"¡Ay, si toda mi alma fuera como una estela
detrás de la ilusión...La obra inmortal y pura
que frente a la tristeza, como una madre, vela
en un nimbo suave de gracia y de hermosura!" (pág. 95)

Todo ello denota un estado de crisis y confusión que quedan

con mayor explicitud en los poemas: 14 y 37. Transcribo este último porque es, además, uno de los más logrados e importantes del libro:

"Cansancio de mí mismo, de cantarme a mí mismo;
de no entrar en la vida -¡y de entrar; si es que entrara!-,
de oír las mismas cosas...y de no oír las otras
un dolor en el fondo de las rojas entrañas...

¡Ay! ¿hasta cuándo han de seguir las horas
midiéndose la estéril tristeza de mis ansias?
¿Cuándo me ha de llegar, eso que nunca llega,
que no sé lo que es, que tanto se dilata?

¡Para siempre pensándolo y no haciéndolo nunca!
La hora que parece que va a llegar...y pasa
como esas pesadillas que parece que llegan
y que se desvanecen sin llegar a ser nada..." (pág. 122)

Es el J.R. que está ya cerca de ese camino seguro y triunfal de próximas etapas, de una mayor madurez personal, en las que el amor de Zenobia, cauterizando dudas y resentimientos, solidifique su definitiva identidad.

A la hora de seleccionar un poema, en cuanto a su belleza expresiva, me inclino por el nº 25, que es uno de los pocos descriptivos, digno de figurar, por ej., en Melancolía, por su redondez estética y sugestiva:

"¡Crepúsculo rosado! El mar cae a lo lejos
y por este pinar de sol y de armonía
voy románticamente con mis recuerdos viejos'
a soñar al amparo de la melancolía.

Una encalada fuente que alegraron las flores
y que la higuera, hoy, agrieta tristemente;
ruina de nostaljias, ecos de mis amores
que fueron en mi mano frescura y flor de fuente.

Mientras los chamarices cantan, mientras la bruma
primera es al sol bajo un país florecido,
esta flor pensativa de mi alma perfuma
la soledad de tedio, de viudez y de olvido." (pág. 106)

El tiempo, que siempre brota de la vivencia lírica del poeta, impregna también este libro, apareciendo con mayor protagonismo en el nº 11 (tiempo como vida) y en el 29 (vida como tiempo).

Desde un punto de vista métrico, este libro no aporta nada nuevo. Hay un predominio de serventesios alejandrinos (en 27 poemas de los 37 totales) y de romances, unos con las típicas irregularidades (números: 19 y 20) y, los más, en alejandrinos perfectos (números: 28 - 29 - 31 - 34 - 35 - 36 y 37). Tropezamos también, aisladamente, una tira épica octosilábica y asonante (nº 21).

Apartamiento se cierra con un tercer libro que lleva por título Bonanza, del que Garfias dice:

> "El libro Bonanza centra el estado espiritual, profundamente religioso, que el poeta vivió antes de volver a Madrid. [...]
> Bonanza es un libro de transición en lo literario, de transición en lo temático. Es, sin embargo, un libro de paz. [...]
> Es un libro más pobre y más puro que los anteriores, y más conmovedor." (377)

Ciertamente es un libro pobre, si atendemos a su estilo, y puro y conmovedor en cuanto a su contenido. Gabriel Mª Verd, en uno de los pocos trabajos meritorios que se han realizado tomando como corpus fundamental estos "inéditos", opina lo siguiente:

> "De todos estos libros inéditos, el más importante desde el punto de vista religioso es Bonanza, cuyo mismo título es índice de un estado espiritual positivo." (378)

Aunque seguimos encontrando aquí algunos temas habituales, tales como: el deseo y la expresión de su singularidad frente a los demás (números : 4 y 17); lo reflexivo-intimista (números: 18 y 21) y algunos tonos de complacencia, menos corrientes hasta ahora (números: 1 - 2 - 3 - 6 - 7 y 8), lo predominante es el diálogo unilateral con Dios, que se expresa en 15 de los 27 poemas que componen el libro.

En ese diálogo, J.R. deplora, unas veces, la poca ayuda divina que recibe (nº 9), otras, acepta la voluntad de Dios (números: 10 - 11 y 12) y algunas se congratula con la presencia divina en su interior (números: 13 y 24). Pero lo más frecuente es que J.R. pida a Dios las cosas de las que se ve necesitado, con lo

que convierte muchos de estos poemas en auténticas oraciones cristianas.

También Palau parece haberlo visto así, cuando dice:

> 'En estas oraciones líricas de Bonanza está expresada la aspiración a percibir una belleza más alta, independiente de los sueños, las nostalgias, las realidades. La aspiración es mística' (379)

Lo que realmente solicita el orante es muy variado. Se trata generalmente de algo personal:

- *que le llame y le conceda su dulce morada (nº 9).*
- *que le permita quedarse donde está (nº 10).*
- *que se muestre siempre de ese modo (nº 11).*
- *que le dé su cruz (nº 12).*
- *que su luz ilumine todos sus sentidos (nº 13).*
- *que le conceda el pan fuerte que redime la carne (nº 14).*
- *que le ayude a encontrar la salida al infinito (nº 16).*
- *que le escuche, permanezca con él y no le permita caer en pecado (nº 19).*
- *que le hable, más y siempre (nº 20).*
- *que le hunda hasta el abismo, le clave su puñal y no le alce nunca de los abrojos (nº 25).*

También se preocupa de los demás, pidiendo a Dios:

- *que le traspase a él toda la pena de ellos (nº 22).*
- *que detenga su mano contra alguien, no explícito (nº 23).*
- *que todos sueñen y piensen en la paz divina, que la belleza haga buenos a todos, que el amor sea un símbolo, que nadie tenga hambre ni frío, que todos sean buenos (nº 26).*

Este poema nº 26 es quizás el más hermoso, aunque el hecho de no incluirse J.R. en la colectividad por la que ruega, pueda dar a entender que él se siente al margen, o muy por encima, de ese mundo extraviado que describe.

Seguimos encontrando estructuras circulares, algunas cerradas y completas (nº 19) y otras con pequeñas variantes (nº 2).

El tema temporal toma mayor relieve en el nº 17, que presenta referencias vitales interesantes.

De cualquier modo, insisto en que Bonanza, desde un punto de vista puramente estilístico no supone apenas nada, en relación con otros libros de la época. Tal vez en éste, le ha bastado con expresar su introspección religiosa. El hecho de haber

pasado a la 2ª antología sólo los 8 primeros poemas (o sea, precisamente aquellos que no comportan nigún tipo de referencia a lo divino) puede ser significativo.

En orden a la métrica, podemos señalar que impera el romance anisosilábico (en 24 poemas), ya totalmente anárquico y con muchas irregularidades (de añadidos, sobre todo). Una de ellas merece destacarse por lo insólito: en el nº 16 se permite el autor cambiar la rima, con lo que el resultado es un extraño poema birromance.

Las irregularidades se hacen cada vez más patentes (por ej., en los números: 25 y 27), hasta desembocar en un poema (el nº 21) que sólo conserva ya contadas asonancias que nos hacen olvidar el romance y pensar más bien en una rima libre.

Hay que añadir a esto la constatación de una tira épica asonante, anisosilábica y con alguna irregularidad también (nº 1) y un breve poema (el nº 5) formado por una soleá.

2º-D-9) La frente pensativa

Pasamos a otro libro, La frente pensativa, que consta de 59 poemas y del que nos comienza informando Garfias:

> "En el siguiente libro -La frente pensativa- perduran aún los ecos de este escalofriante encontronazo con Dios." (380)

Yo, sinceramente, por más que me esfuerzo, no puedo encontrar en este libro ningún rastro del anterior, en cuanto a los diálogos con Dios, las oraciones, etc. Por eso tengo que disentir totalmente de esta opinión de Garfias (381). No así de otra que expone a continuación:

> "Vuelve al tema del amor, pero de un modo más casto, más ensoñado, más ideal" (382)

Efectivamente, dejando a un lado la excepción del nº 21, en donde hay una gran carnalidad, el tema del amor ensoñado y nostálgico ocupa buena parte del libro, como vamos a ver. Pero antes reparemos en otra referencia de Garfias:

> "En la primera parte canta el poeta un amor en pasado, un amor del que solo quedó la eternidad del recuerdo. Más que de un amor, el poeta habla del amor" (383)

Mi opinión no coincide tampoco con esta última aseveración del citado crítico. El amor, en general o, si se quiere, como abstracción, aparece, con seguridad, en el nº 10. Posiblemente en el nº 2 también se refiera J.R. a él, aunque aquí ya es más dudoso y discutible si puede tratarse o no de un amor concreto. Y en el ejemplo que pone Garfias (nº 22) tampoco es segura la referencia al amor abstracto. A mí más bien me parece que se está refiriendo el poeta a tres mujeres distintas (de carne y hueso), que coinciden en haberle mostrado un amor que él no supo aceptar y ahora se duele y arrepiente.

De cualquier modo, las alusiones amorosas se centran, en los restantes casos, en mujeres si no explícitas al menos individualizadas, con tonos unas veces más románticos (números: 6 y 7), otras añorantes (números: 8 y 20), doloridos (nº 16), reflexivos (nº 13), o puestos en el pensamiento de la mujer como admiradora (nº 18). Todo esto en la 1ª parte del libro titulada, como éste, "La frente pensativa". Pero en la 2ª, "Canciones", también aparece el tema amoroso. En el nº 36, de un modo más críptico, que nos hace dudar (máxime con la fecha que él consigna -1919/1924- y que no corresponde a esta época) si se trata del paso del amor filial al de Zenobia. Aunque también podría ser un cambio entre una y otra de sus amadas (por ej., Blanca y Zenobia).

Los poemas: 37 y 38 presentan sendos diálogos unilaterales del poeta con una mujer precisa. Y lo mismo en el nº 46, ya en la 3ª parte ("Ceniza de rosas"). De carácter nostálgico son los números: 49 - 52 y 56. El 47 resulta, dentro de lo amoroso, más desiderativo. El 43, más nostálgico. El 59, con un comienzo gratificante, acaba en desilusión. Y el 44 muestra humildemente la poca generosidad del propio poeta hacia la amada de turno.

Como puede comprobarse, <u>La frente pensativa</u> es, fundamentalmente, el repaso que J.R. hace de su currículum amatorio, no dirigido al "amor" sino a los "amores", anónimos todos ellos, a excepción del de Louise Grimm, cuyo nombre se constata en el nº 16.

Otros temas ajenos a éste, tan protagonista, pueden ser: la apología del sol (nº 27) y de la niñez (nº 4); la autocompasión (nº 58); el confesionalismo (números: 1 - 2 - 17 - 23 - 32 - 34 y 41); el descriptivismo (números: 25 - 28 y 31), que puede ser más lírico (nº 19), impresionista (nº 15), simbólico (números: 30 y 39), reflexivo (números: 3 - 28 y 33) o intimista (números: 35 - 42 - 51

y 57). Hay también algún poema narrativo (números: 36 - 38 y 53) o desiderativo (nº 45). Y en otros predomina la reflexión (números: 5 - 9 - 11 - 14 - 24 - 26 - 40 - 48 - 50 - 54 y 55).

El tiempo se muestra mejor en los números: 11 (tiempo insuficiente); 25 (tiempo como símbolo); 55 (tiempo irreversible); 54 (presentización del tiempo); 51 (tiempo como recuerdo); 57 (sentimiento del tiempo) y el 40 que, por ser, en mi opinión, uno de los mejores poemas "inéditos" del libro, lo reproduzco aquí:

"Esos niños que cantan hoy
volverán a cantar mañana.
Pero no volverá ya hoy.
Con qué prisa gritan mañana,
que mañana olerán más flores,
que mañana verán más luz,
que mañana oirán más torres.
Pero no volverá ya hoy.
Esta prisa del día más,
ese huir del corriente hoy,
este ir hacia el otro árbol
del camino que no se coje.
A la muerte, corre que corre.
Casas nuevas con puertas nuevas,
nuevas aguas con nuevos soles,
porque si el día que pasa es muerte,
muerte es el que llega entonces.
Pero no volverá ya hoy.
Esos niños que corren hoy
volverán a correr mañana.
A la muerte, corre que corre." (págs. 231/2)

Creo que son dos ideas temporales las que se enhebran en este poema. La 1ª es becqueriana y heraclitiana: el tiempo nos permite repetir acciones, pero cambiando la circunstancia. Esta idea se remacha con un estribillo que indica la irreversibilidad del tiempo. La 2ª idea es la prisa de la niñez por vivir, lo que supone una pretensión, inútil y absurda, de adelantar la meta: la muerte (idea que se recoge, a modo de epifonema, en el segundo estribillo). Ambos aspectos temporales dejan en el lector un poso de cierto desengaño, ironía e impotencia que destapa las esencias y limitaciones de la textura finita y existencial de todo humano.

En este bellísimo poema podemos también observar cómo cuida J.R. este tipo de estructuras formales, calcadas y con variantes, a las que nos tiene acostumbrados (Véanse también otros poemas tales como el nº 46 -de estructura circular calcada-, los números: 4 - 12 - 56 y 57 -de estructura circular con variantes- y el nº 43 -de estructura a base de estribillos-).

Hay poemas muy meritorios entre los que no pasaron a la 2ª antología, Yo señalaría, por ej., los números: 22 - 36 - 39 - 41 y 49. Y aún me quedo con ganas de nombrar otros que merecieron tal vez un mejor final (números: 11 y 16) o una más adecuada expresión léxica (números: 34 y 50) para haber sido redondos.

El nº 38, además de ser un bonito poema, parece suponer la fuente que inspirará tantos otros de Lorca, sobre todo el titulado "Remansillo" (de Primeras Canciones), que comienza así:

"Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.
Adelfa blanca"

J.R. no varía, en el suyo, el color de la mariposa, como hará Lorca con la adelfa. Pero si leemos después el nº 39:

"La historia de mi vida
os la quiero contar.
Mi vida fue de oro
-corazón, corazón de colores-,
mi vida fue de oro,
como un palacio real.

La historia de mi vida
os la quiero contar.
Mi vida fue de sangre
-corazón, corazón de colores-,
mi vida fue de sangre,
como un amapolal.

La historia de mi vida
os la quiero contar.
Mi vida fue de plata
-corazón, corazón de colores-,
mi vida fue de plata,
como un puro raudal." (pág. 230)

vemos que aquí J.R. aplica el mismo sistema simbólico que empleará después Lorca: vida de oro, de sangre y de plata / adelfa blanca, roja y negra. El poema "Remansillo" de Lorca sería pues una especie de síntesis (conceptual y formal, a la vez) de estos dos de J.R., los números: 38 y 39.

En el aspecto métrico, este libro presenta, además de las estrofas ya conocidas, otras, entera o parcialmente originales, que merecen comentarse. Entre las primeras, señalamos los consabidos romances, a veces anisosilábicos e irregulares (números: 2 - 3 - 4 - 7 - 15 - 20 - 22 - 45 - 46 - 47 - 48 - 50 - 51 - 52 - 54 - 55 - 57 y 59) y otros, más ortodoxos, tales como el romance heroico (nº 38) y el romance endecha (nº 42). Son también estrofas reglamentadas: los cuartetos endecasílabos del nº 16; los serventesios alejandrinos del nº 18; la cuarteta del 32; las quintillas hexasilábicas del 35 y los serventesios endecasílabos (+ cuarteto) del nº 56.

Hay, como en otros libros, peculiaridades métricas juanramonianas que ya no nos sorprenden: tiras épicas asonantes anisosilábicas (números: 19 - 24 - 27 y 28); estrofas cuaternarias anisosilábicas (números: 14 y 17); pareados anisosilábicos asonantes (números: 25 y 41); tercetillos asonantes varios (números: 36 y 37) y una copla anisosilábica (nº 26).

Dos novedades, muy generalizadas aquí, que podemos observar son: por una parte el uso de la rima consonante en estrofas (que pudiéramos denominar "silvas" si cumpliesen la medida) difícilmente precisables y asistemáticas: pareados + otras estrofas cuaternarias (números: 1 y 5); combinaciones caprichosas de estrofas de dos, cuatro, cinco, seis y siete versos (números: 6 - 8 - 9 - 11 y 44) y otras totalmente irreconocibles (números: 10 - 12 - 13 - 43 - 49 y 53).

Como segunda novedad indicamos la tendencia hacia una rima no del todo libre que conserva aún asonancias, cada vez menos frecuentes y perceptibles. Tal es el caso de los números: 33 - 40 y 58. En este mismo grupo encuadraríamos también otros poemas que distribuyen las asonancias con una lógica distinta a la habitual y que los convierte en piezas de museo para cualquier estudio métrico.

Señalaré en primer lugar el nº 34, que ofrece la variante de rimar primero y cuarto versos de cada estrofa, cuaternaria, anisosilábica. El nº 39 es curiosísimo ya que presenta, por un lado, rimas consonantes y asonantes y, por el otro, rimas parciales que

sólo afectan a cada estrofa por separado y otras generales con las que se hermanan versos de distintas estrofas.

2º-D-10) Pureza

Pureza es el siguiente libro que, para Garfias:

> "tiene ya las calidades esenciales de la posterior poesía juanramoniana, aunque todavía le falte contención lírica, poder sintético" (384)

Es posible que así sea, y que también J.R. lo pensara de este modo, dado que seleccionó para la 2ª antología nada menos que 12 poemas de los 19 que componen el libro. De cualquier modo, yo no creo que sea tanto como un "libro esencial", tal como lo denomina Garfias. Me parece simplemente un breve libro más de esta colección moguereña, con una calidad aceptable, pero sin que ningún poema llegue a entusiasmar.

Por otra parte, adolece de una clara falta de unidad. El poema nº 5 parece corresponder más a El corazón en la mano, en su primera parte, ya que el tono es expresamente unamuniano. El nº 19 presenta ese matiz de autobombo que tanto desentona y tan acérrimos prosélitos ha conseguido para la causa anti-J.R.

Hay también breves apuntes intrascendentes (números: 6 y 18); pequeñas calas reflexivas (números: 3 y 7); algunos diálogos unilaterales (con el amor en el nº 14 y con el cielo en el 11) y un relato nostálgico (nº 17). Lo demás queda para el típico descriptivismo (números: 2 y 4), en ocasiones impresionista (números: 1 - 8 - 10 - 12 y 13) o con tonos gratificantes (números: 9 y 15) o intimistas (nº 16).

Los dos poemas que más coinciden con mi propio gusto son precisamente los que presentan algún matiz temporal de importancia. Uno es el nº 16 (trasposición y misterio del tiempo) y otro el 17, que plantea una vez más el tema del recuerdo.

En lo métrico, encontramos un par de poemas con estrofas reglamentadas: el nº 16 (una silva "7+11") y el nº 18 (un romance octosílabo). A esto añadiremos: el romance anisosilábico (números: 14 y 17); la silva libre en la medida, aunque manteniendo la consonante (números: 1 - 2 - 3 - 4 - 8 - 10 - 12 - 15 y 19) y una

rima libre que va desde las reminiscencias asonantes de los números: 5 y 13 a una libertad total ya en : 6 - 7 - 9 y 11, fenómeno que puede ser el más novedoso de este libro.

2º-D-11) El silencio de oro

El siguiente libro, <u>El silencio de oro</u>, dejamos que sea Palau quien nos lo presente:

> "<u>El silencio de oro</u> contiene el epílogo de esta sentimental relación (Louise Grima / J.R.)" (385)

Es muy de agradecer esta confidencia, pues el nombre de ella no queda explícito en poema alguno y resultaría difícil derivarlo del talante de las referencias que aquí aparecen. A mí, incluso después de la información de Palau, me cuesta reconocer en este libro a una Luisa de la que la misma crítico -y también Ignacio Prat (386)- nos ha aportado detalles de elegancia y espiritualidad que no concuerdan con el espíritu de estos poemas, a excepción del nº 30 que sí delata al receptor, tanto por el contenido general como por un primer verso que dice: "¡La luna de oro en tus ojos!" (pág. 352), tan significativo para cualquiera que conozca (por iniciativa de Prat) un poema inédito de J.R. que se titula "A Luisa, que tenía la luna en los ojos" (387).

De cualquier manera, y aunque el pensamiento de J.R. pudiera estar presidido, al escribir este libro, por el abandono sentimental de Luisa, lo cierto es que ésta no ocupa un lugar protagonista absoluto, ya que su aparición directa implica, como máximo, a siete poemas (números: 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 22 y 30), si bien existen algunas referencias sueltas, tales como "Ilusión del amor perdido" (nº 8), "que la amistad más noble / es obtusa y convexa" (nº 14) o "y vuelve a pensar el alma / en la mujer de ilusión" (nº 37), que pudieran también aludir a esta misma amada.

El descriptivismo sigue ocupando en este libro lugar de privilegio. Un descriptivismo que, en la mayoría de los casos, resulta reconfortante y grato (números: 1 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 21 - 27 y 32) y otras se adorna de mayor contenido lírico (números: 3 - 33 y 35) o impresionista (nº 20).

Hay también algunos diálogos, siempre unilaterales, con la

luz (nº 5), con los sueños y el sol (nº 7), con una mujer (nº 15), con su propia esperanza (nº 24) y con el otoño (nº 26). El autobombo (nº 2) y la autocompasión (números: 14 y 36) están presentes, aunque no son determinantes. Y existen también poemas de mayor densidad reflexiva (números: 4 - 25 - 28 - 31 y 34), desiderativa (números: 6 y 29) o nostálgica (nº 37).

Dejando a un lado los poemas que están construidos sobre la base de recordar un amor (números: 17 - 18 - 19 - 22 y 30), los de mayor temporalidad son: el nº 6 (deseo de un tiempo pleno), el nº 26 (diálogo con el tiempo), el nº 28 (tiempo subjetivo), el nº 34 (tiempo cíclico) y el nº 35 que, porque me parece uno de los más hermosos, lo copio aquí:

"Los cristales encendidos
por un sol de oro o de plata.
¿Qué mares surjen en ellos?
¿Qué puertos, qué vagas playas?

Deja mi frente en sus ondas
y se pierde mi nostalgia...
Aureas siestas tropicales,
vagas tardes antillanas...

Y me crece el corazón
el viento de la mar cálida
y mis ojos negros abren
verdes islas ensoñadas.

Bergantines de otros tiempos,
melancólicas fragatas
que vais, con la proa al sol,
a donde ya está mi alma.

Ay, cristales encendidos
por un sol de oro o de plata.
Mi frente sobre sus ondas
navega hacia la esperanza." (págs. 362/3)

Como puede verse en este poema, de estructura circular con variantes, (la preferida de J.R. Véanse, de este mismo libro, los números: 1 y 32, frente al nº 6 que se compone de estribillos) la

luz de unos cristales sirve al poeta para navegar por el tiempo vivido. Pero esto se contrarresta con un inesperado final en el que hay un valiente planteamiento de futuro.

Otros poemas bellos, en mi opinión, son: el nº 21, lleno de acertada expresividad, y el nº 16, especie de madrigal referido, probablemente, a la otoñal belleza de Luisa.

En cuestión métrica, las tres partes en que se divide el libro mantienen una unidad coherente, cerrada en la 2ª y 3ª, y abierta en la 1ª. Los ocho poemas de la 2ª parte están formados por serventesios alejandrinos perfectos, que desmienten otra afirmación de Garfias, al referirse a <u>La frente pensativa</u>*:*

"El obsesivo verso francés de catorce sílabas parece ya definitivamente abandonado" (388)

Pues bien, ni es así en el libro que señala, puesto que el nº 18 de <u>La frente pensativa</u> *está escrito en serventesios alejandrinos, ni lo es, como acabamos de comprobar, en libros posteriores, como éste de* <u>El silencio de oro</u>*, donde el alejandrino no sólo ocupa toda la 2ª parte sino que aparece también en la 1ª, bien formando pareados asonantes (nº 1) o tercetos monorrimos (nº 8), o bien en una tira épica asonante (nº 10).*

En esta segunda parte encontramos además los ya bien conocidos romances anisosilábicos (números: 5 - 12 y 13), algunos con ese verso sobrante (números 7 y 14) que tanto gusta a J.R., no sé si para romper lo legislado o porque no se quiere molestar ya en cuadrar a la perfección los asuntos puramente métricos. Hay también: una copla anisosilábica (nº 2); pareados asonantes octosílabos (nº 3); un romance endecha (nº 4); una tira epica asonante anisosilábica, con un verso suelto (nº 11); una rima libre (nº 6) y un poema que sorprende (el nº 9) porque su 1ª mitad es una tira épica y su 2ª, un romance anisosilábico.

Por contra, el total de la 3ª parte está compuesto por romances octosílabos de la mayor corrección.

2º-D-12) Idilios

<u>Idilios</u> *es un nuevo libro en el que, según Garfias:*

"El poeta vuelve a sus debilidades de hombre, a sus antiguos

símbolos, aunque de otra manera [...]
El tema del amor campea sobre un fondo de paisaje a veces más literario que real." (389)

El crítico ha resumido bien la poesía de este aceptable libro que presenta, efectivamente, un panorama amoroso en varias de las formas conocidas desde el primer J.R. De los 22 poemas, por lo menos en 16 es protagonista el amor. En algunos se ofrece la entrega, sufrimiento o embeleso de la amante (números: 2 - 9 - 11 y 20), que llega a ser el emisor del mensaje (nº 3); pero también el poeta muestra sus peticiones (nº 8) y admiración (nº 12). Hay además recuerdos de amores fenecidos (números: 13 y 17), o de grata memoria (números: 7 y 18); descripciones del acto amoroso (nº 15) y arrepentimientos carnales (nº 21), sin que falte el típico madrigal a unos ojos (nº 6). El poema nº 5 me parece, entre todos ellos, el mejor y por eso lo transcribo:

"¡Agua corriente eras
y te me fuiste de las manos!
¿En qué lecho de amor,
hecha cristal, te habrás parado,
corriendo solo dentro de ti misma
a tu propio mar solo, ardiente y májico?

¡Oh fresco remolino,
que empieza, eterno, en ti, y acaba, eterno,
en ti, y prende lo que ansía
en su raudal cuajado!" (pág. 375)

Vemos en él a un J.R. humano, en la mediatriz del autobombo (nº 20) y la autocompasión (nº 16). Un J.R. que sufre, con la mejor elegancia, los desdenes del amor. Y que lo expresa con una concisión y delicadeza admirables. A un comienzo eminentemente plástico, aunque no lejano del tópico, responde el poeta con una 2ª estrofa original, profunda, genuina.

Resulta curioso el nº 14, que presenta un "nosotros" lírico poco habitual, entrañado irremisiblemente en las coordenadas espacio-temporales.

Los restantes poemas son de cariz: reflexivo (números: 1 y 4); narrativo (nº 22) y descriptivo (números: 10 - 12 y 19).

El más temporal de todos ellos creo que es el nº 1, en el que se expresa, con desengaño, la conciencia del fluir del tiempo.

Tampoco métricamente encontramos nada nuevo. Predominan los romances anisosilábicos (números: 3 - 4 - 6 - 7 - 8 - 12 - 15 y 21), a veces con la inclusión de un verso sobrante (números: 1 - 14 - 17 - 19 y 20) o con otras irregularidades que tienden a aminorar las asonancias (números: 5 - 11 - 18 y 22). Hay además: un poema de rima libre (el nº 2); una tira épica asonante isosilábica, con una irregularidad (nº 9); una soleá (el nº 16) y algunas estrofas en las que riman sólo cada uno de sus últimos versos (números: 10 y 13).

2º-D-13) Monumento de amor

Y llegamos ya al último de estos "libros inéditos" . Es el titulado Monumento de amor, un homenaje, como todos sabemos, al amor que sintió J.R. por Zenobia durante los difíciles años (1913-1916) de su noviazgo. Proyectado como una mezcla de cartas (J.R. - Zenobia y viceversa) y poemas, sólo se recogen aquí éstos (20 piezas), en un solo capítulo que se titula "Epistolario y lira".

J.R. se imagina convertido en Oberón, el rey de los elfos (de la comedia de Shakespeare y el poema épico del alemán C.M. Wieland) y convierte, a su vez, a Zenobia en Titania, la reina de las hadas. Recurso con el que añade fantasía y mordiente dramático a su relación amorosa (Imagino que Zenobia tuvo que sentirse muy halagada con esta idea).

En ocho poemas aparece una acotación que aclara los correspondientes emisor-receptor de cada mensaje. Así: Oberón a Titania (números: 1 - 2 y 5); a marzo (nº 3); al amor poniente (nº 7); a infinito (nº 10); a Oberón (nº 6) y Oberón solo (nº 4). En los doce poemas restantes no hay acotación alguna, a pesar de lo cual se funden con éstos en una redonda unidad temática, la más sólida de todos los "libros inéditos".

Este monumento al amor se va construyendo, piedra a piedra, desde el primer encuentro (nº 1), a base de las emociones que el poeta siente desde sus diversas circunstancias, tales como: la incitación al amor (nº 2); el deplorar el desdén inicial de ella (números: 4 - 12 y 19); la declaración de su propio deseo (números: 5 y 8) o entregado amor (nº 15); la frustración del fracaso

(números: 6 y 7); el hallazgo feliz de ese amor (nº 10), que le hace sentirse tan entrañado en la amada (números: 11 y 13); el posterior recuerdo de esa felicidad (números: 16 y 20); una pataleta infantil cuando pensó perderla (nº 17) y el delicioso anticipo de una paternidad compartida, ante un potencial hijo (nº 18), que luego no cuajó en realidad (¿Por qué? Ignoro si alguien ha contestado públicamente a esta pregunta).

En los restantes poemas (que son sólo tres), el poeta toma como confidentes a diversos elementos, no humanos (igual que en las jarchas), a los que cuenta su pena por ese amor aún no asegurado (números: 3 - 9 y 14).

El tono general de este libro es alto. Hay una expresión sincera y natural que ayuda a ello. No vemos en ningún momento esa postura, que nos suele desagradar, de un J.R. perseguido por la mujer, acosado por sus carnes o sus lágrimas. Aquí es él el elemento dinámico, que busca, lucha, se apasiona y sufre. Y cualquier respuesta (positiva o no) es para él una motivación de esfuerzos nuevos.

Hay, dentro de este tono general tan ponderable, algunas piezas parcialmente extraordinarias. Por ej., el nº 18 que, salvo los dos versos finales, me parece un poema precioso. Y, puestos a elegir, me quedaría con el nº 15, cuyo título explicita el nombre de la amada, y cuyo desarrollo es una declaración palpable y profunda del amor más sentido y veraz de J.R.

En el aspecto métrico no hay nada resaltable. Anotamos un par de estrofas ortodoxas: una copla y un romance octosílabos (números: 12 y 18) y el resto son, bien romances anisosilábicos (números: 3 - 4 - 5 - 7 - 14 - 15 - 16 - 17 y 20), algunos con un verso de propina (números: 6 y 19), bien asonancias asistemáticas (números: 1 y 11) que consiguen a veces la total libertad (números: 8 - 9 y 13). Añadimos una copla anisosilábica (nº 2) y la única rima consonante, en una silva libre (nº 10).

2º-D-14) Coda

Resumiendo, podríamos decir, después de analizar todos y cada uno de los 16 libros "inéditos" de J.R. (conocidos gracias a la

edición de Garfias), que contienen éstos algunos poemas poco notables, otros en los que, junto a evidentes aciertos, se aprecian fragmentos a falta de pulimento y también un buen número de ellos de una factura irreprochable, que se pueden equiparar a los mejores de los libros editados en esa época.

Por conocer estos últimos, sobre todo, bastantes de los cuales no pasaron a las antologías, merece la pena leer los "inéditos" y dedicarles los estudios críticos pertinentes que todavía no han tenido.

Mi única pretensión aquí ha sido alertar, dar un toque de atención, garantizar parcialmente su calidad para que, en ocasión más propicia, la persona adecuada culmine una labor precisa y más honda.

De paso que he analizado el tema que me ocupa (constatando una variedad expresiva del tiempo del todo interesante) he querido también desgranar orientativamente toda una piña temática y he apurado la tipología métrica, al entender que se trata de un coto poco explorado y lleno de valiosos hallazgos.

Creo que, sin estos 532 poemas, cualquier estudio sobre esta época del moguereño quedaría un tanto desnivelado. Y exhorto a una mayor atención hacia estos "inéditos" que, en el peor de los casos, suponen una aventura inevitable y confortante.

Hay, en conjunto, libros que me parecen más flojos, como: Rimas de sombra *(que es el más breve),* Esto, Historias, Bonanza *y* Pureza. *Ninguno alcanza los 30 poemas ni presenta piezas extraordinarias.*

Por el contrario: Arte menor, Poemas agrestes, Poemas impersonales, Libros de amor *(el más largo) y* La frente pensativa *rondan todos los 50 poemas y contienen ejemplares sublimes, además de presentar un muestrario métrico atractivo y lleno de novedades.*

En Anunciación, Domingos, El corazón en la mano, El silencio de oro, Idilios *y* Monumento de amor *también podemos hallar algunos poemas muy hermosos.*

El tiempo, que detallaré en un próximo capítulo, es, como siempre, un elemento importante en la expresión poética de este J.R. Su complejo espectro se va mostrando, con riqueza y variedad, poema tras poema, siendo en algunos más resaltable, tal como he venido

señalando en el desarrollo de este capítulo.

No fue buen vaticinio aquel de Ramón Gómez de la Serna:

> "Juan Ramón Jiménez quedará por su amarilla cursilería de los primeros versos o los que en los últimos repiten los ecos de los primeros" (390)

Ni es verdad que haya quedado por esto, ni tampoco es justo calificar de ese modo tan superficial una labor primigenia que, como hemos podido comprobar a lo largo de este apartado, brinda al lector toda suerte de gozos: estéticos, filosóficos, conjeturales, etc., tanto a través de su variadísima red de recursos simbólicos, métricos y expresivos, como de una temática vital en la que el tiempo es protagonista fiel y constante.

Estos "borradores silvestres" son una base imprescindible para entender siquiera los libros posteriores. Y poseen, por otra parte, una riqueza propia que los hace merecedores de cualquier tipo de análisis, como también de la más gratificante cata poética.

CAPITULO 3º

EL TIEMPO

"iremos juntos por las aguas del tiempo" -Pablo NERUDA-

"El tiempo es una llanura
y mi memoria un caballo" -Manuel ALTOLAGUIRRE-

"El tiempo: la tela de la que soy a la vez la araña y la mosca"
-Jacques LE SOURDE-

"Y sé que existe el tiempo" -Amalia IGLESIAS-

"El tiempo está entre tus manos:
tócalo, tócalo" -Claudio RODRIGUEZ-

EXORDIO

Un concepto tan universal como éste nos resulta difícil abordarlo ya desde su propia definición. El Dicionario de la R.A.E. responde así a la palabra "tiempo":

"Duración de las cosas sujetas a mudanza " (391)

En el de Autoridades, la variación es mínima:

"La duración successiva de las cosas" (392)

Definición esta última que coincide exactamente con la que podemos encontrar en el Etimológico de Barcia. Sólo que en éste se amplía sustancialmente la explicación y se añade luego:

"Espacio y tiempo son dos voces significativas de ideas que todo el mundo comprende; pero que nadie puede definir. Los filósofos han discutido largamente acerca de las nociones del espacio y del tiempo pero hasta ahora sin gran resultado" (393)

El tiempo ha sido estudiado desde muchas perspectivas que en este trabajo no podemos considerar. Sin embargo sería un error no atender siquiera a tres de ellas que conciernen, en desigual medida -eso sí-, al poeta que pretendemos analizar.

La primera es la que trata al tiempo como un producto de la reflexión lógica de los grandes pensadores y filósofos; dado que J.R., desde su humilde atalaya de individuo proyectado al cosmos, pretende confeccionar una filosofía válida para esta relación empírica.

La segunda tendrá en cuenta el concepto temporal como tradición y experiencia humana de la que, sin duda, participa también el poeta.

Y la tercera considerará al tiempo como leitmotiv de toda una expresión literaria, fundamentalmente española, que supone un sustrato del J.R. lector, y en la que él mismo colaborará con su aportación personal, que no va a ser pequeña.

No se pretende en este capítulo ninguna exhaustividad de tratamiento, ni cuantitativa ni cualitativa. La única intención apunta hacia una familiarización con el tema, para poder proyectarla después, con las debidas garantías, sobre el terreno concreto que nos toca estudiar.

J.R., como filósofo, como individuo y como escritor, ha ido poco a poco fabricándose una conciencia del tiempo, dentro de las

coordenadas generales, que luego perfilará en beneficio de su propia y original expresividad poética. Y esto es lo único que interesa destacar y comprobar aquí.

3º-A) EL TIEMPO COMO REFLEXION

Como primer paso apunto que no sólo ha habido muchos filósofos (por no decir todos) que han mostrado su preocupación por desentrañar los misterios del tiempo, sino que también contamos con importantes estudiosos que han tratado de reordenar los pensamientos de aquéllos. De unos y de otros tomaremos, pues, algunas de sus ideas más elementales y convenientes.

Para partir de la dificultad que entraña el definirse sobre el tema, comenzaré por transcribir una de las conclusiones de Molero Cruz:

> "A pesar de que resulta difícil encontrar un sistema filosófico que no se haya ocupado del asunto, queda sin resolver la pregunta capital en torno al tiempo, la que interroga acerca de su realidad" (394)

Este pensamiento de Molero es compartido por diversos especialistas en el tema. Peronard Thierry, por ej., dice:

> "Desde la más remota antigüedad, el tiempo parece haber sido una de las mayores preocupaciones del filósofo" (395)

y Priestley:

> "La mayoría de los estudios sobre el Tiempo han sido obra de matemáticos, físicos o filósofos. Aun con su elevada pericia técnica, nunca ha sido tarea fácil para ellos" (396)

Volviendo a las conclusiones de Molero, destacamos dos de ellas, la 1ª que representa casi lo único concreto que puede él establecer después del recorrido que hace por toda la Historia de la Filosofía:

> "el tiempo es algo real en el mismo sentido en que son reales las cosas y los procesos del mundo" (397)

y la 2ª que corrobora la dificultad del conocimiento humano acerca de un análisis esclarecedor sobre el tiempo:

> "la realidad del tiempo es estrictamente análoga a la del espacio: ni uno ni otro son percibidos como cosas o como

> propiedades de cosas, sino que posibilitan toda cosa y, paralelamente, toda percepción" (398)

La mayoría de los tratadistas parten de Aristóteles (s. IV a.c.) a quien parece preocupó mucho el tema temporal. Pero antes ya había servido también de reflexión a Heráclito de Efeso (s. VI a.c.) que expresó su pensamiento original del cambio perpetuo: "No nos bañamos dos veces en el mismo río"; a Parménides de Elea, que opinaba que era más bien una ilusión; a Zenón de Elea, con sus famosas aporías y a Platón, que decía que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad: "Espacio y tiempo son los nexos que unen el mundo sensible con el ideal", "El tiempo fue creado con el firmamento"

Aristóteles considera el tiempo como una de las diez categorías, predicamentos o maneras cómo los conceptos están relacionados unos con otros (expresiones últimas, no analizables) y lo supedita al movimiento ("el tiempo es medida del movimiento, según un antes y un después") idea que encontraremos en cualquier simbolismo poético temporal -también en el de J.R.- : las cosas que pasan, que se trasladan visiblemente ante nosotros (agua, nubes, viento, etc.) son, con frecuencia, trasunto del tiempo.

Otra idea aristotélica que cuaja en la expresión poética es la siguiente:

> "Aristóteles señala que, en los estados en los que el alma no cambia, como el estado del sueño, el tiempo cesa de sernos conocido" (399).

Estos estados somnolentes serán muy frecuentes en J.R., como signo de un apartamiento de lo temporal.

Y hay aún una tercera influencia aristotélica de la mayor importancia, en este sentido. Se trata de la idea del tiempo como destrucción, que hará que los idealistas lo identifiquen con la muerte. Aristóteles dice:

> "el tiempo es en sí mismo, de preferencia, causa de destrucción, ya que él es número del movimiento y el movimiento deshace lo que existe" (400)

El significado del tiempo como destrucción está muy presente en la poesía de todos los tiempos y hay, en esta línea, cientos de citas, en las que participa el moguereño, que lo corroboran.

También las escuelas que florecen por aquellos siglos, más o menos, toman una postura respecto al problema del tiempo. Los

pitagóricos confiaban en la uniformidad de la rotación de los cuerpos celestes, que servía para medir de algún modo el tiempo (idea que conlleva la ciclicidad, tan habitual en la poesía de J.R. y que enlaza con los retornos periódicos del mito platónico); los megáricos afirman que:

> "Lo posible es lo que está realizado en algún tiempo [...] Lo necesario es lo que está realizado en todos los tiempos" (401)

y los estoicos, que distinguían tres tipos de cualidades del tiempo: la propiedad permanente, la disposición durable y el estado pasajero.

Plotino (s. III d.c.) asegura que el tiempo es el medio en el que nos realizamos. En la Edad Media, S. Agustín retoma las preocupaciones filosóficas sobre el tiempo y se erige en el auténtico paladín del tema. Pronto se percata, no obstante, de las dificultades que plantea este concepto. Es archifamosa su reflexión: "¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan lo ignoro"

A lo largo de Las Confesiones (libro XI) esta ignorancia del tiempo queda explícita en frases del tipo: "ignoro aún qué sea el tiempo", "no sé lo que es el tiempo", "ni aun así llegaremos a una medida fija del tiempo", "me pareció que el tiempo no es otra cosa que una extensión; pero ¿de qué? No lo sé"

Y, sin embargo, S. Agustín se afana en analizar lo analizable respecto al atrayente misterio de lo temporal. Y formula algunas importantes aseveraciones, tanto comparándolo con la divinidad ("El tiempo y la eternidad son inconmensurables. El tiempo pasa, la eternidad es") como tratando de definirlo de algún modo ("El tiempo es el modo de permanencia en el ser") y, sobre todo, en cuanto a los tres estadios que lo componen y que han sido admitidos desde siempre: pasado, presente y futuro:

> "El futuro es lo que se espera; el pasado es lo que se recuerda; el presente es aquello a lo que se está atento; futuro, pasado y presente aparecen como espera, memoria, atención" (402)

S. Agustín observa que "el tiempo real está en la conciencia. Cuando mido el tiempo, mido las resonancias de las cosas en mi conciencia, que se extiende hacia atrás y delante"

Esta es una premisa importante para entender el tratamiento poético del tiempo, en J.R., como una motivación de su conciencia

desplegada hacia la fisis

Para este filósofo, que contribuyó definitivamente al tratamiento psicológico del problema, "memoria" es el presente de las cosas pasadas; "contuitus", el presente de las cosas presentes y "exspectatio", el presente de las cosas futuras, de lo que deriva:

> "No es, pues, largo el tiempo futuro, que no existe, sino un futuro largo es una larga expectación del futuro; ni es largo el pretérito, que ya no es, sino que un pretérito largo es una larga memoria del pretérito" (403)

J.R. dirá luego:

> "El pasado es falso porque no vive más que en la memoria; el porvenir es falso porque no vive más que en la esperanza" (404)

S. Agustín piensa que el tiempo transcurre a espaldas de los astros. En relación con este aspecto de la interiorización del tiempo, o sea de un concepto que tiene vida en cuanto sí mismo y también en cuanto modificador de otras entidades, Duns Scoto dirá, unos siglos después: "lo material del tiempo, es decir, el movimiento, se halla fuera del alma y lo formal del tiempo, esto es, la medida del movimiento, viene del alma"

Este dualismo, aplicado convenientemente a la pragmática del pensamiento humano, dará mucho juego (poéticamente hablando) a los contrastes entre el tiempo real y el tiempo imaginario, (vivenciado por el yo) puesto que el hombre puede reproducir con la imaginación, dilatar, seleccionar, manipular, etc., ese tiempo en su conciencia. Con lo cual, el tiempo de la conciencia es una síntesis personal del pasado y del futuro que se proyecta desde, y en dirección a, un presente concreto. Todo esto lo podremos comprobar ampliamente en la rica citación juanramoniana.

La filosofía moderna apoya las visiones psicológicas, idealistas y subjetivistas del tiempo. Spinoza considera el tiempo como un modo de pensar las cosas. Locke dice que el tiempo depende de nuestra introspección. Berkeley opina que el tiempo es solamente una sensación de la mente.

Newton, con una concepción absolutista y de base científica, proclama que el tiempo es independiente de las cosas puesto que éstas cambian y el tiempo no cambia.

A este respecto, nos viene a la memoria el terceto final de

ese precioso soneto XXIII de Garcilaso, tan conocido:

"Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre" (405)

Newton, que cree que el tiempo es un atributo de Dios, dice también que:

"El tiempo absoluto, verdadero y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza, fluye uniformemente sin relación con nada externo, y se le llama asimismo duración" (406)

Newton distingue, pues, en sus Principia, el tiempo absoluto (verdadero y matemático) del relativo, (aparente) en el que también cree Leibnitz.

Locke, por su parte, contrasta el tiempo físico con el psicológico. Hume, sin embargo, niega el tiempo absoluto, asegurando que no existe ni tiempo ni conciencia de tiempo fuera de la sucesión de los hechos.

Para Descartes, el tiempo es un modo irreparable de las cosas, o sea, la duración misma de los acontecimientos.

Leibnitz lo reduce a una relación: el orden de los fenómenos sucesivos. Por lo que deduce: "el tiempo es el orden de existencia de las cosas que no son simultáneas". Y añade:

"así como el espacio es un orden de coexistencia, el tiempo es un orden de sucesiones" (407)

Kant también sintió grandes inquietudes acerca del tema temporal y declara que "el tiempo no es un concepto sino una forma a priori de la sensibilidad, es decir, una condición necesaria de toda experiencia, fuera de la cual no tiene validez. El tiempo es trascendentalmente ideal y empíricamente real" Y dice también:

"El tiempo no tiene más que una dimensión; tiempos diferentes no son simultáneos, sino sucesivos" (408)

por lo que ni el presente ni el futuro existen, si no es en nuestra representación.

Kant considera que el rasgo de la sucesión es la característica esencial del tiempo, el que desde un punto de vista objetivo se halla ligado con el cambio, si bien, subjetivamente, queda relacionado con la conciencia.

Las tres características del tiempo son, pues: la sucesión, la duración y la simultaneidad. Las tres serán muy relevantes en la poesía de J.R. y especialmente la simultaneidad que, como veremos,

es una de las cualidades temporales que el poeta lleva más entrañada en su conciencia

La importancia del pensamiento filosófico de Kant genera una serie de sucesores a quienes también preocupa el asunto temporal, y entre los que citaremos, de paso, a Schopenhauer, con sus famosas 28 proposiciones sobre el tiempo (por ej.: "El tiempo nunca reposa"); a Hegel, que considera a la eternidad como una intemporalidad absoluta, y a una pléyade muy amplia de filósofos, algunos de los cuales discuten, con mayor o menor acierto, las premisas kantianas.

Spencer, por ej., no ve el tiempo como una forma a priori sino como un resultado de la experiencia. Para este pensador, el tiempo es incomprensible. Sigwart destaca en sus estudios sobre la simultaneidad del tiempo. Guyau cree que el tiempo se explica mejor por la memoria, la imaginación y la voluntad, que no por su reflejo en el mundo externo. Uno de los que siguen sus pasos, en este sentido del tiempo psicológico, es Bergson. Whitehead opina que el tiempo es una simple relación entre acontecimientos. McTaggart se atreve a postular que la realidad es intemporal y Gentile trata de solucionar el problema con su sencilla fórmula: "El tiempo y el espacio están en nosotros; no nosotros en ellos"

El filósofo alemán Martin Heidegger representa la culminación de los estudios modernos sobre el tiempo, (principalmente en su obra Ser y tiempo*) tratando de casar ciertas tendencias idealistas con su método fenomenológico y la preocupación existencialista que le tocó vivir. Así, cuando dice que "nuestra conciencia del pasado es conciencia de la contingencia de nuestro origen, la conciencia del futuro lo es de la muerte. Y la síntesis de ambas experiencias da lugar a la conciencia que del tiempo posee el hombre, en su finitud", nos está justificando las preocupaciones del hombre actual en la línea existencial que Askin define:*

> "Los idealistas, al hablar del tiempo, identifican indebidamente el tiempo con la muerte, con la destrucción, con el mal. En este sentido resulta característica la posición de los existencialistas, quienes consideran el curso del tiempo como senda de la decadencia y de la destrucción, como camino hacia la muerte, como devorador de la existencia. Sin embargo, el tiempo no sólo expresa la destrucción, sino, además, el nacimiento, el surgimiento, la formación, el paso del no ser al

ser. El curso del tiempo va unido también a la creación."
(409)

En este párrafo hay dos puntos que nos interesan mucho, al estar profusamente reflejados en la poesía del s. XX. La idea existencialista, que convierte al tiempo en un enemigo mortal, está presente en poetas de siglos muy anteriores, pero se hace especialmente palpable en el nuestro. También la podemos encontrar en J.R. La otra cara de la moneda, el tiempo como vehículo de lo que nace, surge, se forma y crea, es más difícil rastrearla, pero resulta igualmente interesante y verosímil. Y al moguereño le servirá para cambiar su postura ante el tema, lo que se refleja palpablemente en su poesía.

J. Alexander Gunn, en su completísimo repaso sobre el asunto, se permite muy pocas reflexiones personales, pero todas ellas del mayor interés. Dice, por ej., que:

"El problema del Tiempo [es] un problema metafísico [y que] Ni la psicología ni la física intentan comprender el problema de la naturaleza del Tiempo en toda su significación" (410)

y, respecto al modo en el que los humanos nos ponemos en contacto con este concepto y también respecto a su complejidad, opina lo siguiente:

"Nuestra experiencia del tiempo, como cualquier otra, se logra por aprendizaje" (411)

"El concepto de Tiempo es una construcción a la que llegamos por análisis, síntesis y abstracción" (412)

Son interesantes los párrafos que dedica a la reflexión sobre memoria/recuerdo, en relación con lo temporal, matiz tan recurrente en el moguereño:

"Una criatura sin memoria sólo podría conocer la duración de su presente especioso" (413)

"Los recuerdos pueden retenerse, pero no están necesariamente en un orden de tiempo" (414)

"Todos los acontecimientos, sean presentes o no, son elementos de la serie temporal" (415)

Y resulta esclarecedora esa especie de barrido, con intención resumidora, a modo de epifonema, en la que leemos lo siguiente:

"Newton, Leibnitz y Einstein han sido responsables, respectivamente, de tres teorías del Tiempo: la teoría absoluta, la teoría relacional y la teoría de la relatividad.

> La teoría absoluta proclama que hay algo llamado Tiempo que existe totalmente fuera de los acontecimientos y que se caracteriza por una sucesión de momentos [...] La teoría relacional afirma, sin embargo, que el Tiempo es simplemente las relaciones de los acontecimientos [...] La teoría de la relatividad está interesada primordialmente en los problemas de la medición y no en los de la naturaleza del Tiempo." (416)

Como puede verse, los filósofos, a pesar de su esfuerzo, no han podido sacarnos del apuro, en cuanto a desoifrar el misterio del tiempo, cuya entidad escapa a todo análisis, hasta el punto de hacernos poner en duda incluso su realidad exenta, como sucede con Merlau-Ponty, cuando dice:

> "El tiempo no es, pues, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de 'mi' relación con las cosas" (417)

Quizá por eso Prietley concluye, a modo particular y con cierta dosis de conformismo irónico:

> "en definitiva, el Tiempo ha de buscarse en el mundo interior, y el único mundo interior que realmente conozco es el mío"
> (418)

Nada mejor, para cerrar este apartado, que acudir a unas palabras de un filósofo con tanta garantía como Husserl:

> "Naturalmente, lo que es el tiempo lo sabemos todos; es lo mejor conocido del mundo. Sin embargo, desde el momento en que buscamos darnos razón de la conciencia del tiempo, poner correctamente en relación el tiempo objetivo y la conciencia subjetiva del tiempo [...] nos perdemos en las dificultades, las contradicciones, los laberintos más extraños" (419)

De todos modos, este rápido recorrido por el pensamiento de los más señalados filósofos nos demuestra, al menos, que el tiempo es un tema importante, universal y complejo que ha generado siempre variadas reflexiones y que ha preocupado al humano hasta el punto de sentirlo como algo inherente a su esencialidad.

3º-B) EL TIEMPO COMO TRADICION Y EXPERIENCIA HUMANA

Todo humano, al margen de lo que pueda haber aprendido del pensamiento trascendente o de la expresión artística acerca del tema temporal, posee un conocimiento particular, basado en la experiencia, propia y ajena, que le faculta para interpretar el fenómeno en algunas de sus manifestaciones.

El humano, varios miles de años antes de que los filósofos se preguntaran por la naturaleza del tiempo, conocía ya la referencia objetiva de los astros, el deterioro de su propio cuerpo hasta encontrar la muerte, etc. Como dice Servan-Schreiber:

"en esta materia [del tiempo] todos somos autodidactas" (420)

La consustancialidad de lo temporal y lo humano es algo en lo que todos los pensadores han coincidido siempre. He aquí algunas frases que lo atestiguan:

"el tiempo es la trama misma de nuestra vida" (421)

"La vida humana es temporal y sucesiva" (422)

"Los conceptos de "ser" y el "tiempo" son, desde luego, las dos coordenadas más fundamentales del pensamiento humano, precisamente por ser las más fundamentales de nuestra experiencia del mundo" (423)

"Con el "suceder" del tiempo y de las cosas reales, en un círculo de "ruedas" de movimiento infinito, "sucede" la acción humana" (424)

"el hombre es tan inmediata y fundamentalmente temporal, que todas las cuestiones con él relacionadas implican o suponen el tema del tiempo" (425)

Claudel llega a decir que "El tiempo es el sentido de la vida". En esta línea, Askin opina que el tiempo salpica todo lo existente:

"El tiempo se muestra como un modo de ser de toda cosa real existente, un modo de ser que está enlazado con el proceso de desarrollo" (426)

Aunque Servan-Schreiber limita su conocimiento exclusivamente al ser humano:

"Los animales no tienen, según parece, horizonte temporal. Viven exclusivamente en el presente; no son capaces ni de acordarse [...] ni de anticipar" (427)

De cualquier modo, una cosa es poseer una conciencia temporal y otra muy distinta tratar de analizarla:

> "Uno de los misterios más profundos que se presentan al hombre cuando éste intenta comprender su propia vida es la cuestión de qué será propiamente el tiempo" (429)

Y la razón quizá se halle en su propia complejidad. El tiempo es un concepto polivalente que, a pesar de su aparente simplicidad provoca una gama de reacciones del más amplio espectro.

Rosalba Fernández, en su notable estudio sobre J.R., trata de aclarar el asunto en unos párrafos preliminares, sin desperdicio, que transcribo:

> "Tiempo es la serie de cambios que se efectúan en todo ser de relativa permanencia; es, en última instancia, una forma de evolución. Tiempo es una categoría dinámica en nosotros mismos, nos pertenece y la normamos a voluntad, sin embargo, es también una idealidad estática que nos posee y marca el paso de nuestro devenir.
>
> De su carácter cualitativo se deduce la posibilidad de conceptuar un tiempo interior, subjetivo, sin cánones de medida, que se aprecia por la intensidad de lo vivido; y otro tiempo exterior, objetivo, regulado por el ritmo inalterable. A pesar de que el tiempo externo nos impone su paso inexorable, hay una supremacía del tiempo interior, debido a la cualidad intrínseca de los cambios que en éste se efectúan y que dejan marcas indelebles en nuestra vida emocional." (429)

Del choque entre estos dos tiempos, uno particular y regulable y el otro general, inflexible y rígido, se deriva todo un abanico de posturas que ofrecen al comportamiento humano los más variados juegos:

> "Cada ser vive su tiempo dentro del decurso general: a veces ambos en conformidad, otras en divorcio; de la disconformidad entre el tiempo interior libre y el tiempo exterior y ordenado, surge la tragedia en el ser, porque persigue lo imposible: retrasar o adelantar la marcha del tiempo. El tiempo, con su persistencia, permite discernir lo efímero y fugaz de lo subsistente y fijo" (430)

Aunque esto parezca contrastar con la defensa de Molero acerca de un tiempo único:

> "hay un tiempo único, [y] ese tiempo único es objetivo [y] la

conciencia se comporta diversamente respecto de él" (431)

en realidad no es tal. Se puede hablar, sin embargo, de un matiz social del tiempo (por el que tenemos conciencia de fechas, épocas, acontecimientos, etc.)

"La medida y la enumeración hacen que el tiempo social se nos aparezca como una inmensa regla graduada a la cual llegan los recuerdos para deslizarse hasta encontrar su lugar" (432)

o de un matiz biológico:

"tenemos la edad de nuestras arterias, de nuestro corazón, del tejido óseo y de las glándulas endocrinas"(433)

y de otros muchos más. Sin embargo, el auténtico drama arranca, como muy bien explica Rosalba, de la antítesis tiempo objetivo/tiempo subjetivo. De Pablos dice al respecto:

"es un dolor para el hombre que su espíritu viva en un tiempo finito" (434)

Y Priestley, con una magnífica imagen, deja aún más al descubierto la sangrante herida del destino humano:

"persiguiendo al Tiempo, semejamos un caballero andante condenado a vagar por innumerables selvas, perplejo y frustrado, porque la bestia mágica que busca es el caballo sobre el que cabalga" (435)

Una de las características más palpables del tiempo es su capacidad de ordenamiento de acontecimientos. Leemos en el <u>*Eclesiatés*</u>*, 3-1:*

"Todo tiene su tiempo
y cuanto se hace bajo el sol tiene su hora"

Este ordenamiento es un referente inmejorable para la mente humana. Dice Pucelle:

"el tiempo petrifica nuestra existencia" (436)

El hombre tiene conciencia del tiempo que va transcurriendo gracias a numerosos fenómenos externos o internos. Entre los primeros, citaremos principalmente los que hacen referencia a los diversos procesos astronómicos: la noche y el día, las estaciones del año, los ciclos lunares y entre los segundos, la medición de las horas mediante mecanismos, etc. Parámetros todos que constituyen la urdimbre fundamental de la poesía lírica y descriptiva de J.R.

Los fenómenos internos de orden cíclico, (frecuencia respiratoria, pulso cardiaco, ciclos de alimentación, digestión, etc.) generalmente más cortos e irregulares, también tuvieron su

importancia en el pasado.

Respecto a las estaciones, nos dice J. Marías:

> "el ritmo de las estaciones proyecta una nueva estructura superior sobre la temporalidad, que refuerza el carácter argumental de la vida: al paso de los días se añade la recurrencia de las estaciones" (437)

En referencia a las épocas por las que el humano va pasando, hacia un deterioro que le lleva a la muerte, Gadamar opina así:

> "la infancia, la juventud, la madurez, la ancianidad y la muerte articulan el camino vital de todo individuo [...] La experiencia humana, que pasa gradualmente por las diversas etapas de la vida, es una auténtica forma de experiencia del tiempo en sí" (438)

Y, entre estas épocas, parece ser la infancia la que más vertebra y determina nuestro vivir. Por eso dice Servan-Schreiber:

> "Es durante la infancia cuando vivimos la relación más profunda, más natural, más íntima con el tiempo" (439)

Todo ello va a tomar especial relieve en la poesía que nos ocupa.

El hombre ha tenido, desde siempre, gran preocupación por un tema que tanto le concierne. Pero es precisamente en los últimos tiempos cuando más se ha acrecentado esta conciencia de lo temporal:

> "Nuestro siglo -decía Juan de Mairena, aludiendo al siglo XIX- es, acaso, el que más se ha escuchado a sí mismo, tal vez porque nosotros, los que en él vivimos, tenemos una conciencia marcadamente temporal de nuestro existir." (440)

Y, refiriéndose ya al S. XX, apunta Amorós:

> "La conciencia de la temporalidad humana es una de las grandes vivencias de nuestro siglo" (441)

Su presencia continua en el Refranero indica, no obstante, que esta preocupación ha sido asunto primordial de todas las épocas, en el pensamiento humano. Así, Martínez Kleiser recoge una gran cantidad de refranes con este tema (unos 3500) y justifica su abundancia del modo siguiente:

> "Antes de haber acertado a definirlo, sabían los hombres intuitivamente que el tiempo era la duración de los seres sujetos a mudanza. Sabían que nacían y morían en el tiempo; que

vivían en el tiempo [...] Sabían que su vida y el tiempo era una misma cosa [...] Cuidarse del tiempo era, pues, cuidarse de su propia duración" (442)

Algunas de estas sentencias populares recogidas cuidadosamente por M. Kleiser nos servirán para destacar ciertas recurrencias, abundantes en el Refranero. Una de ellas, quizá la más característica, es la de la rápida fluencia del tiempo; su paso fugaz, que apenas deja opción a lo contemplativo; la labilidad serpentina, que impide cualquier tipo de aprehensión material.

Esta cualidad ha sido expresada en las poesías de todos los tiempos, (como tendremos ocasión de comprobar) analizada por las diversas filosofías:

"el yo humano vive inserto en el fluir temporal. Nuestro ser está inmerso en la carrera del tiempo" (443)

comentada por estudiosos:

"el tiempo, que siempre va huyendo, proyectándose hacia la ausencia" (444)

precisada por pensadores:

"El tiempo fluye siempre de la misma forma, del futuro al pasado a través del presente" (445)

y sentenciada en multitud de refranes populares, que ponen de relieve las notas de: a) andadura sin descanso:

"No hay andarín como el tiempo,
que nunca se para a tomar resuello" (446)

b) la carrera:

"Los tiempos corren como potros,
y tras unos vienen otros" (447)

c) el vuelo:

"El tiempo vuela que se las pela" (448)

Un símbolo de todas estas actitudes locomotrices del tiempo es el viento, que le sirve frecuentemente de símil:

"Vuela el tiempo como el viento" (449)

"Vase el tiempo como viento, y viene la muerte, que no se siente" (450)

"Tiempo i viento, muxer i fortuna, presto se muda" (451)

La imposibilidad de detener el tiempo también queda patente en el rico refranero español:

"Tiempo ni hora no se atan con soga" (452)

Lo mismo que su dirección hacia la muerte:

"Una escoba es el tiempo,
que hacia la fosa nos va barriendo" (453)

y su instantaneidad efímera:

"Tiempo presente, al mentarlo ya es ausente" (454)
"Hoy somos y mañana no" (455)

Otra nota común es la mudanza. En la película de Carlos Saura, El Dorado, se oye decir: "El tiempo todo lo cambia. Lo que ayer fue, hay ya no es" Y en el Refranero:

"Tiempo, viento, mujer y fortuna, son tan mudables como la luna" (456)

Una de las características más angustiosas del tiempo es su irreversibilidad:

"[El tiempo] es irreversible en cuanto cada momento es una creación verdadera e irreemplazable de la que no se puede volver en modo alguno" (457)

Y esto, lógicamente, se refleja muy a menudo en la poesía y también en el Refranero:

"Tiempo pasado, jamás tornado" (458)
"Tiempo, palabras y piedras, no tienen vuelta" (459)
"Tiempo que una vez se pierde, nunca más vuelve" (460)

Otra característica que se refleja a menudo es el deterioro que causa:

"Tiempo vendrá que tu espejo no te conocerá" (461)

Pero no todo es negativo, respecto al tiempo. De vez en cuando se le reconocen cualidades favorables, como por ej. el don equilibrador, compensador:

"Gran corsario es el tiempo; siempre llevando y siempre trayendo" (462)

el de curación de toda pena o contratiempo:

"Tiempo y sol, grandes maduradores son" (463)
"No hay tal médico como el tiempo;
para todos los males tiene remedios" (464)

a veces por el olvido:

"La pizarra del tiempo es angosta, y para escribir unas cosas tiene que borrar otras" (465)

su capacidad docente:

"El tiempo enseña al que no tiene maestro" (466)

su inexorabilidad también para lo bueno, al estilo de la sentencia "No hay día que no llegue":

"Tiempo al pez,
que él picará alguna vez" (467)

Quizás todos estos matices positivos se vean resumidos en el siguiente refrán:

"Dios da a cada hombre un gran premio: el tiempo" (468)

Otro tema que preocupa es el uso que se pueda hacer del tiempo concedido. Servan-Schreiber se pregunta si la falta de tiempo que se detecta en el sentimiento general no es una de las más claras características de nuestro vivir actual:

"¿Será este el mal del siglo?" (469)

Este mismo pensador tiene también ideas propias sobre el uso o abuso que hacemos del tiempo:

"por el mal uso del tiempo se enferma tanto como por sobrealimentación. Ulceras, crisis cardiacas o cánceres nacen en la estela del estrés que es al tiempo lo que la obesidad a la alimentación" (470)

Y nos aconseja así:

"Lo único que se puede hacer [con el tiempo] es usarlo. Y si no se usa, no por ello deja de desaparecer" (471)

Schopenhauer, sin embargo, opinaba que el hombre ordinario se preocupa sólo por pasar el tiempo, frente al hombre de talento que trata de emplearlo bien.

De Pablos, mirando el lado positivo de la cuestión y enfocándolo hacia la poesía de J.R., apunta:

"En la existencia en el tiempo está el don codicioso de poder trasfigurarse, de poder hacer historia" (472)

J. Pucelle nos señala las dos posibilidades opuestas del asunto, en un maridaje decididamente paradójico:

"[El tiempo es] la mejor y la peor de las cosas, el agente de la creación y de la destrucción [...] El mito de Cronos que devora a sus hijos significa que el tiempo nos engendra y nos hace perecer" (473)

Todas estas ideas se hallan, de algún modo, reflejadas en el ámbito del Refranero:

"El tiempo es campo yermo para el ocio; mas para el trabajo es oro" (474)

"Tiempo no aprovechado, viento que ha pasado" (475)

"El hombre discreto, para todo tiene tiempo" (476)

Otros matices varios también tienen cabida en esta obra que

compendia el pensamiento popular. Por ej., la relativa ciclicidad:

"¿Quieres saber lo que mañana sucederá? Mira hacia atrás" (477)

el poder ingente del tiempo, tal como Calvo-Sotelo nos lo presenta en uno de sus pensamientos:

"el tiempo sumerge en arena las más altas pirámides" (478)

Y en el Refranero:

"El tiempo es una lima sorda" (479)

También observamos referencias a la distinta medición de un tiempo psicológico:

"La primavera pasa ligera, al revés que el invierno, que se hace eterno" (480)

a la incertidumbre del porvenir:

"El día de mañana no lo ha visto nadie" (481)

a la perfecta concatenación de pasado/presente/futuro, en la línea de lo que defendía Leibnitz: El presente está hecho del pasado y preñado del porvenir:

"Hoy es discípulo de ayer y maestro de mañana" (482)

y algunas pequeñas referencias al uso que de la luz y la sombra debe hacer el humano:

"El día para el trabajo y la noche para el descanso" (483)

"La vida del grillo: de día, hambre, y de noche, ruido"(484)

Ponemos punto final al rastreo de citas temporales en el Refranero con una sentencia que hace referencia a la medición natural del tiempo en un ambiente no sofisticado:

"El sol, las estrellas y los gallos son los relojes del campo" (485)

El hombre ha reflexionado desde siempre sobre la textura de la temporalidad, dado que ésta viene a ser un trasunto de su propia e individualizada vida. Como dice López Morillas:

"En su manifestación inmediata, la temporalidad coincide con la duración de la vida humana, entiéndase bien, con la de la vida de cada individuo" (486)

Esa temporalidad que, como apunta el mismo crítico, no es sino "tiempo contado o medido" (487), necesariamente ha tenido que ser fraccionada para ubicar en ella ordenadamente las experiencias vitales. R. Buckley, desde la perspectiva simétrica, lo explica así:

"El hombre necesita de acontecimientos para medir el paso del tiempo" (488)

Julián Marías asegura que lo que articula el tiempo son los momentos:

"El tiempo aparece articulado; no es un continuo, una fluencia puramente homogénea" (489)

Estas articulaciones se han resuelto en dos planos. El 1º es el que reparte todo tiempo en las tres estanterías conocidas: el pasado, el presente y el futuro. El presente, como asidero móvil a lo real y como germen de todo existir:

"El presente [...] es la célula generadora de la duración" (490)

Y las dos formas de ausencia que lo complementan: el pasado, como un eco hacia el que se vuelve continuamente para afirmarse en el presente, y el futuro, como una proyección, una expectativa o un ideal; algo que nos espera y algo que esperamos. Según Pucelle:

"El futuro no es lo que viene hacia nosotros, sino aquello hacia lo que vamos" (491)

El humano procura aprovechar su presente (está más o menos alertado respecto al "carpe diem") y trata de labrarse, con él, un futuro. ("La vida se hace hacia adelante" (492) -dice J. Marías-) Lo cual no obsta para que, mediante la memoria, visite con harta frecuencia los predios de su pasado, bien como recuerdo grato, como añoranza, etc.

El 2º plano de articulación temporal es el que contiene unidades matemáticas que sirven para fragmentar, proporcionadamente a cada caso, la totalidad, entendida ésta como vida o como eternidad, en el sentido que le da Askin:

"La eternidad es la infinitud realizada" (493)

Tomando como referentes a los astros, (valores generales, comunes y hasta cierto punto absolutos) el humano ha podido crear unidades tales como el día, las estaciones, el año... Y, mediante aparatos de medición, ha extendido su nómina a las horas, minutos, segundos...

El instante es quizá la unidad más críptica. Molero Cruz lo define así:

"el instante es lo máximamente fugitivo" (494)

Desde el instante, pasando luego por las diversas unidades señaladas, el hombre organiza su vivir, su memoria del vivir y su

aspiración por el vivir. Y de esta forma, el tiempo, entendido fragmentariamente, va ocupando gran parte del planteamiento pragmático de su existencia.

Y todas estas preocupaciones temporales, e incluso algunas más de las que aquí se han analizado someramente, serán también las del J.R. persona, que el J.R. escritor se encargará de ir expresando en su poesía y dentro de esa paradójica línea del tiempo janiforme que, como muy bien señala Molero Cruz:

"a medida que va siendo, el tiempo deja de ser" (495)

En el capítulo correspondiente tendremos oportunidad de ver cómo el poeta de Moguer da forma lírica a su sentimiento sobre este tema con variaciones.

3º-C) EL TIEMPO COMO EXPRESION LITERARIA

El tema del tiempo en la literatura es uno de los más frecuentados, desde sus diversos ángulos y planteamientos. Resulta prácticamente imposible encontrar un poeta que no lo haya tratado, ya sea de un modo liviano o bien como auténtico leitmotiv de toda su obra.

Son tantos los condicionamientos que el tiempo impone a la realidad del existir, es tan tupida la tela de araña que tiene extendida hacia lo viviente que, continua e ineludiblemente, sentimos su contacto y presencia a nuestro alrededor. El tiempo no es un tema que se pueda elegir voluntariamente como materia practicable. Es más bien una de las dimensiones en que se mece nuestra condición de seres contingentes. Por eso, Gerardo Diego, contestando al discurso leído por J. Calvo-Sotelo en la R.A.E., dijo:

"No hay pensador, no hay poeta verdadero que no haya sentido hondamente la influencia mágica del tiempo" (496)

Esta idea viene siendo un común denominador en el terreno de la crítica literaria:

"El tema del tiempo, tema literario si los hay: desde su arranque en el "topos" medieval del "ubi sunt" (Mena, en Laberinto de Fortuna, o Manrique en sus famosas Coplas) al Barroco, que lo siente en su profundidad

> desgarradora y preexistencialista (pensemos en Quevedo para quien es obsesionante, de tan reiterativo)" (497)

Y son muy pocas las excepciones que indican lo contrario, quizá con criterios mucho más exigentes respecto a la profundidad del tema. Así López Morillas, citando a Abel Martín, transcribe:

> "una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, lo encontramos en don Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer; rara vez en nuestros poetas del Siglo de Oro" (498)

Huyendo de posturas extremas, podríamos resumir que hay de todo. Como dice Calvo-Sotelo:

> "Hay escritores cuya vida ha trazado un arco reducido [...] El tiempo apenas si ha tenido espacio para parpadear visiblemente entre [sus páginas]; pero hay otros, por el contrario, que dotados de una ancha vena y elegidos por los dioses para traspasar los límites habituales de la existencia humana, han sido espectadores de su audanza" (499)

aunque ciertamente, en los últimos siglos, parece haberse intensificado el tratamiento literario del tiempo. Si hacemos caso a Julián Marías:

> "Sobre el tiempo como condición de la vida humana ha pensado y escrito nuestra época más que otra alguna; el pensamiento del siglo XX ha tomado en serio -quizá por primera vez en la historia- la temporalidad" (500)

Vicente Aleixandre así lo expresa, apuntando más concretamente hacia lo poético:

> "Los poetas actuales [...] han tomado conciencia de lo temporal. De ahí la frecuencia con que aparece en sus obras el tema del "tiempo perdido", de la edad humana, y con ella, en primer término, como representación de temporalidad, el tema de la infancia; ya sea una infancia trascendida y mitificada, ya se trate de una niñez que el poeta evoca para simbolizar a su través el "fugit irreparabile tempus" Pocos poetas de hoy se han librado de la fascinación ejercida por tan céntrico asunto" (501)

El tema temporal, de raíz filosófica, tiene, al menos en este último siglo, un tratamiento literario exhaustivo; tal vez porque nunca han estado tan cerca la filosofía y la literatura como a partir del existencialismo, en el que los principales filósofos se

expresaron más literariamente que nunca. No en vano había dicho Novalis que "la filosofía es el poema de la razón" Y A. Machado:

> "Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas" (502)

> "La poesía es el revés de la filosofía" (503)

y, más relacionado ya con el tema:

> "Algún día -habla Mairena a sus alumnos- se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia [...] los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el "fugit irreparabile tempus". Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico" (504)

La opinión de Bertelloni-Barrichi es muy pareja:

> "La conciencia del tiempo, de la dimensión temporal de la existencia humana, ha sido para nuestro siglo el auténtico eje estructural del quehacer filosófico [...] y el hombre-poeta se siente impulsado a superar el transcurrir del tiempo para vencer la fugacidad de la existencia" (505)

Y así podríamos presentar cientos de citas en esta misma línea, tanto en el paralelismo general poesía/filosofía:

> "es el mismo Heidegger quien ha afirmado que entre pensamiento y poesía hay una íntima relación" (506)

como en el concreto, referido al tiempo:

> "Los Cuatro cuartetos son una meditación sobre el tiempo -tema común a poetas y filósofos del siglo XX-" (507)

Joaquín Vallejo Arbeláez coincide con la idea de Aleixandre, al apuntar:

> "Los escritores contemporáneos, especialmente los jóvenes, están usando el tema del tiempo en forma tan frecuente que nos haríamos interminables en sus citas" (508)

Este crítico, subyugado por el tema temporal, ha escrito un libro voluntarioso, aunque poco científico, en uno de cuyos capítulos ("El tiempo en la literatura") hace un repaso por los autores extranjeros fundamentales que han tomado el tiempo como tema

primordial de sus obras. Selecciono, de su larga nómina, escritores tan conocidos como: Proust, Thomas Mann, Lorenzo Steine, James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Wolfe, Shakespeare, Aldous Huxley y Priestley. Del 1º de ellos dice:

> "Proust no descubrió el Tiempo, pero lo inmortalizó en la literatura" (509)

Desde la huida irreparable del tiempo, tal como la plantea Virgilio, y el poder devorador del tiempo, en la expresión de Ovidio, casi todos los escritores modernos han destacado las facetas angustiosas del tema. El comienzo de <u>*Trópico de Cáncer*</u> *de Henry Miller no puede ser más desalentador:*

> "El cáncer del tiempo nos está devorando [...] Debemos marcar el paso, en filas cerradas hacia la prisión de la muerte. No hay escapatoria. El tiempo no va a cambiar."

Respecto a la poesía española, no está aún escrito el gran libro del tiempo. Y son muy pocos los estudios parciales (casi todos referidos a un autor) que han llevado a cabo esta misión. (510)

Antonio Machado es quizás el poeta que más atención ha suscitado. (511) En 1º lugar porque estamos ante un autor que realmente muestra honda preocupación por el tema. Cerezo Galán lo define muy bien:

> "No hay una emoción más pura, más intensa y profunda, en toda la lírica de Machado, que ésta del paso del tiempo inexorable, con el que lucha la palabra del poeta" (512)

y mejor aún Ramón de Zubiría:

> "en el tiempo está la semilla desde la cual surge esplendoroso el árbol magnífico de su poesía" (513)

Bernard Sesé es claro en su aserto:

> "el tiempo está siempre (o casi siempre) vivo y sugerido en el canto del poeta" (514)

Y en 2º lugar porque él mismo definió la poesía como "palabra en el tiempo", frase un tanto críptica que ha dado lugar a infinidad de comentarios y a esa ingeniosa réplica de Angel Crespo: "La poesía no es la palabra en el tiempo, sino el tiempo en la palabra"

Superando ya el ámbito particular que abarque a un solo poeta, el trabajo más destacable, en la dirección del estudio temporal en la poesía española, lo ha realizado José Olivio Jiménez quien, además de centrarse en profundidad en cinco autores de la talla de Aleixandre, Cernuda, Hierro, Bousoño y Brines, desarrolla

también un análisis introductorio del mayor interés: "El tiempo en la poesía española contemporánea"

De este apartado inicial, selecciono aquí algunas frases que considero oportunas:

> "Una rápida ojeada sobre la poesía española actual arroja, de inmediato, esta sencilla y palmaria conclusión: el tiempo es el gran "tema", el tema central y orgánico de esa poesía" (515)
>
> "el tiempo parece ser el centro de cohesión o uniformidad de toda la poesía actual" (516)
>
> "el tiempo, en cualquiera de sus posibles concreciones, es el motor último de la poesía española actual" (517)

Aprovecharemos en ocasiones algunos aciertos de estos y otros trabajos, en la medida en que puedan encauzar esta parte de nuestra introducción, pero debo aclarar ante todo que lo que en ella se expone está basado fundamentalmente en un repaso, personal y paciente, aunque humilde y epidérmico, por la poesía española más destacada de todos los siglos, no tanto en unos niveles de reflexión como puntualmente expresivos.

Y si hemos de seguir un orden cronológico, tal como fue construido por la propia Historia de la Literatura, no está de más que destaquemos lo que ya en la Biblia (libro de presencia inexcusable en, al menos, toda la literatura y el pensamiento medievales) puede ser significativo respecto al tema.

En la Biblia hay referencias temporales, de variados matices, que tendrán su constatación en la poesía medieval. La primera de ellas es la que nos presenta al tiempo como orden y medición del vivir:

> "A la luz llamó día, y a las tinieblas noche; y hubo tarde y hubo mañana; día primero" (Génesis 1-5)

Cada uno de los seis días que duró la creación termina con las palabras: "y hubo tarde y hubo mañana", con lo que queda constituida y cincelada para siempre la unidad del día solar que, también para J.R., será un auténtico metrónomo de la vida.

El mismo libro hace después referencia a otras unidades temporales:

> "Haya lumbreras en el firmamento del cielo, que distingan el día y la noche, y señalen los tiempos, los días y los años"
>
> (Génesis 1-14)

La estrecha relación entre astros y tiempo queda pues fijada.

J.R. será también uno de los poetas que más en cuenta ha de tener este detalle.

Otro matiz temporal que nos revela el libro sagrado es el de la brevedad de la vida humana:

"¿No son cortos los días de la vida?" (Job 10-20)

que dará lugar a uno de los más conocidos tópicos. Esta brevedad aparece apuntalada con el carácter de irreversibilidad:

"Pues se van pasando mis cortos años, y yo sigo una senda por la cual no volveré" (Job 16-23)

tema al que, siglos más tarde, Bécquer colocará tan magistralmente la guinda de sus golondrinas y madreselvas.

Ese deseo del volver atrás por medio de una moviola, que nadie ha podido ni podrá inventar, se encuentra también en la Biblia:

"¡Quién me diera volver a ser como en los tiempos pasados,"

(Job 29-2)

J.R. se distinguirá precisamente por la confección de tantos poemas buscadores de ese tiempo proustiano al que sólo se llega (relativamente) mediante el recuerdo.

De esa "brevitas vitae" derivan una conciencia de aceleración del tiempo y una serie de símiles que la representan poéticamente:

"Mis días los has hecho de unos palmos, mi vida en tu presencia es burlería: un hálito ligero dura el hombre"

(Salmos 38-6)

"Mis días han corrido más velozmente que la lanzadera"

(Job 7-6)

"nuestros años se acaban cual suspiro" (Salmos 89-9)

De aquí nacerá todo un rebaño de metáforas que incluyen el elemento motriz como consustancial a la temporalidad.

J.R. también utilizará gran cantidad de símbolos temporales que tienen que ver con la idea del "pasar", del "moverse", del "huir"

La Biblia alude además a la marmórea voluntad del tiempo, en cuanto a cumplir inquebrantables designios, ante lo que no queda otra opción que aceptarlos:

"Todas las cosas tienen su tiempo, y todo lo que hay debajo del cielo pasa en el término que se le ha prescrito"

(Eclesiastés 3-17)

Con este preámbulo podemos ya aventurarnos a ese recorrido por la poesía española ateniéndonos, repito, más a lo expresado que a sesudas reflexiones que quedan, obviamente, fuera de este trabajo.

3Q-C-1) La Edad Media

La E.M. no se caracteriza, salvo excepciones, por una excesiva preocupación temporal, que se habrá de incrementar considerablemente en épocas mucho más cercanas a la actual. Carlos Bousoño lo ha expresado esto muy bien:

> "La temporalidad de la vida y del mundo ha sido un tema frecuente en todas las épocas de la poesía. Sin embargo, este tema se ha ido haciendo especialmente característico (y ello cada vez más) del período comprendido entre el romanticismo y nosotros" (518)

y ha tratado incluso de encontrar alguna causa al hecho:

> "el creciente subjetivismo individualista de la cultura occidental [ha] traído la paralela intensificación del sentido histórico que nos hace comprender mejor y más profundamente la importancia de lo temporal" (519)

De cualquier manera, a lo largo de toda la E.M. hay también unos modos peculiares de expresar una conciencia temporal que se ponen de manifiesto desde la obra que podemos considerar, a estos efectos, pionera: el <u>Poema de Mío Cid</u>. En este libro no se nombra el tiempo como abstracción pero sí se marcan mucho los límites entre diversas unidades temporales, sobre todo la noche y el día:

> "El día es exido, la noche quería entrar"

y también respecto a las estaciones:

> "El invierno es exido, que el março quiere entrar"

El tiempo presenta un fluir monolítico, implacable, pero dentro de lo natural. S. Gilman lo expresa maravillosamente en su imprescindible estudio:

> "Hay una ininterrumpida continuidad de tiempo, como un rollo de pergamino que se desplegase, que se desarrolla a lo largo del curso de la narración o recitación. Y la única puntuación es el amanecer, el anochecer y los lugares alcanzados" (520)

Esta sucesividad presenta innumerables, casi agobiantes, ejemplos. Aunque quizás hubiese que añadir a las palabras de Gilman que esas puntuaciones que él resalta no sólo marcan lugares alcanzados sino que van trenzando los detalles narrativos con insobornable precisión:

"Pasando va la noche, viniendo la man,
a los medianos gallos piensan de cabalgar"

El gallo es el más explícito reloj para este poeta:

"a la mañana, quando los gallos cantarán"

Otro instrumento de medición inapelable será el sol:

"aún era de día, no era puesto el sol"

La expresión "noche y día" equivale a "continuamente":

"El me acorra de noche y de día"
"que de día ni de noche no les diesen arrebata"

Y "todos los días" significa "la vida entera":

"no sé si entraré hy más en todos los mis días"

La semana sirve para medir largos tiempos:

"a cabo de siete semanas que hy fuesen juntados"

Hay una frase muy común que presenta siempre un matiz desiderativo: "Aún veamos el día":

"¡Aún veamos el día que vos podamos vengar!"

La perífrasis con que se nombra al protagonista ("el que en buen hora nació") hace alusión quizás a una creencia astral, tan arraigada en la época, y resulta insistente hasta la monotonía.

Gilman aporta otro dato interesante:

"El tiempo del Poema es un presente progresivo -de tempo demorado o acelerado, según el peso heroico de cada instante- Y precisamente porque el tiempo es presente coexiste con el espacio. El día es lugar nombrado, no una unidad numérica de un abstracto pasado, no la fecha de un calendario" (521)

Hasta cierto punto estoy de acuerdo. Pero no serían tan pocos los casos discutibles, como por ej. los siguientes:

"Quince días cumplidos duraron en las bodas"
"Los seis días de plazo pasado los han"
"y de Medina a Molina en otro día van"

Lo que desde luego no se puede encontrar en este libro es una mínima angustia temporal, que hallaremos en otras obras preferentemente líricas.

Metidos ya en el s. XIII, observaremos que, en general, la

posible preocupación temporal de aquellas gentes se refleja muy tímidamente en las obras consultadas. En Berceo, la mención del tiempo se reduce a unas cuantas precisiones del tipo:

"Viernes era el día que esto aconteció"

En los Milagros encontramos una de las referencias más interesantes, al metaforizar la vida con un camino:

"Todos somos romeros que camino andamos"

Tampoco en el Libro de Alexandre encontramos apenas novedades. Sólo cierta precisión del tiempo:

"El mes era de julio, un tiempo escalentado"

alguna metáfora curiosa de la muerte:

"mandó que lo echasen del lecho en el suelo,
que avié ya travado del alma el anzuelo"

la conocida "Alegoría de las estaciones" y una comparación gloria/flor que nos acerca ya a la tan utilizada después vida/flor, con un sentido, en cualquier caso, de efimeridad:

"La gloria d'esti mundo, quien bien quiere asmar,
más que la flor del campo non la deve preciar"

El Libro de Apolonio es más pobre aún en este campo. Se limita a unas cuantas precisiones y sentencias de este tipo:

"Pocos serán los días que aquí moraremos"

citando el tiempo sólo cronológicamente, no como un concepto trascendente. Son frases muy comunes en este libro: "ha esse tiempo", "en mal tiempo", "en tanto tiempo", "un tiempo", "por esos grandes tiempos", etc.

Las Cantigas de Alfonso X nos ofrecen un panorama similar. La cita más interesante me parece la siguiente:

"nostrou carreira tal
u desta vida temporal"

En la Vida de Santa Mª. Egipciaca encontramos otra adjetivación de la vida, pero refiriéndose a la eternidad:

"En la perdurable vida"

y puntualizaciones de todo tipo, si bien ninguna de ellas presenta relevancia alguna:

"El domingo de los ramos
Al monesterio sson tornados"
"Maldize essa hora en que tú naçiste"

Y, finalmente, en el Poema de Fernán González, un poco más interesante en este aspecto, junto a expresiones cidianas:

"El sol era ya puesto, quería anochecer"

hallamos, por ej., el tema del transcurrir vital, cuando Nunno Layno dice:

"La vyda que avemos nos e vos a pasar"

o el de la irreversibilidad del tiempo:

"Un dia que perdemos non podrremos cobrar,
Jamas en aquel dia non podemos tornar"

También se habla sobre la conveniencia del buen empleo del tiempo:

"Sy oane el su tienpo en valde quier pasar,
Non quiere deste mundo otrra cosa levar"

y aunque el autor nos invita a contabilizarlo:

"Por tanto ha mester que los dias contemos"

reconoce que el tiempo por sí mismo no vale nada, si no se aplica debidamente:

"Non cuentan d'Alexandre las noches nin los dias,
Cuentan sus buenos fechos e sus cavalleryas"

En el s. XIV el avance en este terreno es aún poco apreciable. De los <u>Proverbios morales</u> apenas seleccionamos alguno que otro axioma:

"Non hay sin noche dia"

Juan Ruiz, en su magnífico <u>Libro de Buen Amor</u>, aumenta de manera amplia el nombramiento del tiempo, aunque sin ofrecer nada espectacular al respecto. Ya desde su erudita "Introducción", comentando una cita de David, dice:

"E non es apropiada al cuerpo umano, que dura poco tiempo"

y luego:

"E dize Job: <u>Breves dies homines sunt</u>"

A lo largo del libro se detallan de forma especial las horas:

"Era nona passada e yo estava ayuno"

los días:

"digale qu'el domingo, ante del sol salido"

las estaciones:

"son quatro temporadas del año del espera"

y los años:

"tiempo es pasado ya, de los años más de dos"

Hay personificaciones de ciertas unidades cronológicas (D. Jueves, Dª. Cuaresma) y un sentido total de la sucesión del tiempo.

El gallo es más reloj que nunca cuando dice:

" 'Amigo', diz, 'non sabes de noche nin de día
quál es la ora cierta, ni el mundo cómo s'guía;
toma gallo, que t'muestre las oras cada día' "

Juan Ruiz deja patente su propia versión sobre la "brevitas vitae":

"ca la vida es juego;
la salut e la vida muy aína se muda;
en un punto se pierde,"

Quizá la cita más importante sea aquélla en que se expresa el tiempo subjetivo:

"faziésele a la donna un mes año entero"

El <u>Rimado de Palacio</u> *es, hasta aquí, el libro de mayor conciencia temporal. Las ideas sobre la vida breve e irreversible se repiten sin cesar:*

"Por un muy breve tiempo que aquí nos duramos"
"Ca de cada día andamos d'este mundo una jornada,
por nos llegar a la muerte que a nos está ordenada;
e si por días e años algunt poco es alongada,
esto es porque nuestra vida del tiempo se faz menguada"

tal vez por el carácter gnómico del autor.

Muy interesantes resultan las comparaciones varias de la vida como sombra:

"Así como la sombra nuestra vida se va,
que nunca torna más nin de nos curará"

como río:

"Todo es ya pasado e corrió como río"

como tela:

"Los mis días pasaron e pasan ya, Señor,
así como la tela que texe el texedor"

o telaraña:

"Como tela de araña la vida d'estos tales
sería comparada"

como viento:

"Cada día atiendo, Señor, mi mudamiento,
ca veo que mi vida pasa así como viento"

y como nube:

"Acuérdate, Señor, ca viento es la mi vida:
como pasa la nuve, así es consumida"

En el s. XV, todas estas expresiones temporales se siguen frecuentando, incrementadas con otras de mayor novedad. En los Cancioneros se puede realizar un rastreo interesante de lo que acabo de aseverar. Alfonso Alvarez de Villasandino sorprende por su insistente arrepentimiento respecto al tiempo mal empleado:

"Aunque pierda tiempo en vano,
dueña, vos me perdonat"

y no parece valorar la vida por su longitud:

"tengo por poco vebir ochenta años"

añora el pasado:

"qu'el tienpo passado
non posso olvidar"

y puntualiza una vez más el inexorable paso del tiempo y su eterna mudanza:

"oy somos, non somos cras,
esta es la rregla cussaria:
ayer fua la Candelaria
oy es dia de Sant Blas.
Oome que presente estas,
el compas
d'esta vyda adversaria
mira bien"

No faltan en el <u>Cancionero</u> comparaciones de la vida con una tela:

"My tiempo se gasta de noche e de dia
urdiendo una tela de muy mala trama" (Pero Veles de Guivara)

con el humo:

"Como humo se gastaron
Los mis dias" (Pero Guillén de Segovia)

y con una girante rueda:

"¡O, pues, tú, ombre mortal,
Mira, mira,
La rueda quán presto gira
Mundana!" (Gómez Manrique)

si bien, más novedosa resulta aún la concepción de la vida como sueño, que luego llegará a ser tan paradigmática:

"Tan poca es como sy fuese ninguna
la vida del mundo en que bevimos [...]
todo es sueño e sonbra de luna" (Ferrant Sanchez Talavera)

Este mismo autor nos ofrece también una concepción prequevediana de la vida como semilla de la muerte:

"Ca non es vida la que bevimos,
pues que biviendo se viene llegando
la muerte cruel"

y un interesante razonamiento sobre el no-tiempo de Dios:

"Tenga e crea con pura enaginança
que Dios non ha tienpo por venir nin pasado,
[...] e quanto a nos fue e es e ha de ser
en El es presente en un estado"

Rruy Paes de Rribera hace mención de la cualidad igualadora de la muerte:

"pero ay un remedio que veo provado
que el pobre e el rrico, que todo fallesçe,
e todo el mundo por muerte pereçe"

y Gomes Peres Patiño nos expresa la conveniencia de que el humano sepa adaptarse a la condición temporal que le gobierna y envuelve:

"tras un tienpo otro viene;
mas el que buen seso tiene
ssabe los tienpos seguir"

Es muy significativo el "desir" de Gonçalo Martínez de Medina que, con las oportunas elipsis, reza así:

"que todo es sueño e flor que peresçe [...]
Todo lo pasado non paresçe nada,
salvo lo presente en que nos fallamos,
cada dia pasa una grand jornada
de la nuestra vida que tanto buscamos
[...] de salto en salto
acabase el tienpo e ba a su jornada. [...]
pasamos el tienpo con grand apresura"

En la Danca General de la Muerte tropezamos con frecuentes alusiones temporales que, casi en su totalidad, están en boca de la muerte. Rodríguez Oquendo, que ha estudiado bien este libro, opina así:

"La preocupación (por la muerte) se acentúa en la Edad Media
tardía -probablemente una de las causas, entre otras, es la
peste negra con sus terribles secuelas de mortandad- pues hasta
los siglos XII y XIII predomina una visión serena de la muerte,

> considerada como liberación del hombre y afrontada con serenidad y confianza cristianas [...] En este contexto de 'desazón existencial' [...] nacen las Danzas de la Muerte" (522)

Sin pretender discutir el buen juicio de este crítico, lo cierto es que esa verdad no se refleja como tal en este libro, en donde, aparte de la expresión de que cuando llega la muerte ya no hay tiempo para nada:

> "non es aquí tiempo de contar dinero"
> "Ya non es tiempo de yazer al sol"
> "que non es ya tiempo de estar en la vela"

apenas se localizan otras referencias al tiempo. Hay una muy clara a la "brevitas vitae" que puede ser la excepción:

> "por qué curas
> de vida tan breve en punto pasante"

Tampoco en el <u>Romancero</u>, tal vez por el predominio de lo épico, hay una mayor preocupación por lo temporal como problema. Seleccionamos un párrafo del acertado estudio de J. Szertics que dice así:

> "la lengua expresa la noción de tiempo por medios diferentes, esto es por adverbios e indicadores temporales y hasta por sustantivos como v. gr. ex-rey. Ahora bien, en los Romances Viejos estas indicaciones temporales se muestran bastante vagas. Mientras que las referencias al momento exacto en que ocurren los sucesos son poco frecuentes, abundan en cambio las expresiones imprecisas como "un día", "otro día", "aquella noche", "al tiempo que alboreaba", "la mañana de Sant Juan", etcétera... Con la misma vaguedad se designa la duración de los hechos mediante el empleo frecuente de determinaciones temporales de carácter general: "gran tiempo", "mucho tiempo", "un rato", "poco tiempo", "pocos días", etc... Tampoco ofrecen mayor exactitud las indicaciones "siete años", "siete días", "quince días", "treinta días", "tres años", etc..., ya que se trata de meras fórmulas muy utilizadas a lo largo del Romancero." (523)

En general estoy de acuerdo, aunque yo no veo tanta vaguedad como apunta Szertics, por ej. en:

> "La mañana de San Juan
> al tiempo que alboreaba"

que él mismo cita. Y tampoco en otros muchos casos que omite, como:

"Pártese el moro Alicante
vispera de sant Cebrián"
"Por el val de las Estacas
pasó el Cid a mediodía"
"Que por mayo era por mayo"
"Domingo era de Ramos"

Por otro lado, se señala, a veces cuidadosamente, la sucesión natural del tiempo.

Me gustaría destacar la metáfora flor/vida, que aparece aquí tal como lo hará luego en la poesía de J.R.:

"viendo que ya se pasaba
toda la flor de su vida" (Romance del Conde Alarcos y de la infantina Solisa)

De los tres grandes poetas del s. XV, Mena es quizás el que menos expresiones temporales nos aporta. Resaltamos una curiosa alusión a la identidad vida/muerte:

"Muchas muertes he trobado
pensando trobar la vida"

y otra a la idea de un tiempo predestinado:

"Ven por mí, muerte maldita, [...]
rasga del todo la foja
do son escriptos mis días"

Del resto, lo más importante se halla en el <u>Laberinto</u>, *en donde podemos encontrar presente/pasado/futuro como estructuradores del poema.*

Manrique, por el contrario, rezuma verdadera conciencia temporal, que se halla concentrada en sus archifamosas <u>Coplas</u>, *en donde aparecen, entre otras, algunas ideas destacables. Por ej., la de la añoranza del pasado:*

"Cualquiera tiempo pasado
Fue mejor"

la insuperable metáfora vida/río:

"Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar en la mar,
Que es el morir"

la muerte como fin de etapa:

"Assí que cuando morimos

Descansamos"

el tópico de la "brevitas vitae" tampoco podía faltar:

"Pues se va la vida apriessa
Como sueño

vida que se metaforiza además en rocío y en tablero:

"¿Qué fueron sino rocío
De los prados?"
"Después de puesta la vida
Tantas vezes por su ley
Al tablero"

y que se compara con la eterna:

"No gastemos tiempo ya
En esta vida mezquina"

También Santillana es un poeta que reflexiona sobre el tiempo y lo cita con acierto y donosura. Además de la obvia constatación del fluir temporal:

"Ya se passava el verano"
"Grand locura
Es que piensse la criatura
Ser nascida
Para siempre en esta vida
De amargura"

y de lo que esto supone:

"Las riquezas temporales
Presto fluyen"
"La mi vida me fuye, mal mi grado"

Encontramos, del mismo modo, en su obra alguna metáfora, como por ej. flor/mujer:

"Qué diré de Catherina
Inocente,
De las virgenes oliente
Clavellina"

o vida/tela:

"Quando menos dubdamos nuestro daño
La gran baylesa de nuestra baylia
Corta la tela del humanal paño"

y la identificación vida/muerte:

"Recuérdevos la vida que vivides,
La cual yo llamo imagen de la muerte"

El tiempo deja una huella en todo:

"El agua blanda en la peña dura
Face por curso de tiempo señal"

y es preciso utilizarlo bien para que no se haga tan corto:

"El tiempo es vuestro, é si dél usades,
Como conviene, non se fará poco"

Es digno de mención el poema "Querella de amor", en cuyo comienzo Santillana precisa ya la dimensión temporal (con un refuerzo astral) como hará tantas veces J.R.:

"Ya la gran noche passava
E la luna s'escondía"

3º-C-2) El Renacimiento

En el s. XVI se mantiene esta preocupación temporal que marcan los grandes poetas pre-renacentistas y aun se incrementa en algunos casos. Haciendo un escrutinio entre una decena de poetas representativos, podemos observar que no faltan las expresiones sobre la fugitividad del tiempo:

"El tiempo huye y buela" (Hernando de Acuña)
"sálgase a ver del tiempo en la corriente" (Francisco de Aldana)
"Bien sé que'l tiempo s'irá" (Juan Boscán)
"Horas alegres que pasáis volando" (Gutierre de Cetina)
"¡Ay, dulce tiempo por mi mal pasado,
en el cual me vi yo de amor contento!
¡Cómo se fue volando con el viento
y sola la memoria en mi ha quedado!" (Gutierre de Cetina)
"Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día" (Fray Luis de León)
"huyen los años
y nacen dellos mil sabrosos daños" (Fernando de Herrera)

y su poder absoluto:

"Durole esta passion no pocos dias,
Hasta que el tiempo y otras ocasiones,
La fueron deshaziendo por mil vias" (Hernando de Acuña)
"El tiempo en toda cosa puede tanto,
que aun la fama, por él, inmortal, muere.
No hay fuerça tal, que'l tiempo, si la hiere,

no le ponga señal d'algún quebranto" (Juan Boscán)

"hasta que auerte el tiempo determine" (Garcilaso)

"Va el tiempo siempre avaro derribando
nuestra esperanza, y llévase consigo
las cosas todas del terreno bando" (Fernando de Herrera)

ni tampoco las citas de la vida breve:

"el curso breve
de esta vida mortal, vana, ligera" (Gutierre de Cetina)

"el breve tiempo mío
y el errado proceso de mis años" (Garcilaso)

"en forma de viento se passa la vida
mirad que es muy breve candela encendida
que al mejor tiempo quedamos escuras" (A. Gómez de Figueroa)

"es la vida tan escasa
y el vivir tan poco dura,
que está ya en la sepultura
quien de cincuenta años pasa" (Sebastián de Horozco)

y poco atrayente:

"El curso de esta vida trabajosa" (H. de Acuña)

"mi vida temporal anda precita" (Fcº. de Aldana)

Hay una preocupación común por la mudanza que impone el tiempo:

"padezco dos mil mudanças,
y todas en un instante" (Juan Boscán)

"el tiempo, que descrece
y muda de las cosas el estado" (Garcilaso)

"todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre" (Garcilaso)

y por su propia sucesión, en la que todo queda implícito:

"de mi vivir la estambre va tejiendo" (Aldana)

"que un hombre soy, en fin, que nace y muere" (Boscán)

"Como la obscura noche al claro día
sigue con inefable movimiento" (Cetina)

"en ciega noche el claro día
se torna" (Fray Luis de León)

"De un día en otro voy al fin del año" (Herrera)

El tiempo presenta a menudo facetas negativas:

"mas antes huye tu si de tus males
Algun alivio esperas con el tiempo" (Acuña)

"sin que mi antigua pena el tiempo cure" (Juan de Arguijo)

"el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando" (Fray Luis de León)

"La rueda, aunque más puedas, voladora
del tiempo hambriento y crudo,
que viene, con la muerte conjurado,
a dejarte desnudo" (Fray Luis de León)

y, más raramente, otras de signo contrario. Sobre todo en Juan Boscán:

"[el dolor] El tiempo lo curará"

que es el único que hace una alusión favorable al retorno:

"El tiempo buelve y bullen esperanças"

También Herrera señala un lado positivo del tiempo:

"El tiempo a todo pone en ser perfecto"

No faltan las elucubraciones sobre el uso que del tiempo hacemos:

"Con razon llamare tiempo perdido
El que sin padecer se me ha passado" (Acuña)

"el error de mi tiempo mal perdido" (Herrera)

y las consabidas metáforas (o símiles) vida/flor:

"como la tierna rosa delicada,
que fue sin tiempo y sin razón cortada" (Fray Luis)

y vida/tela:

"¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!" (Garcilaso)

Lo mismo que alguna referencia al tiempo subjetivo:

"Dar tiempo al tiempo es perjuicio y tacha
cuando con tiempo puede obrar el hombre,
pues suelen, de provechos o de daños,
en un momento consistir mil años" (Aldana)

"de este día, para mí mayor que un año" (Garcilaso)

"házenseme mil años
las oras de mis daños" (Boscán)

tema al que Gutierre de Cetina dedica todo un soneto, que comienza así:

"Pasan tan presto los alegres días,
volando sin parar apresurados"

y, ya hacia el final, dice:

"las horas enojosas del tormento
¿por qué tan luengas son? ¿Cómo se tarda?
Y las alegres, ¿quién las lleva en vuelo?"

Sobre este tiempo subjetivo había referencias curiosas en la literatura medieval, rastreadas cuidadosamente por Mª. Rosa Lida de Malkiel, en un artículo en el que cita casos muy concretos de duraciones anormales del tiempo, especie de avance de algunas aplicaciones de la teoría de la relatividad (Cantiga CIII de Alfonso el Sabio, Libro de los enxemplos por a.b.c. de Clemente Sánchez de Vercial, Esplandián, D. Quijote, Creed en Dios, de Bécquer, El pescadorcito de Urashima , de J. Valera, etc.)

El caso de la cantiga es bien conocido. Su protagonista, un monje:

"oye un pajarillo cuyo canto le embelesa; cuando vuelve al convento -a la hora de comer,según cree-, lo encuentra todo distinto y se entera de que han transcurrido trescientos años" (524)

Sin embargo todo esto supone una excepción frente a esa línea habitual del sentimiento angustioso hacia un tiempo fugitivo, mucho más protagonista en cualquier época y en cualquier poesía:

"la angustia es la dimensión viva, visible, de la condición temporal de la existencia" (525)

Esa fugitividad, que la palpamos, por ej., en el comienzo del acto 16 de La Celestina, cuando exclama Pleberio a su esposa, con soterrado dramatismo: "Alisa, amiga mía, el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, de entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida" será el tema de un interesante artículo de J.M. Alda Tesán ("La fugacidad de la vida en la poesía áurea española") en el que hace un acertado recorrido por los ámbitos de la temporalidad, comenzando así:

"El conocimiento del mundo como algo deleznable y efímero pertenece a todos los tiempos. Llenas están las literaturas clásicas de este lugar común. Griegos y romanos pensaron ya en la brevedad temporal del hombre" (526)

Cita luego la Epístola moral a Fabio ("¿Qué es nuestra vida más que un breve día") y hace mención a los alegres triunfos renacentistas que incitan al gozo del presente ("carpe diem"):

"Será preciso llegar al barroco para que se colae esta ansia y
vuelva a entenebrecer los espíritus la conciencia de la muerte
segura y la próxima pérdida de los bienes terrenos" (527)

Una cita de Cristóbal de Mesa nos resitúa en el tema:

"que la edad pasa y muda toda cosa,
y todo, al fin, tras sí lo lleva el tiempo" (528)

para enlazar con otra de Gabriel Bocángel:

"del tiempo que a sus partes homicida
en mies de siglos las edades pace [...]
Lo que pasó ya falta; lo futuro
aun no se vive; lo que está presente
no está porque es su esencia el movimiento" (529)

y acabar irremisiblemente en el pesimismo pre-existencialista de Quevedo, al que pronto aludiremos con otros motivos distintos a los de este crítico.

Francisco de Aldana, por su parte, (volviendo ya al Renacimiento) muestra gran preocupación por el hecho de que haya un ser, Dios, que habite fuera del tiempo:

"el Padre eternal y el hijo eterno,
antes del tiempo, allá en su abismo interno"
"Señor, que allá de la estrellada cumbre
todo lo ves en un presente eterno"

y algo similar le sucede a Fray Luis, cuando se pregunta:

"¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo, comparado
con ese gran trasunto,
do vive mejorado
lo que es, lo que será, lo que ha pasado?"

En esta poesía del XVI se alude, y no de un modo esporádico, al concepto "olvido", que luego en J.R. tomará tan precisa relevancia. El olvido es siempre algo indeseable:

"por la oscura región de vuestro olvido" (Garcilaso)
"el lago oscuro del eterno olvido" (Cetina)
"al reino del olvido condenadas" (Fray Luis)

lo mismo que la muerte. Sin embargo, ésta se acepta como cosa reconocidamente universal e ineludible:

"y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado" (Garcilaso)

"no ay cosa mas cierta que es el morir"

(A. Gómez de Figueroa)

Termino este breve repaso temporal del siglo XVI mencionando unos versos de Garcilaso que parecen un precedente de esa anticipación, tan juanramoniana, a la propia muerte, contrastándola con la vida que tras ella queda en el mundo:

"adiós, corrientes ríos espumosos;
vivid sin mí con siglos prolongados"

3º-C-3) El Barroco

Para revisar el s. XVII me he contentado fundamentalmente con acudir a los tres grandes representantes de otras tantas corrientes señeras, (el culteranismo, el gongorismo y la poesía tradicional) entendiendo que abarcan suficientemente el panorama total del barroco. Del resto de los autores unos, como por ej. Tirso de Molina, apenas toman al tiempo como motivo poetizable y mucho menos lo aderezan de angustia alguna, y otros son epígonos de los que analizaremos e imitan el tratamiento, de acuerdo con la corriente a la que pertenezcan, intensificando, claro está, algún aspecto que les resulta más particular, como por ej. el de la mudanza, en el caso de Pedro Soto de Rojas:

"Mudase el tiempo, y con mudanza muda
La planta, el animal, el ave, el pez"

Lope de Vega, a pesar del ingenio poético con que ilumina su amplio espectro temático, no resulta demasiado significativo en el tema temporal, al que aplica un tratamiento humanista sin mucha originalidad. Las citas tampoco son numerosas. Expresa, por ej., la "brevitas vitae", en un juego comparativo partes del día/edades:

"que su hermosura
es rosa cuando amanece
y que es la vejez la noche
a cuya sombra se queda
y que sus cabellos de oro
se verán presto de nieve"

la vida de la fama, al socaire de lo caduco:

"mis lágrimas, mis versos, mis suspiros

de olvido y tiempo vivirán seguros"

la recuperación del tiempo perdido:

"Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora andando
venza los años que pasé fingiendo"

el realce vital del mes de mayo:

"Erase el mes de mis hermosos días"

algún intento de detección del tiempo en su labor destructora (con metáfora marina incluida):

"¡oh!, no consuma
el mar del tiempo, ni su blanca espuma
cubra tu frente en su nevado invierno"

y ciertas referencias a ese mañana que nunca llegará, en la línea expresada en el Refranero y que veremos actualizada en un bello poema de J.R. (530). Lope dice:

"¡Tanto mañana, y nunca ser mañana!"

y también:

"Mañana le abriremos, respondía
para lo mismo responder mañana"

Góngora hace mucho hincapié en la lucha por permanecer, a contracorriente del tiempo. Le pronostica, por ej., al Marqués de Santa Cruz:

"De la inmortalidad el no cansado
pincel las logre, y sean tus hazañas
alma del tiempo, espada del olvido"

y refiriéndose a un libro del P. Francisco de Castro:

"trabajo tal el tiempo no consuma"

En otra ocasión escribe:

"Plumas de un Fénix tal, y en vuestra mano,
¿qué tiempo podrá haber que las consuma"

y también:

"Oh piadosa pared, merecedora
de que el tiempo os reserve de sus daños"

No faltan referencias a esa permanencia pero, ahora, al pairo de un tiempo, más que enemigo, testigo irrefutable. Como cuando le dice al Conde de Lemos:

"Quede en mármol tu nombre esclarecido,
firme a las ondas, sordo a su armonía,
blasón del tiempo, escollo del olvido"

Góngora expresa también la "brevitas vitae", en una línea sentimental muy cercana a la de Quevedo; bien en la dualidad ayer/hoy:

"¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!"

o en la de ayer/mañana:

"ayer naciste y morirás mañana"

Y sin dejar de sentir el tiempo como un engranaje implacable, demoledor:

"las horas que limando van los días,
los días que limando están los años"
"las cenizas del día"

Resultan curiosas algunas expresiones sobre el tiempo subjetivo:

"¡Oh cuánto tarda lo que se desea!"

la volatilidad de los años:

"en blancas plumas ver volar los años"

y ciertos símiles y metáforas desacostumbrados:

"ya que el tiempo se pasa como higo"
"la pólvora del tiempo"

De cualquier modo, de todos es sabido que es Quevedo el poeta de más honda y angustiosa preocupación temporal, en este siglo. Destaca el poeta, entre otras, la sutil pero inflexible movilidad del tiempo:

"Parece que no se mueve,
y ni un momento se para"
"no sentí resbalar, mudos, los años"

en una velocidad vertiginosa:

"Pasa veloz del mundo la figura
y la muerte los pasos apresura"
"la carrera del tiempo"
"Bien te veo correr, tiempo ligero"

o paulatina:

"pues se huye la vida paso a paso"
"Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto"

El tiempo es vencedor de todo:

"Todo lo acaba el tiempo y lo enajena"

y a todos sobrevive:

"que ultimamente el tiempo ha de heredarte"

Una característica que se repite es su irreversibilidad:

"El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,
en horas fugitivas la [vida] devana"

"la vida nunca para
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara"

su brevedad:

"Vivir es caminar breve jornada"

"Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal"

y también la mudanza que impone (no exenta, a veces, de una cierta ciclicidad):

"Tiempo, que todo lo mudas:
tú, que con las horas breves
lo que nos diste nos quitas,
lo que llevaste nos vuelves"

En algunos fragmentos poéticos resume Quevedo sus ideas acerca del tiempo. Veamos uno de ellos:

"que no hay rienda que pare al Tiempo leve;
y es tal su tiranía,
que ningún ruego ni oración la mueve.
Atropella tesoros y belleza;
ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza"

Muchas son las ocasiones en que el poeta resalta los planos del presente, pasado y futuro. Siempre con tintes de angustia existencial:

"de ayer te habrás de arrepentir mañana"

"Fue sueño ayer; mañana será tierra"

"En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja"

Todas las articulaciones temporales nos van arrinconando hacia la muerte:

"sepultureros son las horas"

"Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución"

en expresiones, a veces, de la mayor plasticidad y acierto:

"Hoy y mañana y ayer
son las redes con que [la muerte] caza"

El reloj es el notario que levanta acta de esta muerte:

"La mano del reloj es de la muerte"

artilugio al que pretende, en ocasiones, ignorar:

"Deja [reloj] pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas"

El tiempo presenta únicamente connotaciones negativas:

"Llévame mi esperanza el tiempo frío"

y sólo nos libramos de él, precisamente, cuando llega la muerte:

"pues, ya en el reino del reposo,
ni tiempo tenes ni la muerte esperas"

J.R. dirá en uno de sus magníficos aforismos: "El vivo muere, sólo el muerto es inmortal"

3º-C-4) El Neoclasicismo

El siglo XVIII hay que pasarlo, como tantas veces, de corrido ya que las aportaciones que hace al caudal común, en lo temporal, son tan exiguas como poco interesantes.

Juan Meléndez Valdés no oculta esa veta tópica de la fugitividad:

"los años fugitivos
entre risas y juegos
cual un sueño han huido"

que se presta a la metáfora humo/tiempo:

"Humo los años fueron"

En otros autores, el tiempo también huye con celeridad. Por ej. en Leandro F. Moratín:

"rápidas las horas vuelen"

Alberto Lista:

"el tiempo arrebata en su carrera
al hombre"

Juan P. Forner:

"Vuelen,vuelen las horas,
y llévense los días y los años
en sus vueltas traidoras"

Un tiempo mudador y verdugo, como lo presenta José

Cadalso:

"Todo lo muda el tiempo, Filis mía,
todo cede al rigor de sus guadañas"

No pueden faltar alusiones a la "brevitas vitae". Por ej., la de Leandro F. Moratín:

"el instante que llamamos vida"

o a la sempiterna irreversibilidad, encuadradora de nostalgias. Nos dice, por ej., Gaspar M. Jovellanos:

"Con él huyeron los dichosos días,
que ya no volverán"

También hay alguna comparación con el agua del río. Alberto Lista escribe:

"¿Qué es la edad? ¿qué es la vida? Cual arroyo,
que por los verdes campos serpentea,
complacido en regalos, va a perderse"

Lo que resulta más difícil es encontrar situaciones que contrapongan el poder del tiempo. Y cuando se hallan son de cariz más bien desiderativo. Gabriel Alvarez de Toledo, refiriéndose a Roma, dice:

"ni gastar puede el tiempo tu memoria,
ni tu ruina caber en el olvido"

3º-C-5) El Romanticismo

En el s. XIX la preocupación temporal se intensifica, sobre todo con el romanticismo. Entre el resto de los poetas no hallamos un claro denominador común. Cada cual se especializa en uno o varios matices de la temporalidad. Eduardo Marquina prefiere analizar el tiempo subjetivo:

"¿por qué tu dimensión varía?
¿Por qué bárbaro instinto de galán burlador,
minuto, has sido siempre corto para el amor,
interminable para la agonía?"

Antonio de Trueba, aunque excepcionalmente dibuja alegorías marinas sobre la vida:

"La vida es nave ligera,
los hombres son marineros,

la tierra es mar proceloso
y la sepultura es puerto"

se centra casi siempre en los aspectos campestres de las estaciones:

"Mes de los melancólicos
llaman a Octubre"

aderezadas muchas veces con elementos cualitativos humanos:

"La primavera alegre,
triste el invierno,
porque es joven la una
y el otro es viejo"

Campoamor, que presenta un espectro de mayor amplitud, compara abiertamente las estaciones con la vida del hombre. Y dice metafóricamente:

"Trae rosas abril, fruto el verano,
hojas secas octubre, escarcha enero"

Este autor también considera el tiempo subjetivo:

"La vida es dulce o amarga;
lo corta o larga ¿qué importa?
El que goza la halla corta,
y el que sufre la halla larga"

y abunda en el tópico del tiempo fugitivo:

"las horas
que como sombras huyen"
"del tiempo que se nos va"
"el tiempo vuela"
"corriendo o más bien volando,
como siempre, el tiempo vino"

a veces, tras la contemplación empírica de su circunstancia:

"¡Todo pasa lo mismo que las rosas,
los hombres, los imperios y las cosas"
"Una hoja que cae y nos revela
la nada de las cosas de la vida"

Analiza los tres estadios temporales:

"La vida que nos encanta
del pasado se arrepiente;
se hastía de lo presente

y lo futuro le espanta"

Mantiene alguna brasa de la herencia quevedesca:

"el tiempo el mejor verdugo
y el mejor dogal las horas"

y expresa una vez el mito de Cronos:

"El tiempo, ese Saturno cuya saña
se goza en devorar sus creaciones"

Ventura Ruiz de Aguilera reduce el tiempo a la vida y busca variadas figuras para definirla:

"hilando el tiempo
va nuestras vidas"
"Diciendo está el cigarro
lo que es la vida:
fuego de unos instantes,
humo y ceniza"

incluso contrastándola con la muerte:

"Pobre mosca es la vida,
la muerte araña
que una red va tejiendo
para cazarla"

Manuel J. Quintana tiene verdadera obsesión por la nostalgia del pasado:

"aquel tiempo tan dichoso
que contigo yo viviera"
"¡Quién a unos días
tan agradables volviera!"
"¡Ah, quién volviera a los floridos días!"

aunque también imagina el futuro:

"Vendrán las horas
de hielo y luto, y la vejez amarga
vendrá encorvada a marchitar mis días"

Entre ambos extremos, se va cociendo la "brevitas vitae":

"¡cuán breve el hombre, y su poder, su gloria,
toda su pompa!"

Tiempo fugaz e irreversible, en definitiva:

"Más rápido que una flecha
que vuela hendiendo los aires,
el tiempo vuela y se muere,
muere el tiempo y no renace"

El caso de Blanca de los Ríos es bastante especial, porque esta autora presenta unos planteamientos trascendentales del tiempo poco habituales. Sin que falten los símiles tópicos al estilo de:

"El tiempo, que era una fuente,
Se convirtió en un torrente"

ni la herencia quevedesca:

"Tiempo, constante morir"

lo más frecuente en ella es su identificación con la vida, en un sentido bastante original:

"Como en el aire la esencia,
Va en el tiempo mi existencia"
"¡El tiempo, esa distancia de la vida,
Que es la misma existencia que se va..."

y también las comparaciones que hace del tiempo con la eternidad:

"El tiempo y la distancia son las olas
Que forman la insondable eternidad"
"¿Quién busca en el mar el río,
Ni al tiempo en la eternidad?"

Entre los románticos puros, el duque de Rivas, aun en el ámbito de los más manidos tópicos, encuentra siempre una expresión fresca que los hace parecer nuevos. Así, por ej., cuando se refiere a la mudanza:

"así girando
los días sin cesar lo mudan todo,
y van las estaciones alternando"

a la fugacidad:

"y se apresuran a correr los días,
y van con ellos las delicias mías"

Idem con la coda de la irreversibilidad:

"¡Ay, cuán fugaz el tiempo presuroso
las silenciosas alas extendiendo
huye a nunca volver!"

La contemplación de un arroyo le hace meditar sobre los tres estadios temporales:

"Lo pasado nada es ya.
El porvenir no llegó.
Lo presente es...¿qué sé yo?...
De entre las manos se va"

Obsérvese un fragmento de "El otoño", que parece un antecedente del famoso poema becqueriano: "Volverán las oscuras golondrinas", que tanto ha de influir en J.R.:

"Y tornarán las bulliciosas aves
a revolar en torno, y a esconderse
entre sus frescas hojas, derramando
deliciosos gorjeos.
Pero a nosotros, aiseros humanos,
¿quién nuestra juventud, quién nos devuelve
sus ilusiones y sus ricas galas?"

Zorrilla no resulta, ni con mucho, tan original. Toca los distintos aspectos ya conocidos sin el menor asomo de aportación personal. Por ej., la mudanza:

"Mas todo el tiempo lo muda,
todo tras de sí lo arrastra"

la irreversibilidad:

"y como el tiempo no para
nunca ni vuelve jamás"

los consabidos símiles:

"Y pasan los años míos
como espumas de los ríos"

Quizá donde se muestra más sorprendente es en el tema heraclitiano:

"Yo no soy ya lo que fui"

y en el comienzo del poema "Esencia de rosa", con un verso deíctico espacio-temporal, al modo de los muchos que empleará J.R. para dimensionar en ambas coordenadas su confesión lírica, con ese carácter de "diario" que después comprobaremos:

"Son las tres de la tarde, julio, Castilla"

Tampoco Espronceda resulta muy original en la citación de los variados matices temporales. Fugacidad irreversible:

"las horas que huyeron y no tornarán..."

subjetividad:

"horas sempiternas de ansiedad sin fin"

e incluso las imágenes del tiempo marchito, por medio de innumerables estampas de hojas secas, cuyo paradigma puede ser el conocido fragmento:

"Hojas del árbol caídas
juguetes del viento son:

las ilusiones perdidas,
¡ay!, son hojas desprendidas
del árbol del corazón"

Quizás una de las expresiones más logradas sea la que pone en boca del estudiante de Salamanca, con una mentalidad presentizadora, rebelde a toda concepción clásica de los estadios temporales:

"Para aí no hay nunca mañana ni ayer"

Los posrománticos dan un paso más hacia ese tratamiento temporal, intenso y extenso, que se producirá ya en el siglo actual. El citado poema de Bécquer (el de las golondrinas) es de una genialidad irrepetible. Por mucho que haya sido recitado, leído, comentado y parodiado, no deja uno de admirarse de la profundidad y la riqueza expresiva que encierra, sobre todo en lo que hace referencia a esa ósmosis temporal que el poeta pretendió, a través del sentimiento personal humano.

Rosalía tiene algún verso que refleja levemente este poema:

"Y ya no son aquellas en cuyas hojas pálidas
deposité mis besos..., ni yo la misma soy"

En J.R. esta influencia es frecuente y palmaria, como tendremos ocasiones de comprobar.

La precisión temporal a comienzo de poema se puede ver tanto en Bécquer como en Rosalía (lo mismo que será habitual en el moguereño). Dice Rosalía:

"Era ó caer da tarde"

y Bécquer (en un tono que recuerda al <u>Poema de Mío Cid</u>):

"La noche se entraba,
el sol se habia puesto"

El tiempo, como enemigo, aparece en expresiones del tipo:

"La nieve de los años" (Rosalía)

La "brevitas vitae" se viste de cortes modernos; tanto en Rosalía:

"Nada hay eterno para el hombre, huésped
de un día en este mundo terrenal"
"La vida es breve; el porvenir, oscuro,
cierta la muerte"

como en Bécquer:

"un año apenas

pasado como un soplo"
"Al brillar un relámpago nacemos,
y aún dura su fulgor cuando morimos.
¡Tan corto es el vivir!"

Ambos poetas expresan a menudo la articulación temporal deslizante, fugaz. Así, dice Bécquer:

"Con las horas los días, con los días
los años volverán"
"Así van deslizándose los días,
unos de otros en pos,
hoy lo mismo que ayer, probablemente
mañana como hoy"

y Rosalía:

"Hora tras hora, día tras día, [...]
pasa la vida"

si bien en ésta apreciamos, de vez en cuando, ciertos matices de ciclicidad:

"Fue ayer y es hoy y siempre:
al abrir mi ventana
veo en Oriente amanecer la aurora,
después hundirse el sol en lontananza"

La desilusión vital deja muestras en ambos, (como también después en J.R.) disfrazada de hojas secas que el viento/tiempo se lleva. En Bécquer:

"hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval"

y en Rosalía:

"y ya secas las hojas en las ramas desnudas
tiemblan descoloridas esperando la muerte"

También se tocan los aspectos del recuerdo y del olvido. Bécquer dice:

"salen a perseguirme los recuerdos
de las pasadas horas"
"Cuando volvemos las fugaces horas
del pasado a evocar"
"donde habite el olvido,
allí estará mi tumba"

y Rosalía:

"¡Qué tiempo aquel de alegres armonías!..."

"el silencio
sepulcral del olvido"

Bécquer hace referencia a menudo al tiempo subjetivo:

"y que en aquella noche envejecí"
"que he condensado un siglo en cada día"

y a ese instante eterno que jugará en J.R. un papel paradójico frecuente:

"esa vida de la muerte,
para la que un instante son los siglos..."

Conviene destacar dos aspectos curiosos que también fomentará J.R. Uno está representado en Bécquer cuando, dirigiéndose a una mujer, aventura:

"Antes que tú me moriré"

Es el tema de la presunción de la muerte, moderadamente insistente en el moguereño.

El otro aspecto lo localizamos en Rosalía. Se trata del no entrañamiento estaciones/sentimentalidad, que ejercerá una multipolaridad simbólica en la poesía de J.R. Rosalía escribe:

"Hermosas son las estaciones todas
para el mortal que en sí guarda la dicha;
mas para el alma desolada y huérfana,
no hay estación risueña ni propicia"

3º-C-6) Modernismo y 98

Metidos ya en el s. XX, y como decía antes, el tema temporal, en infinitud de matices, se dispara, literalmente hablando, en esta época para cuyo estudio necesitaríamos una dedicación mayor de la que este trabajo nos permite.

Me ha parecido conveniente, para aplicar un somero repaso a este siglo, en orden, como en otros, a lo expresado por los poetas más señeros, organizar tres bloques básicos. El 1º agrupará a los autores del 98 y modernismo, más o menos contemporáneos de J.R.; el 2º a los del grupo del 27 y el 3º al resto de escritores, desde Miguel Hernández hasta hoy.

En el 1º bloque destacan, por méritos propios, por un lado A. Machado, considerado desde siempre como un poeta auténticamente

temporal, tanto de sentimiento/pensamiento (rayano en lo filosófico) como de expresión. Pero sin olvidar, por otro lado, a ese gran poeta, todavía desconocido para algunos, que es Miguel de Unamuno, temporalista como el que más. Y por último, en sucesivos capítulos, podremos comprobar cómo J.R. tiene también un puesto de honor en este equipo.

Uno de los matices comunes a la nómina del 1º bloque es la descripción impresionista de las articulaciones temporales, propio de toda técnica modernista:

"El alma de la tarde se deshoja en el viento" (Valle-Inclán)
"la inmensa pila bautismal del día" (S. Rueda)
"las luces moribundas y sangrientas
de la tarde que se apaga" (Fcº. Villaespesa)
"La hora cárdena...La tarde
los velos se va quitando..." (M. Machado)
"La tarde huyó, como invertida aurora
arrastrando su túnica de fuego" (S. Rueda)
"El cruel vampiro del otoño absorbe
la sangre de las rosas deshojadas" (Fcº. Villaespesa)

Unamuno, por el contrario, tan en la otra orilla de los procedimientos modernistas, emplea un descriptivismo de otro signo:

"El alba y el ocaso cruzan manos,
y así, a la silla de la reina, al día
y a la noche, rendidos soberanos,
los llevan a enterrar"

aunque en algunas ocasiones no se diferencie tanto del resto:

"el negro toisón con el que emboza
su desnudez la noche"

Otro tema bastante común es el señalamiento del reloj, como protagonista de un tiempo que se escurre:

"De pronto surgió el Tiempo...Era un ceñudo anciano...
(Lleva un reló de arena temblando en una mano" (Villaespesa)
"Eternidad son todos los instantes
que mide el grano que el reloj desgrana" (Valle-Inclán)

de un tiempo/angustia:

"En la tristeza del hogar golpea
el tictac del reloj. Todos callamos" (A. Machado)

o del tiempo roto por la muerte:

"El libro cerrado,
la rosa marchita...
El reloj parado
señala la cita" (Villaespesa)

Unamuno, una vez más, aporta su originalidad, haciendo alusión al tiempo de la otra vida como único real:

"Es el reló del Sol de la otra vida,
el que nos marca la hora"

y también, distinguiendo la funcionalidad del aparato de la verdadera esencia temporal:

"Se paró el reló de frío
-el tiempo no se pará-"

Hay, por otro lado, una citación salpicada de los matices tópicos. Por ej., la metáfora vida/río:

"La vida hoy tiene el ritmo de los ríos" (A. Machado)
"La vida es un morir continuo,
es como el río" (Unamuno)

la fugacidad silente:

"Y el tiempo callado se va hora tras hora" (M. Machado)

a veces expresada sin violencia:

"Lentamente
desfilan las horas" (Villaespesa)
"que las horas se me van" (Unamuno)

o con una violencia de efecto más que de ejecución:

"las horas lentas
que me trillan el alma" (Unamuno)

No falta el tratamiento psicológico y relativo del tiempo:

"jamás corrió un minuto tan pausado
como el minuto que marcó la cita" (Rueda)

que en Unamuno toma unas irisaciones muy personales y curiosas:

"en nuestra alma
todos los días son un solo día"
"Todas las horas pasadas
se hacen un solo momento"

También se experimenta sobre los tres estadios del tiempo:

"Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca jamás!" (A. Machado)

"Ayer, hoy y mañana!
Cadena de dolor
con eslabones de ansia..." (Unamuno)
"Los ayeres derretidos
en un solo y mismo ayer
hacen el lago sin fondo
del hoy, nuestro único haber" (Unamuno)

Es, una vez más, Unamuno quien encuentra las palabras exactas para definir este asunto. Así lo expresa en su Cancionero:

"El pasado es el olvido;
el porvenir la esperanza;
el presente es el recuerdo,
y la eternidad el alma"

El desencanto existencial también está presente en estos poetas:

"Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento" (A. Machado)
"¡La vida!...Polvo en el viento
volador" (Valle-Inclán)

con apelativos o alusiones que denotan rechazo:

"¡Oh tiempo, tiempo,
duro tirano!" (Unamuno)
"El pecado es el tiempo" (Valle-Inclán)
"Cómo el Tiempo ladrón me la roba! [la vida]" (Unamuno)

o monotonía y desgana:

"un día es como otro día
hoy es lo mismo que ayer" (A. Machado)
"lo más monótono es el tiempo" (Unamuno)

Antonio Machado, sin embargo, es consciente de la función necesaria del tiempo. Y dice:

"nuestra vida es tiempo"

algo que después Jaime Siles precisará más:

"Porque sólo de tiempo es la materia"
"Porque la forma es ser
y nuestro ser el Tiempo"

Salvador Rueda usa, como tantas veces hará J.R., una expresión típica que alude a la granazón del tiempo:

"Dame tu boca en flor, esposa mía"

y Unamuno juega bastante con el concepto "olvido":

"el que olvida
pierde el alma y no la encuentra"

también desde su perspectiva positiva:

"sólo el olvido es de la paz asilo"

y con el amor, como bálsamo para la herida del tiempo:

"Los siglos son la historia,
las horas el amor"
"el amor que nos quitaba
la tortura del tiempo"

3º-C-7) Generación del 27

Con esto pasamos ya a los poetas del 27, compacto grupo que consigue expresiones novedosas, frescas y, a veces, muy acertadas acerca de la temporalidad, destacando entre todas la aportación personalísima de Jorge Guillén.

La herencia impresionista, cargada de plasticidad, se deja aún sentir en descripciones del tipo:

"La aurora borra noches,
el mediodía auroras" (P. Salinas)
"cabalgando en las rojas melenas del ocaso" (D. Alonso)
"La gran tumba de la noche
su negro velo levanta" (Lorca)

y sobre todo en Emilio Prados:

"La noche se desmaya
sobre el diván del aire"
"Ya el viento va a apagar
el candil de la tarde"
"La madeja de la tarde
se devana sobre el aire"

aunque, tanto en este autor como en Lorca, estas precisiones pictóricas de las diferentes articulaciones temporales van tomando ya un cariz metafórico que las dota de un cierto surrealismo:

"Los días abandonan
su piel, como las culebras" (Lorca)
"El códice de la noche
sus tapas doradas cierra" (Prados)

"mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama" (Lorca)

o de un matiz de greguería:

"En el taller de la aurora
cambian de agujas las horas" (Prados)
"Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía" (Lorca)

El reloj continúa siendo un aparato que atrae la atención de los poetas, como medidor del tiempo:

"Circula el tiempo entre agujas
De relojes" (Guillén)
"En el reloj comienza
la esgrima de las horas" (Prados)

aunque en la mayoría de las ocasiones se trastoca esa función:

"Loco reloj que canta
muertas horas antiguas" (Lorca)

que difiere sustancialmente del tiempo vital (tal como ya vimos en Unamuno):

"El minuto presente
Sin cesar se desliza
Recorriendo el reloj con propia aguja" (Guillén)

Quizá sea esto lo que hace exclamar a Lorca:

"Nos engañan
todos los relojes"

De cualquier modo, no faltan alusiones al corazón como reloj íntimo de cada tiempo personal:

"el eterno
relój, que cuenta la vida
desde la caja del pecho" (Salinas)
"sobre la pared del tiempo
retuvba mi corazón" (Prados)

Otro tema común inevitable es el del transcurrir:

"Inplacable, feroz, transcurre el tiempo" (Guillén)
"días, noches, estíos,
inviernos sucediéndose" (Salinas)
"Todo pasa.
La realidad transcurre
como un pájaro alegre" (Aleixandre)

"Y sobre los instantes
Que pasan de continuo
Voy salvando el presente,
Eternidad en vilo" (Guillén)

"Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa" (Cernuda)

Esta propiedad puede ser la más característica, incluso la única:

"Los días no me otorgan más que tránsito" (Guillén)

un transcurso que resulta unas veces paradójico:

"el inmóvil discurrir de la vida" (Aleixandre)

otras pausado, sigiloso:

"el susurro lento de las horas" (Cernuda)

"El tiempo se desliza siempre vario" (Guillén)

"Como las nubes
Ante el disco tranquilo de la luna,
Así las almas de los hombres pasan" (Cernuda)

y algunas voraz, vertiginoso:

"La vida corre, corre hacia su fin" (Guillén)

pero siempre inexorable:

"El tiempo
siempre te estará aguardando
en el minuto siguiente" (Salinas)

"La noche va pasando lentamente.
Se desgrana minuto por minuto
La procesión del implacable tiempo" (Guillén)

"y habrá una nueva página
en el álbum del tiempo" (Prados)

"Y los silos del tiempo
se henchían grano a grano" (Alonso)

devorador de sí mismo:

"El tiempo borra al tiempo" (Salinas)

y de todo lo que queda incurso en sus predios:

"¡Oh tiempo: con tu fuga mi corazón anegas!" (Guillén)

Cernuda juega con la paradoja del transcurrir o el ser transcurrido:

"Pasas el tiempo, o te pasa
El tiempo sin tú quererlo"

y Guillén expresa este transcurso en términos de relativismo temporal, en un fragmento insuperable:

"Y se me escapa la vida
Ganando velocidad
Como piedra en su caída"

La cualidad fluente del tiempo:

"Fluyan, fluyan las horas" (Guillén)

hace inevitables las comparaciones con el río o la corriente:

"Visible río largo, la corriente
Del tiempo, de mi tiempo, de esta vida" (Guillén)
"La corriente del tiempo se remansa y ordena
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo" (Lorca)
"Brillando están las estrellas
como niñas bien bañadas
en el gran río del día" (Salinas)
"Fluyó, sobre el espacio,
el tiempo, un terco río" (Alonso)
"La eternidad bien pudiera
ser un río solamente" (Alberti)

y no falta la parodia de la metáfora manriqueña:

"Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
sin porvenir de la muerte" (Altolaguirre)

Heráclito está más presente en Cernuda que en ningún otro de estos poetas:

"Aunque no puede el labio
Beber dos veces de la misma agua"
"Así como tú eres
El mismo y otro ¿Un río
A cada instante
No es él y diferente?"

que no se conforman con el tópico y ensayan otros modos de enfocar el símbolo. Así V. Aleixandre dice:

"El río; su verdad.
Quien pasa, está"

Y lo mismo Guillén, cuando escribe:

"El agua corre al mar y queda el río"

Olvido, memoria y recuerdos son temas omnipresentes; sobre todo en Cernuda, de quien dice J. Olivio Jiménez:

"Cada olvido (en Cernuda) es una forma pequeña y anticipada

de la muerte" (531)

Cernuda escribe:

"De memorias y de olvidos
Hechos leyenda en el tiempo"
"Como el olvido está dentro del olvido"

Y otros poetas:

"No hay memoria sin olvido" (Prados)
"El tiempo es una llanura
y mi memoria un caballo" (Altolaguirre)
"La vida del hombre es la memoria" (Alberti)
"Las horas lentas caen sobre tu olvido" (Alonso)
"Por la herida de un recuerdo
sube mi canción al viento" (Prados)
"Anoche se me ha perdido
en la arena de la playa
un recuerdo" (Salinas)
"Los recuerdos son lujos del presente" (Guillén)

El tiempo subjetivo es otro de los matices coincidentes:

"Crucé todos los siglos
en una sola jornada" (Prados)
"Un infinito cabe en la luz de un segundo" (Alonso)
"Lo que yo te quise
-¡qué tiempo lentísimo!-
en minutos rápidos
se iba desamando" (Salinas)

Dice Aleixandre en uno de sus aforismos:

"Para el poeta el tiempo tiene dos dimensiones. Los años son
años, pero también son días"

Tiempo, como identidad con vida, es tema frecuente en estos poetas:

"Todo es cuestión de tiempo en esta vida" (Cernuda)
"¿Pero hay tiempo? Sólo una vida" (Guillén)
"La vida en tiempo se vive" (Cernuda)
"la vida pasa casi, casi
Como un flujo vital que va agotándose" (Guillén)

Se acepta la temporalidad como algo que va construyendo o remodelando la esencia humana:

"Mi ser es mi vivir acumulado" (Guillén)

y que nos es necesario:

"¿Qué sería de ti
Sin corriente de tiempo?" (Guillén)

"Mi tiempo me hace falta" (Guillén)

aunque también se pone de relieve la angustia existencial:

"Dando la mano a su sombra
cruza el hombre por el tiempo..." (Prados)

o el apego al presente:

"¡Qué trabajo me cuesta
dejarte marchar, día!" (Lorca)

Lo mismo que veremos en J.R., una de las pocas calas en que el tiempo parece remansarse (o neutralizarse) es el sueño, si bien Guillén lo rechaza como tal:

"No dormir, no soñar, sentir el tiempo..."

lo mismo que la infancia:

"¡Oh niñez: sobre el tiempo rebotas!" (Guillén)

y, sobre todo, el amor:

"Que basta un solo amor para una eternidad" (Guillén)

"Cada beso perfecto aparta el tiempo" (Salinas)

"A la sombra de tu vida
quiero detener mi tiempo" (Altolaguirre)

"Mi mano sobre tu cuerpo
Nos sitúa más allá
De toda cifra del tiempo" (Guillén)

Esa continua metamorfosis que el tiempo va realizando en nosotros se aprecia, al igual que en J.R., en Dámaso Alonso, cuando dice:

"Yo me muero, me muero a cada instante,
perdido de mi mismo"

La ciclicidad temporal (otra preocupación del moguereño) la vemos perfectamente expresada por Guillén:

"El tiempo renace
Como una cosecha"

Y con una cita genial de este mismo autor, que hace referencia a la eterna reflexión sobre los tres estadios temporales, dejamos ya este grupo del 27, sin haber agotado, por supuesto, los

matices que afectan a la temporalidad:

"Nana tiempo de presente,
Susurro sin intervalo.
Lo que fue, lo que será
Laten, ahora inmediatos"

3º-C-8) Generaciones de posguerra

El último eslabón de la cadena lo componen todos los autores de posguerra, desde Miguel Hernández hasta los de hoy, que continúan intentando una expresión de lo temporal clásica y a la vez renovadora. José Olivio Jiménez destaca y analiza a tres de estos autores: Hierro, Brines y Bousoño. Del 1º dice, por ejemplo.:

"El punto de partida y el de llegada, esto es, el eje de toda su obra, es en Hierro el sentimiento y la conciencia del tiempo: una emocionada lucidez sobre su transcurrir" (532)

Sobre el 2º apunta, refiriéndose al libro <u>Las brasas</u>:

"ese centro espiritual desde el cual se ha conformado el libro de Brines parece ser la serenidad resignada con que se contempla y medita el paso del tiempo" (533)

Y, en orden a la poesía de Bousoño:

"el tema básico de la poesía que nos ocupa es la reflexión obstinada del hombre sobre la realidad temporal y fluyente que por doquier y continuamente se le ofrece" (534)

Hay además otros, entre los muchos autores para los que el tiempo es tema capital, que merecería la pena resaltar. Para mí el principal de todos ellos es José Bergamín, a quien le acompañaría tal vez el poeta cordobés Ricardo Molina.

La interminable nómina que compone este bloque de autores de posguerra ofrece el muestrario más variado y nutrido de toda la Historia de la Literatura, en cuanto al sentimiento y expresión de la temporalidad.

Un importante sector de este grupo, al menos en alguna época, acusa la influencia de J.R., unida, por supuesto, a otras de diversa índole, con las que cada cual va conformando un sustrato diferenciador que procreará, en cada caso, una rica variación de estilos, matices y motivos.

El tiempo como paisaje, con aderezos impresionistas, surrealistas, o buscando la dulce frescura de ciertas metáforas o símiles inéditos, ocupa su lugar en esta poesía:

"El ala del tiempo suspende
su vuelo" (Luis Felipe Vivanco)

"el tiempo se desliza
sobre las dunas de los párpados" (Miguel Velasco)

"en donde rompe el tiempo sus espumas" (Félix Grande)

"mi corazón,
como un puente entre los tiempos,
te esperará sentado en el crepúsculo" (Amalia Iglesias)

"pasa el tiempo temblando entre los viejos árboles"
(José Luis Hidalgo)

Tardes, noches, días, albas, ocasos... son motivos frecuentes en el mensaje poético:

"La tarde, casi enferma de tan lejana,
se sumerge en la noche" (Félix Grande)

"ante mis ojos
levantó la tarde
un monumento de belleza
que parecía inextinguible" (Angel González)

"La tarde se desangra,
como un pájaro herido" (Juan Rejano)

"Viene, pausadamente, el dromedario de la noche
con su joroba de luceros" (Carlos Murciano)

"Calladamente
se abrasaba el paisaje en el ocaso" (Rafael Morales)

"La tarde es una rosa vagamente
en la rama desnuda del ocaso" (Leopoldo de Luis)

"escapaba en silencio la serpiente del día" (Pablo G. Baena)

"La tarde es una lágrima que nunca cae" (Antonio Colinas)

"y es un pétalo el día" (Fco Brines)

"La mañana encendía su fresco vocerío" (Ricardo Molina)

"Era la tarde como un cisne
azul que picoteara su pecho ensangrentado" (P. G. Baena)

"Cae la tarde. Tiene el cielo un color de azul festivo"
(Miguel Hernández)

"Caramelo de luna
chupó la noche" (José Mª Hinojosa)

"y el alba es aún una amapola que sangra en el arrullo de
los gallos" (P. G. Baena)

"la tarde niña con pupilas de viento" (Amalia Iglesias)

"La noche está cerrada con cerrojos" (Juan Larrea)

"y la tarde auriéndose
sobre la barandilla" (José Luis Hidalgo)

"El alba
se enreda entre los troncos
de los álamos verdes" (Blas de Otero)

"Una mañana es la fruta más rotunda de la Tierra" (Carmen Conde)

"Agonizo otra vez, al borde de otro día" (L.A. de Villena)

"Oh, rubio, vivo, adolescente día" (Ramón de Basterra)

"Una sombra era el beso de la tarde" (J. de Entrambasaguas)

"cada día es hermoso como una sirena" (José Luis Gallero)

Y lo mismo el cotejo de las estaciones:

"He caminado con las estaciones del año" (L.F. Vivanco)

"¿Quién pudo, quién, parar la primavera?" (Rafael Morales)

"Cuela la tarde su oro entre las ramas.
No tardará en venir un nuevo invierno" (Antonio Colinas)

"Las primaveras que se van y vuelven,
¿son las mismas de siempre?" (Ricardo Molina)

"jugaban a las cuatro esquinas
con las cuatro estaciones" (Juan Larrea)

"Aquí llega el otoño, con su voz de ceniza" (Jon Juaristi)

"Tenías cuatro modos sucesivos
de sentirte vivir: cuatro estaciones" (J.J. Domenchina)

"La magia del otoño y su dulzura" (Vicente Gaos)

"ese tejer el tiempo guirnaldas de estaciones" (José Mª Pemán)

"He sido siempre invierno" (L.A. de Villena)

"la primavera extiende su alfombra de esperanza"
(Roberto Albandoz)

de los meses:

"La ceniza besó con labios de espuma
y escribió sin tinta los nombres de los meses" (Miguel Velasco)

"Llega otra vez noviembre, que es el mes que más quiero"
(Claudio Rodríguez)

"¡Verde mirar de abril, con cuánto tino
pasa por ti lo eterno fugazmente!" (J.J. Domenchina)

"octubre pasa

acariciando el mundo
con su mano de agua" (José Hierro)
"Abril vuelca su cáliz de verdores" (Ricardo Molina)
"Diciembre vino silenciosamente,
estirando las noches hasta casi
juntarlas" (Angel González)
"De nuevo se va entrando octubre por el alma" (P.G. Baena)

de los días:

"Qué triste es el domingo" (Ricardo Molina)
"esos días últimos de enero,tan fríos como
un lunes permanente" (L.A. de Villena)
"Desfilan marcados los días como reses" (Miguel Velasco)
"quizá tienen razón los días laborables" (Jaime Gil de Biedma)
"la madeja
de los días" (José Hierro)

y de las horas:

"las horas ya vividas, como rosas
guardadas en un libro" (Juan Rejano)
"voy por las horas del tiempo
se ríe la eternidad" (José Mª Pemán)
"un buey embalsamado
se espantaba las horas con el rabo" (Juan Larrea)
"el rotundo rayo que sube por la acequia de las horas"
(Amalia Iglesias)

Al tiempo se le trata de definir, bien con un predicado (que suele ser casi siempre peyorativo):

"Ceniza es el tiempo" (Carlos Murciano)
"El tiempo es una luz ya muy cansada" (Fcº Brines)
"El tiempo es un suspiro" (M.A. Marrodán)
"Pero el tiempo es ahora un mortal enemigo" (L.A. de Villena)
"El tiempo es un anciano que descansa" (Fcº Brines)

salvo en algún caso aislado:

"El tiempo es una gota de rocío" (Ricardo Molina)
"El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas"
(Miguel Hernández)

Una imagen particularmente bella y expresiva es la de Gabriel Celaya, cuando dice:

"El corazón del tiempo es un niño dormido junto a un río.
[...]

Cuando el niño abre los ojos, los hombres los cierran"

bien con una aposición:

"el tiempo, ese fuego" (Fcº Brines)

"El tiempo:
arena de la playa
entre los dedos" (Juan F. Villar)

"único tesoro: el tiempo" (Fcº Brines)

con adjetivación pospuesta:

"el tiempo mudo
brota como la flor de la codicia" (José M. C. Bonald)

"Tiempo desgarrador y desgarrante" (M.A. Marrodán)

"El tiempo, rodadizo" (Fcº Brines)

"Hoy vivo en la prisión del tiempo carcelero" (Elena Sainz)

o por comparación:

"ancha
como el tiempo" (Blas de Otero)

y también mediante acciones que protagoniza el tiempo:

"un tiempo extraño
que se desliza vagamente
como una sombra entre las manos" (Leopoldo de Luis)

"el tiempo como siervo dócil cumple
los ciclos de sus órdenes creadoras" (R. Molina)

"mientras corneo el tiempo
con pereza bovina" (Félix Grande)

"El tiempo todo lo aclara" (Blas de Otero)

"Tus pasos no dejan huellas;
el tiempo las va borrando
como el mar sobre la arena" (José Bergamín)

"¡Oh el inmenso
nacer y desnacer
del Tiempo!" (Carmen Conde)

"como te hiere el tiempo" (Félix Grande)

"el tiempo empuja con paciente celo" (Juan F. Villar)

"¡Cómo se escapa de las manos el tiempo!" (A. Colinas)

Algunos ejemplos son particularmente explícitos e informativos:

"El tiempo, en su tarea,
lleva el polvo a las cosas,
despoja de secretos a los hombres,

en el alma se queda
germinando" (Fcº Brines)
"El tiempo corre, vuela, nos arrastra con él,
viento, río, tormenta, desbocado corcel.
El tiempo es laberinto, noria, látigo, beso,
esperanza, huracán, ensueño y embeleso" (R. Molina)

Otra forma de ofrecer datos acerca del tiempo es tomando este significante como complemento determinativo de otro sustantivo, bien con valor adjetivo o, más frecuentemente, metafórico (del tipo B de A) También en estos casos el matiz suele ser peyorativo:

"No somos más que sangre envenenada
por la lengua del tiempo" (Juan Rejano)
"el cráter
iracundo del tiempo" (J. M. C. Bonald)
"La corveta del tiempo
no pude refrenarla
y me dejó jinete sobre el suelo" (José Mª Hinojosa)
"la mala pasada del tiempo" (Gabriel Celaya)
"Las ásperas
manos del tiempo" (Salvador Espriu)
"las redes del tiempo" (J. Bergamín)
"la pina cuesta
del tiempo" (Luis Estepa)
"el pico cruel del pájaro del tiempo" (R. Molina)
"isla que naufragó en el mar del tiempo" (Antonio Gracia)
"las barreras del tiempo" (Juan F. Villar)
"el funicular trabajoso del tiempo" (Luis Jiménez Martos)
"frío aéreol del tiempo" (Salvador Espriu)
"el limo del tiempo" (Jon Juaristi)
"la amarga mordedura
del tiempo" (R. Molina)
"la crueldad incesante
del tiempo" (Vicente Gaos)
"la alta estafa del tiempo" (Claudio Rodríguez)
"la locura del tiempo" (Gabriel Celaya)
"cae la lluvia del tiempo como un llanto" (L. de Luis)
"entre los dientes del tiempo" (Félix Grande)
"el paso oscuro del tiempo" (J. Bergamín)
"la espesura

censoria del tiempo" (José M. C. Bonald)

"El azadón
del ciego tiempo" (Salvador Espriu)

"la mordaza
del tiempo" (Juan F. Villar)

"el vértigo del tiempo" (Jaime Gil de Biedma)

aunque hay ejemplos de signo no declarado:

"Canta el agua en la piedra del tiempo" (A. Colinas)

"la corteza del tiempo" (C. Murciano)

"en la oquedad ilimite del tiempo" (Fcº Brines)

"la lluvia del tiempo" (José Mª Hinojosa)

"la arena del tiempo" (S. Espriu)

"en los pozos del tiempo" (R. Albandoz)

"los pajares del tiempo" (Claudio Rodríguez)

"el latir del tiempo" (J. Hierro)

"las olas del tiempo" (J. Mª Hinojosa)

"vano nácar del tiempo" (P.G. Baena)

"la cerradura del tiempo" (F. Grande)

"la ligadura
invisible del tiempo" (J. Bergamín)

"el azogue del tiempo" (J. M. C. Bonald)

y otros de signo positivo:

"en el oro del tiempo trabaja la semilla" (J. L. Gallero)

"las naranjas del tiempo" (L.J. Martos)

"empaña el cristal
del tiempo" (V. Gaos)

"las puertas del tiempo" (J. Hierro)

"la fruta del tiempo" (G. Celaya)

"el agua fina del tiempo" (F. Grande)

"los éxtasis del tiempo" (J. Bergamín)

La conciencia del tiempo como transcurso es palpable también en estos autores. El tiempo fluye, pasa, desaparece. A veces con celeridad:

"Fugacidad angustiosa del tiempo" (P.G. Baena)

"los días
rápidos como pieles de conejo" (C. Bousoño)

"Pero el ayer, el mañana, el hoy
se nos escapan de las manos" (V. Gaos)

"Rodaban

las noches y los días" (F. Grande)

"Rueda el tiempo
por las sordas paredes de este cuarto,
y siento que la vida se deshace" (Fcº Brines)

"Hispido fluir del tiempo
mudo de cautividad" (M.A. Marrodán)

y otras con paciencia, si bien con absoluta seguridad:

"y todo al fin naufraga en el tiempo que pasa" (R. Molina)

"Voy despacio. Mis años
van conmigo" (Dionisio Ridruejo)

"Bajo el viento implacable de los años,
me inclino, como un árbol doloroso,
hasta tocar la tierra donde el tiempo
mis pasos va borrando con su soplo" (J.L. Hidalgo)

"mientras los días nos consumen, sube al cuello
la marca del tiempo
y nos sumerge sin remedio" (Ramón de Garciasol)

"la rueca implacable de los días" (P.G. Baena)

Esta influencia nos lleva una vez más a comparar el tiempo con el agua:

"Cuando van cayendo los años
blandamente, inevitablemente,
como una lluvia" (J. de Entrambasaguas)

"De mi vida
pasada nada quiero, vana imagen
que huye como el agua" (R. Molina)

con la corriente:

"corriente abajo de la vida" (J. Mª Pemán)

y, sobre todo, con el río:

"ese río del tiempo hacia la muerte" (Blas de Otero)

"Viene
muy turbio el tiempo, río desatado
que va a dar en la mar de la mortaja" (R. de Garciasol)

"Huyendo de sí mismo como el río
el tiempo, su corriente desatada
rompiéndola en cristales, precipita
y cae en catarata" (J. Bergamín)

"Pasa el río. Pasamos. Irremediable mana.
El tiempo nos arrastra aguas abajo" (L. de Luis)

"Se entreabre el río. Muestra
las entrañas del tiempo" (J. Hierro)
"Entro
en el tiempo, paso
como el Duero" (Blas de Otero)
"Deja
pasar el tiempo como un lento río" (C. Murciano)
"El día, la semana, el año, el río
suave, que va labrando en su transcurso
interminable la rocosa vida" (C. Bousoño)
"claros momentos
que en el río del tiempo sobrenadan" (V. Gaos)

Esta influencia implica mudanza:

"Cada día, en el año, es una rosa
que muda de color" (J. Gil-Albert)
"se suceden
siempre cambiantes los días" (G. Celaya)
"A perpetua mudanza circunscrito,
el tiempo, intemporal, donde repito
mi vida" (J.J. Domenchina)

sucesión, derramamiento, delicuescencia:

"en esta sucesión mediocre de los años" (Fcº Brines)
"derramados
en el tiempo" (V. Gaos)
"Todos los días pasan" (Fcº Brines)
"todo se diluye
abandonado en el tiempo" (F. Grande)

y marchitamiento:

"Deshojo el tiempo" (G. Celaya)
"Pasan los años y las hojas caen" (M.A. Marrodán)
"¿Es que mi juventud se ha marchitado? (V. Gaos)

Sobre la sucesión, no puedo dejar de citar un fragmento de Vicente Gaos mediante el que podemos comprobar la continua articulación de un tiempo que prospera sin descanso, en una loca metamorfosis de sí mismo:

"La aurora aspira a despertar en día,
el día a atardecer, la tarde a hacerse
noche dulce de estrellas o de luna,
la noche a amanecer gloriosamente"

Algo parecido a lo que expresa Carlos Murciano, de un modo más escueto:

"Mañana es hoy. El tiempo lo ha querido"

El tiempo, impermeable por naturaleza a todo deseo humano:

"Las horas implacables, que no pueden
cambiar de curso por nosotros" (R. de Garciasol)

"Nadie ha sido capaz
de destejer la trama
de los días" (Angel González)

El tiempo pasa o, si se quiere, pasamos nosotros por él:

"pasajero por los días
y las horas" (J. Mª Penán)

"Y hacia adelante nos íbamos por el tiempo" (Pureza Canelo)

"Qué tiernamente heridos marchamos por el tiempo"
(R. Morales)

aunque ese pasar no significa morir totalmente:

"No muere el día,
pasa" (José Angel Valente)

Todo esto nos lleva inevitablemente a la "brevitas vitae":

"¡qué breve
entreacto la vida!" (Carlos Murciano)

"La vida acaba pronto" (M.A. Marrodán)

"efímero es vivir" (F. Grande)

"Aun siendo hostil y larga, siempre es corta
la vida" (J.J. Domenchina)

"del breve tiempo en que consistes [vida]" (Fcº Brines)

Vicente Gaos comienza su poema "Ars longa" así:

"La vida tiene más horas
que olas la mar..."

y lo acaba con estas palabras:

"La vida entera es más breve
que un cantar"

Sin embargo, Claudio Rodríguez encuentra una ventaja en esa brevedad:

"La flor vive
tan bella porque vive poco tiempo"

y, de cualquier modo, expresa lo relativo del tiempo:

"Largo se hace el día a quien no ama"

que nos acerca al tiempo subjetivo, expresado asimismo por

estos poetas:

"Ha pasado mucho tiempo;
mucho tiempo en pocos años" (J. de Entrambasaguas)
"Yo ya he vivido
toda la eternidad en una hora" (V. Gaos)

Desde sutiles matices, se expresa también el pensamiento de Heráclito:

"fluye el presente
como un río en que nos bañamos
una sola vez" (V. Gaos)
"si de repente nos volvemos
hacia nosotros mismos, ya no estamos.
Somos perpetua y triste huida
en el tiempo, sobre los años" (L. de Luis)
"Cada minuto el mundo es otro" (C. Bousoño)
"A cada instante somos criaturas diferentes" (R. Molina)
"Mañana no seré yo:
otro será el verdadero" (M. Hernández)
"Ya no somos lo que fuimos, ni este que es hoy durará"
(G. Celaya)

Y este tema nos acerca a la duda sobre la ciclicidad del tiempo, que puede resultar aparentemente contradictoria aun en un mismo autor. Por ej., Ricardo Molina dice en una ocasión:

"Diríase que todo pasa y vuelve,
que Dios teje y desteje la existencia"

y en otra:

"Bajo las apariencias de universal mudanza
no se repite nada"

Rafael Morales comprime la paradoja en un solo fragmento:

"Siempre distinto y siempre invariable,
mudable siempre, eterno el mismo día"

y luego en otro:

"Todo es siempre diferente,
pero igual,
igual,
igual
el pasado y el presente
y el mañana que vendrá"

Lo mismo hace Aurora Saura, mucho más comprimida:

"persistencia del tiempo irrepetible"

y también:

"de lo fugaz que pasa perdurando"

tal vez en la línea de Luis Felipe Vivanco, cuando dice éste:

"¿Adónde lleva esa vereda?
¡Ay!, lo que pasa es lo queda"

Por el contrario, algunos autores están convencidos de la irrepetibilidad:

"el lento recuerdo de los días
que para siempre pasaron" (S. Espriu)
"ayer: el día
incomparable que ya nadie nunca
volverá a ver jamás sobre la tierra" (A. González)
"El tiempo va pasando, no retorna
nada de lo vivido" (Fcº Brines)
"Siento el tiempo pasar y perderse" (J. Hierro)

y otros de lo opuesto:

"Pienso que cada noche, cada día,
cada hoy, cada ayer, cada mañana,
es una y otra vez la misma vana
ilusión en que el tiempo se extasía" (J. Bergamín)
"Todo lo viejo surge renacido,
todo es nuevo otra vez cada mañana" (R. Morales)

El tema del recuerdo/memoria/olvido es uno de los más frecuentes en estos poetas. El olvido se enfoca como acto imperdonable, como traición al tiempo ya vivido, (lo mismo que en J.R.) y se lo personifica con características malignas o, al menos, desagradables:

"en los brazos de niebla que nos tiende el olvido" (R. Morales)
"de la mano de nieve del olvido" (J. Bergamín)
"en el acantilado del olvido" (A. González)
"al muerto y al ausente
ni la fotografía más ferviente
ni las cartas lo sacan del olvido" (M. Hernández)
"el tiempo,
ajeno al gran pecado del olvido" (V. Gaos)
"el zumo abominable del olvido" (J.M. Caballero Bonald)
"¡Quién nos sabría explicar

de qué se hace la careta
del olvido" (Luis Estepa)
"por ganarle minutos al olvido" (Jorge Urrutia)
"los perros del olvido" (C. Murciano)
"entre los manotazos del olvido" (M.A. Marrodán)
"entre las cuatro aristas del olvido" (F. Grande)
"¡Ay, angustia tremenda de sentirse olvidado" (R. Morales)
"por el oscuro infierno de tu olvido" (J. Bergamín)
"Se diría que tiene espinas el olvido" (F. Grande)

aunque J.M. Caballero Bonald termina resignándose a la inexorable realidad:

"Porque es triste y también preciso
comprender que eso es vivir: ir olvidando"

El recuerdo tiene, por el contrario, una doble vertiente. Por un lado, la gratificante, que proviene de esa relativa recuperación del tiempo ya ido:

"El ayer no vivirá, sino en mi pensamiento" (R. de Basterra)
"Mi senda es la memoria" (Antonio Gracia)
"Satélite de ti, no hago otra cosa,
si no es una labor de recordarte" (M. Hernández)
"los recuerdos vencen casi
la frontera del tiempo" (R. Molina)
"Este rito
de desmontar el tiempo cada día" (Fcº Brines)
"mástil del tiempo la memoria" (J.M. Caballero Bonald)

y que hace decir a Miguel Fernández:

"Porque tan sólo muere
aquello que ya nunca nos crece en la memoria"

y a Ricardo Molina:

"El recuerdo es a veces más bello que la vida"

La otra vertiente, la dolorida, experimenta una frustración ante el hecho de que el recuerdo sea un mal sustitutivo de la realidad vivida:

"Recordar es morir, vivir la niebla
de lo que fuimos ya" (R. Morales)
"De cuantos reinos tiene el hombre
el más oscuro es el recuerdo" (J.A. Valente)
"Todo es ceniza
que cae en la memoria" (D. Ridruejo)

"mi corazón y el tiempo
te hicieron naufragar en la memoria" (Antonio Gracia)
"Los recuerdos empiezan
a doler como golpes" (F. Grande)
"Ah, qué cruel necesidad regresar al pasado" (R. Molina)

Las alusiones al reloj ponen de relieve la antipatía que, en general, se siente por este notario del tiempo, como si fuera el culpable de su continua pérdida:

"el gran ojo muerto del reloj implacable" (R. Morales)
"y ante el reloj y el alba me siento más que herido"
(M. Hernández)
"Un solitario y vacío
tic-tac como el del reló
te va contando las horas
que te separan de Dios" (J. Bergamín)
"y esos pasos sin ruido del reloj que da vueltas" (G. Celaya)
"la esfera del reloj
desgaja horas precisas" (J.Mª Hinojosa)
"la aguja-guadaña
de las horas" (J.F. Villar)
"El reloj dando las horas
no nos las da, nos las quita" (J. Bergamín)

Un tema interesante, que deriva sin duda del juego que le procuró J.R., es el que hace relación a la paradoja instante/eternidad. El instante eterno, tal como lo expresó el moguereño, aparece en alguno de estos poetas:

"en un instante eterno de ausencia sin medida"
(J. de Entrambasaguas)
"Un pasado presente; y un presente
que pasa a venidero,
suspenden el momento fugitivo
en un instante eterno" (J. Bergamín)
"Lo que un día tuvo el fuego de un instante,
eternidad proclama" (P.G. Baena)
"Cada instante tendría
todo el fluir del tiempo" (Juan Rejano)
"Cada instante es un instante
en que se da lo absoluto" (G. Celaya)

que también proclaman la maravilla de este tiempo

instantáneo:

"Flor de la luz el relámpago,
y flor del instante el tiempo" (M. Hernández)
"tan solo es verdad lo que dura
un instante" (L.A. de Villena)
"Ser dichoso es aumentar
la leyenda del instante" (M.A. Marrodán)
"del instante que es todo el tiempo, que es el único tiempo"
(R. Molina)
"Todo
se hace para un instante" (D. Ridruejo)
"Tal, oh vida,
es la gran hermosura del instante" (R. de Basterra)
"¡Delicia del instante fugitivo y sin cuerpo!" (G. Celaya)

El tiempo puede con todo, pero parece detenerse ante las puertas del amor:

"el amor, y lo bello, que están fuera del tiempo" (G. Celaya)

aunque no de un modo definitivo:

"del amor es el tiempo su enemigo" (Carmen Conde)
"el tiempo triunfa de la flor y del beso" (R. Molina)

y queda fuera de Dios y de la muerte:

"Dios, que estaba libre del círculo del tiempo" (J. Hierro)
"lo que ha ardido
ya nada tiene que temer del tiempo" (A. González)
"¿Es acaso la muerte vivir con Dios a solas,
o solo es olvidarse de que transcurre el tiempo?"
(J.L. Hidalgo)

de la juventud:

"mi juventud dará la muerte al tiempo" (J. Hierro)

y de los seres inertes. Vicente Gaos llama a la piedra:

"vencedora del Tiempo"

pero, sobre todo, del arte:

"Está a salvo del tiempo aquel que gesta
en su retiro la sustancia estética" (M.A. Marrodán)
"Dadme una cinta para atar el tiempo.
Una palabra que no se me pierda
entre un olvido y un recuerdo" (B. de Otero)

Muy pocas veces los poetas muestran indiferencia hacia el tiempo cronológico que viven:

"Me dicen que hoy es jueves" (A. González)
"Suenan
las seis, las siete, las que sean" (B. de Otero)

y tampoco el aprovechamiento de ese tiempo que es nuestra vida:

"¿Qué hizo el tiempo de ai? ¿Qué hice del tiempo?"
(R. Molina)

Tiempo y vida, por cierto, se identifican a menudo:

"Somos el tiempo que nos queda" (J.M. Caballero Bonald)
"Esto de no ser más que tiempo espanta" (C. Murciano)

y también se diferencian, aunque de un modo irreal:

"Morir no es perder la vida:
morir es perder el tiempo" (J. Bergamín)

Hay además alusiones a los tres estadios de la temporalidad:

"Ayer es horizonte recordado.
Mañana un horizonte presentido" (A. Gracia)
"ahora es ahora y hay que aprovecharlo" (Pureza Canelo)
"Nadie busque su hoy en su mañana,
el mañana es el hoy en su futuro" (Carmen Conde)
"Me ignora el pasado,
ignoro el futuro,
el presente se me desteje
punto a punto..." (V. Gaos)

Y no faltan las referencias quevedescas al tiempo desde la perspectiva de la muerte:

"Un día más de muerte, un día menos
de vida, ayer, ya viento, ya pasado" (C. Murciano)
"Un día más está pasando, un día
menos" (V. Gaos)

sobre todo en José Bergamín:

"El tiempo que ibas contando
por años, meses y días,
por horas y por minutos,
era el tiempo que perdías"
"No puedes perder el tiempo:
el tiempo te pierde a ti"

En este paseo que acabamos de dar por la expresión de la temporalidad, hemos tenido ya suficientes ocasiones de comprobar la

importancia y complejidad del tema, en unos matices que, más o menos, veremos con mayor detalle y precisión en el poeta que nos ocupa.

Y si observamos la proporción ascendente que ha tomado el tema, a partir de J.R. (tanto cuantitativa como cualitativamente) quizá debamos pensar que los modos formales y conceptuales de éste han podido influir decisivamente, junto a otras motivaciones, en este incremento del tema temporal, protagonista indiscutible de la poesía española del último siglo.

2ª PARTE

COORDENADAS TEMPORALES DEL UNIVERSO POETICO JUANRAMONIANO

"Es del suelo la flor, o acaso al aire
Debe forma, color, gracia y aroma?" -Luis CERNUDA-

"en las prisiones del tiempo" -Manuel ALTOLAGUIRRE-

"La vida se vive deprisa, se recuerda despacio y se escribe
para comprenderla" -Luis ROSALES-

"¡Sésamo del tiempo, ábrete!" -J.M. HINOJOSA-

PREAMBULO

Muchos son los críticos que han trazado, con mejor o peor fortuna, las coordenadas poéticas de J.R., señalando sustratos de un cierto relieve en su obra. Insistir en ello me parece una pérdida de tiempo. Sin embargo, creo pertinente retocar algunos puntos que, en mi opinión, no han sido tratados con la profundidad que merecen y que resulta necesaria para este trabajo; sobre todo, teniendo en cuenta que todos ellos guardan una cierta relación con lo temporal.

No hay duda de que toda la poesía juanramoniana de este período (1900-1913) presenta un cariz bastante unitario y peculiar que la hace fácilmente reconocible por cualquier lector medianamente avezado. J.R., con lo que toma prestado y lo que aporta individualmente, consigue un universo poético muy personal, estructurado sobre unas sutiles constantes, que analizaremos, y dotado de una atmósfera sugestiva y rica con la que llega artísticamente al receptor, en plenitud de mensaje.

Se trata ahora de llevar a cabo cuatro prospecciones en el terreno poético juanramoniano que nos acrediten el funcionamiento interno de su dinámica y nos vayan señalando cotas de lo tempóreo, como elemento esencial de su obra.

De entre otros posibles, he considerado conveniente sondear en estos cuatro niveles, que corresponden a cada uno de los próximos capítulos y que tienen que ver, respectivamente con ideas de actuación del poeta plasmadas sistemáticamente en el corpus. Todos estos modos operativos de J.R. poseen como denominador común implícito el tiempo.

Su desvelamiento resulta, por tanto, imprescindible para este análisis. Y también es conveniente para entender, desde la misma entraña, la ordenación estructural de toda su poesía.

CAPITULO 19

EL DIARIO COMO SISTEMA

'que en el espacio-tiempo, somos uno' -Griselda ALVAREZ-

'El espacio está en fuga
y el tiempo le persigue' -Manuel ALTOLAGUIRRE-

'Estamos a catorce de Julio.
Son las cinco de la tarde' -César VALLEJO-

'Treinta de abril y lloviendo' -D. de CASTILLO-ELEJABEYTIA-

'Eran las siete y media
del otoño' -Pablo NERUDA-

PREFACIO

J.R. era, antes que nada, un poeta que aceptaba el orden natural de lo cósmico; o sea, del hombre en su relación con las leyes universales. Y supo desde muy pronto que los ingredientes de ese orden interno, que fluye como la única placenta de nuestro existir humano, son el tiempo y el espacio, dimensiones únicas e insustituibles de toda proyección vital.

Tiempo y espacio serán pues los nidos en los que J.R. deposite, con amor y constancia insuperados, los huevos de su mensaje lírico, para que, a su amparo, se conformen y crezcan, hasta hacerse criatura final, eterna ya.

En un primer paso, vamos a analizar aquí la preocupación que J.R. sintió por ese binomio espaciotemporal. Y luego veremos de qué manera bosqueja su obra, aderezada siempre con ambos elementos que la gobiernan, hasta hacer de ella un sólido y unificado diario. El diario monumental de su poesía toda.

1º-A) EL BINOMIO TIEMPO/ESPACIO

A pesar de las palabras de J.L. Gardies, que comprendemos y aceptamos:

> "El paralelismo tradicional entre el espacio y el tiempo objetivos es engañoso [...] Si el espacio afirma más evidentemente su realidad ante nosotros, frente a nosotros, a nuestro alrededor, es que es el elemento mismo de la objetividad [...] En cambio, no tenemos ninguna experiencia análoga del tiempo, el cual no nos es dado nunca más que por mediación de los cambios o de los movimientos percibidos" (1)

lo cierto es que esta dualidad (espacio/tiempo) pervive como tal en la conciencia humana, y con el nombramiento de uno de sus términos se evoca siempre el complementario. Así Bergson dice: "es presumible que el tiempo, entendido en el sentido de un medio en el que se distingue y se cuenta, no es más que espacio"

Einstein, en su concepción del mundo cuadrimensional, parece entender el tiempo como la cuarta dimensión del espacio. J.E. Charon ha interpretado así una de las ideas al respecto del genio judío-alemán:

> "Einstein dijo que era el espacio-tiempo el que debía considerarse como una entidad única y continua y no sólo el tiempo aisladamente, o el espacio aisladamente" (2)

Mª. Teresa Font, desde unos presupuestos puramente reflexivos, parece seguir esta línea:

> "El tiempo a su vez es inseparable del espacio, no existiría por sí solo, necesita de sustancias para hacerse sentir. Toda experiencia humana se realiza en el espacio y en el tiempo, los verdaderos valores se fundamentan en la búsqueda de la verdad metafísica fuera de los límites del ser: tiempo y espacio" (3)

que es también la de Verhesen, si bien éste no los considera tan determinativos el uno para el otro:

> "No se puede concebir una obra de cualquier naturaleza que sea, ajena a toda referencia de tiempo y de espacio y cuyos más importantes elementos constitutivos no sitúen en alguno de esos dos planos, puesto que la existencia del hombre en la medida en

> que éste la piensa y toma conciencia de ella, implica relaciones inevitables con objetos que no pueden estar en otro sitio que en el espacio y situaciones interiores sólo definibles por la conexión con el desarrollo temporal que las entraña" (4)

Olivio Jiménez insiste en la relación interna que rige ambos conceptos y aproxima más el tema al terreno poético:

> "No hay duda de que a poco que empezamos hablando de tiempo acabamos de seguro en el espacio, e inversamente. Juntos tienen que andar también en la intuición poética, la cual se ve obligada así a valerse de imágenes corpóreas, esto es, espaciales, para dar expresión a sugestiones de orden temporal" (5)

Y lo mismo Blasco Pascual, cuando dice:

> "La literatura es un arte de espacio y tiempo" (6)

Estas ideas generales sobre la conexión espacio/tiempo pueden aplicarse perfectamente a la poesía de J.R. Y así lo han hecho diversos críticos desde distintos grados de aproximación al poeta. Por ej., A. Blanch, cuando dice:

> "Tan profunda y arrebatada es esa experiencia del universo en J.R. Jiménez que la conciencia de lo espacial se cruza con la de lo temporal, en lo que ambas tienen de común, su interminable continuidad, su inmensidad inabarcable" (7)

Lo mismo Verhesen, en su imprescindible artículo, en cuyo título ejemplifica ya la existencia de ambas coordenadas:

> "En la obra de Juan Ramón Jiménez, espacio y tiempo se encuentran ligados y los instantes suelen desempeñar el papel de objetos: medida de un tiempo sin límites" (8)

El estudio que ha realizado R. Fernández sobre este mismo tema le permite decir lo siguiente:

> "el espacio es, en estos últimos poemas, un elemento más de eternidad" (9)

O sea, el espacio como tiempo que, otras veces, es el tiempo como espacio. E. Barradas lo confirma:

> "El viejo poeta confunde y mezcla poéticamente tiempo y espacio" (10)

y también Blanch:

> "la conjunción del tiempo y del espacio permite al poeta calificar a lo espacial como eterno [...], sobre todo el

espacio marino, en cuya entraña el tiempo se concentra" (11)

El propio J.R. tenía sin duda una conciencia clara de que ambas categorías, dimensiones necesarias de todo lo viviente, formaban un totum, discernible pero relativamente inseparable. Así lo hemos de ver en su poesía. De momento nos conformaremos con constatarlo formalmente en frecuentes pasajes de su prosa.

Aurora de Albornoz, al estudiar el libro <u>*Espacio*</u> *señala:*

"Cuando Juan Ramón titula un poema de sus últimos años "En los espacios del tiempo" no sólo está inventando un bello título, sino revelando una intuición: la de la indivisibilidad del tiempo-espacio.

A través del texto que comentamos los términos espacio y tiempo suelen aparecer unidos, como si fuera imposible disociarlos"

(12)

Tiempo y espacio son pues conceptos siameses en bastantes expresiones juanramonianas, tanto en sus cartas, aforismos y cuentos como en su obra ensayística. Es habitual tropezarnos con frases como: "el tiempo y el espacio" o "ni el espacio ni el tiempo", etc. De 33 ejemplos rastreados de un modo informal, en 19 de ellos el 1º lugar lo ocupa el tiempo y, en los 14 restantes, el espacio, aunque valorativamente esto no sea relevante.

A veces los significantes "espacio" y "tiempo" son sustituidos respectivamente por "país-lugar-sitio" y "momento-hora", sin que conceptualmente supongan ningún detrimento.

Vamos a reproducir, de los casos constatados de esta citación conjunta "tiempo/espacio" los más interesantes:

"Nuestra felicidad me parece a mí que está en el buen uso que hagamos del tiempo y el espacio en que nos ha confinado nuestro destino" (13)

"El Paraíso es un lugar sin espacio ni tiempo" (14)

"No perder el tiempo, desde luego; pero, desde ahora, no perder tampoco el espacio" (15)

"<u>El saber no ocupa lugar</u>, sino algo más importante: tiempo. Porque lugar sin tiempo no es nada; o, mejor, lugar es tiempo" (16)

entre los que se encuentran un par de ejemplos en que el tiempo y el espacio forman un curioso quiasmo:

"la poesía auténtica, la invariable, la poesía sin tiempo ni

espacio ficticios y que resiste, por lo tanto, espacio y tiempo verdaderos, es poesía de paz" (17)

"porque sigue en su hora y su lugar, su espacio y su tiempo" (18)

Sólo en dos expresiones, tiempo y espacio parecen pertenecer a mundos diferentes:

"No se adelanta en tiempo sino en espacio" (19)

e incluso antagónicos:

"En mi cabeza ¡qué lucha entre lugar y tiempo!" (20)

Pero esto representa la excepción.

Tiempo y espacio, pues, coordenadas fundamentales del poetizar juanramoniano que llegarán a sintetizarse en sendos títulos, Espacio y Tiempo, de dos libros (el 2º inacabado) fundamentales en su haber.

Tiempo y espacio también, dimensiones humanas en las que el yo del poeta se habrá de proyectar con total entrega. Entrar en tales dominios íntimos supone, sin duda, tocar la poesía con los dedos de la más auténtica realidad.

Por motivos de extensión y, sobre todo, de metodología, he creído conveniente, a la hora de proyectar este trabajo, decidirme por uno solo de estos conceptos, tan relacionados pero perfectamente separables en el tipo de análisis efectuado. Lo que no es óbice para que, en ocasiones, se produzcan las interferencias de rigor que, en general, se han tratado de reducir al mínimo.

1º-B) LA PRECISION TIEMPO/ESPACIO VERSUS DIARIO

En un estupendo artículo sobre el Diario de un poeta reciencasado, dice Pérez Priego:

"Desconocemos, claro es, cómo se gestó en Juan Ramón la idea de escribir un diario poético, que hubo de concebir durante el período de su estancia en Madrid entre 1912 y 1916" (21)

Las razones que aduce como probables me parecen admisibles, aunque secundarias, porque creo que la fundamental es que J.R. estaba abocado, desde siempre, a escribir en forma de diario y en este libro consigue al fin plasmar esa técnica de un modo más tajante y ortodoxo, lo que le satisfizo sobremanera. Recogemos una

breve pero interesante confesión del poeta:

> "(El Diario) Era el libro en que soñaba cuando escribía Ninfeas" (22)

Y en una carta al director del "Heraldo de Madrid", a propósito de publicarle una edición de su Diario poético, apostilla J.R.:

> "Muchas veces se ha tentado el diario, como un sencillo y corriente vehículo, paralelo o para libertar por un lado el pájaro de cada día" (23)

Pérez Priego reconoce al final de su artículo que:

> "En ese deseo de resolver la tensión entre la temporalidad y lo eterno, Juan Ramón llegará a concebir una suerte de 'diario total' que en realidad será toda su obra en sucesión" (24)

En esta misma línea se encuentran las palabras de Arturo del Villar, que rezan así:

> "Juan Ramón no llevó un diario propiamente dicho, pero su obra lo es. Eternidades tiene como lema 'Amor y poesía y [sic] cada día', síntesis real de su actuación" (25)

Villar destaca matices o intuiciones de "diario" en libros sueltos del moguereño:

> "el cuaderno Obra en marcha está subtitulado "(Diario poético de J.R.J.)"; un libro hasta ahora inédito lleva por título Diario poético; en la revista España dio a conocer sus trabajos literarios en 1923 y 1924 con la denominación común "Diario vital y estético de...". Es clara, pues, la idea del trabajo literario como una obligación cotidiana" (26)

y añade:

> "en las sucesivas ordenaciones previstas para su obra señalaba siempre un libro para recoger sus recuerdos autobiográficos [...] Vida y época pudo ser el libro de sus memorias organizadas sistemáticamente en pequeños capítulos sin trabazón formal, pero se quedó en proyecto como tantos otros libros" (27)

No es el único crítico que ha recapacitado sobre esta idea. Palau de Nemes, aunque sin profundizar en ello, trata a Laberinto como "diario psíquico", añadiendo que sus poemas exaltan emociones elementales del vivir cotidiano. Algo parecido a lo que opina Díaz Plaja:

"Todo el libro es una sucesión de anécdotas de amor" (28)

Tampoco a Young se le escapa del todo este aspecto del citado libro:

"Como diario íntimo debió representar no poco atrevimiento para la sociedad española de entonces" (29)

Respecto a Elegías, *comenta Campoamor:*

"Como si fuese recogiendo sus experiencias vitales en un diario íntimo, va cosechando el poeta en sus Elegías todas las variantes del dolor" (30)

y Garfias:

"Es como un diario lírico y desesperanzador" (31)

"La presente edición comprende los noventa y nueve poemas que componen los tres libros y que son como anotaciones en un diario triste en donde se refleja una de las épocas más dolorida del poeta" (32)

García-Posada, refiriéndose a Guerra en España, *libro de reciente publicación, apunta:*

"Aun teniendo en cuenta siempre como referencia última la idea de 'diario' en que pensaba el autor" (33)

Sánchez Romeralo, pensando en los "cuadernos y hojas" que editará J.R. entre los años 1925 y 1935, dice:

"Fieles a la idea de 'diario', los cuadernos ofrecen de todo" (34)

En la obra más popular de J.R., Platero y yo, *también hay quien ha visto matices de diario:*

"En este sentido aparece como un diario en donde se detallan los aspectos más interesantes de la realidad moguereña, del pensamiento y del sentimiento del autor" (35)

Francisco J. Blasco añade una referencia más, en dirección ahora a los aforismos juanramonianos:

"Juan Ramón acude al aforismo y lo utiliza, primero como cauce de interiorización y búsqueda personal interior. No nos extraña, por ello, que publicase las primeras series de aforismos bajo el título de 'diario' " (36)

y Sánchez Barbudo, abarcando los libros escritos entre 1908 y 1911, opina que:

"[esta poesía] Es, por lo general, crónica falseada de las minucias de la vida" (37)

Guerrero Ruiz nos hace algunas confidencias respecto a J.R., en este sentido:

"entre otros paquetes han de salir unos libros de cuartillas que hizo encuadernar el año 1924, en que pensó llevar un diario y lo estuvo haciendo durante algún tiempo" (38)

"podría dar un Diario poético del año, con unas seiscientas cosas" (39)

El capítulo final de La corriente infinita se titula "Sino de vida y muerte (Diario sin orden de lugar ni de fecha) (1896 - 1954)", en cuyo prólogo explica J.R.:

"un diario sin otro arreglo que el del hallazgo sorprendente, y al margen de la ordenación de mis libros completos. ¿No será este diario de hojas que mi mar eche a mi playa, el único libro verdadero del escritor?" (40)

Y en este mismo libro, refiriéndose al título de "Diario natural y artificial", dice J.R. lo siguiente:

"Buen título para el libro de un poeta" (41)

El 2º capítulo de La colina de los chopos se titula "Diario vital y estético" Y en una conversación con Gullón, declara J.R.:

"voy a intentar una vez más publicar lo que consiga de todo lo que digo en la forma más posible para mí, la de diario, por series y fechas de hoy hacia atrás" (42)

El hecho de que también Zenobia estuviera escribiendo un inmenso diario es, del mismo modo, significativo (43).

El diario es un género que está muy en boga en aquella época:

"Este diario íntimo, confesional, se irá cultivando con asiduidad creciente a lo largo de todo el siglo XIX" (44)

Y la admiración que J.R. sentía por Unamuno (autor de un famoso diario íntimo) también pudo influir un tanto:

"Será efectivamente Unamuno [...] quien inicie, bajo la tutela espiritual de Rousseau, Sénancour y Amiel, la incorporación española a la literatura occidental de confesión" (45)

Es curioso que Carlo Bo encuentre relación entre J.R. y el paradigmático diarista Amiel, cuando escribe:

"Juan Ramón, como Amiel, encierra dentro de sí todo el orbe que le interesa" (46)

La importancia que este sustrato de diario, latente en casi toda la poesía juanramoniana, tiene en relación con el tema temporal es enorme. Así lo ve igualmente Arturo del Villar, al decir:

> "Si la obsesión fundamental juanramoniana, y también su tema total, fue la idea de la muerte, es claro que el paso del tiempo significaría para él una aproximación al fin. Dar algo por pasado o perdido es tanto como admitir el avance del tiempo, mientras que si todo es actual, vida y obra, el hoy es permanente. Por eso quiso mantenerlo todo al día, la vida y la escritura" (47)

Escribe J.R., en una especie de aforismo:

> "La poesía nos la trae todo el existir diario que rodea nuestro diario existir" (48)

con lo que trasparenta su cuadrícula temporal, siempre presente. J.R., como poeta impresionista habitual, poseía las cualidades de todo buen diarista, según los cánones:

> "el diarista no maneja recuerdos, sino impresiones, [...] Percepciones, voliciones, sentimientos, juicios, etcétera; en una palabra, todo lo que en un instante pasa por la conciencia, recibe con frecuencia el nombre de impresión" (49)

y también los estímulos, talante y condiciones para tal ejercicio:

> "el diarista escribirá día a día para conocerse, para desahogar sus penas, confesarse en voz baja, proyectar su vida futura, almacenar rencores, gozarse en sus alegrías, o bien por afán narcisista" (50)

Dado el predominio, casi total, de lo lírico en su poesía, es lógico que el tipo de diario que escribe J.R. sea el llamado "diario íntimo", tal como viene siendo definido por la crítica, que le sirve además como método de conocimiento mundo/yo:

> "en el 'diario íntimo' la atención del redactor se centra singularmente sobre la propia persona [...] los acontecimientos y las circunstancias externas se configuran aquí en virtud de su resonancia y refracción en la conciencia del autor, de manera que esas circunstancias le sirven de ocasión para reflexionar sobre sí mismo" (51)
>
> "En el 'diario íntimo' se da la presencia personal del autor como centro de observación y centro de convergencia. El pronombre 'yo' es la medida de esta escritura. A través de

ella el escritor pretende la autorreflexión y el conocimiento de sí mismo" (52)

Ciñéndonos ya a la poesía de la 1ª época, objeto principal de nuestro estudio, podemos detectar en ella, además de las características generales que señalan Granell y Dorta (introversión, impresiones, sucesos de la propia vida, el yo como destinatario, etc.) otras más concretas que vamos a ver aquí.

1º.- Hay poemas, e incluso capítulos, que son auténticos testimonios de diarista. Como ejemplo, podemos destacar la 1ª parte de Melancolía, titulada "En tren", que es un declarado diario de viaje, a base de variantes sobre el tema de la contemplación, paisajista y humana, mezclada con finas reflexiones sentimentales.

2º.- Las acotaciones que J.R. coloca con frecuencia en el lugar de la cita inicial de poema (debajo del título) son muy significativas al respecto, pues ofrecen los típicos detalles espacial-temporales que suelen consignarse en los diarios, si bien algunos comportan una mayor literaturidad. Así encontramos en P.L.P. acotaciones puramente espaciales, tales como:

"Aranjuez, Sevilla, La Granja..." (pág. 1048)
"Bahía triste" (pág. 1128)
"Mar del sur" (pág. 1133)
"Apeadero en los bosques" (pág. 1343)
"Landas francesas" (pág. 1345)
"Guipúzcoa" (pág. 1347)
"Castilla" (pág. 1348)
"Arcachon" (pág. 1350)

otras estrictamente temporales:

"Mayo" (pág. 1097)
"Mañana nupcial" (pág. 1182)
"Estío de amor" (pág. 1186)
"Marzo" (pág. 1199)
"Poniente de oro frío" (pág. 1210)
"Junio" (pág. 1409)
"Naciente de luna" (pág. 1411)
"Interior de otoño" (pág. 1417)

"Apartamiento primaveral" (pág. 1420)

algunas mixtas:

"Crepúsculo en la estancia" (pág. 1189)

"Anochecer en los Pirineos" (pág. 1338)

"Tarde andaluza" (pág. 1353

"Amanecer en el pueblo" (pág. 1430)

y otras en las que se expresa la circunstancia desencadenante:

"Canta un ruiseñor" (pág. 813)

"El poeta ve pasar, desde su asno, un vuelo de pájaros de sol" (pág. 870)

"...Letra de petenera sin sentido que yo digo en una música vacía" (pág. 878)

"He abandonado la glorieta galante" (pág. 1017)

"En lancha" (pág. 1020)

"Canta otro ruiseñor" (pág. 1027)

"En coche" (pág. 1163)

"La estancia abierta" (pág. 1187)

"En coche, hacia el amor" (pág. 1299)

"Niebla" (pág. 1351)

"Desamor" (pág. 1405)

"Lluvia imprevista" (pág. 1407)

En ocasiones, esta acotación va al final del poema:

"Nérac. Jardín del Rey" (pág. 114)

"Arcachon" (págs. 116 y 162)

"Burdeos" (pág. 161)

3º.- La misma función la cumplen, a veces, los títulos:

"Noche de mayo" (pág. 50)

"Velando a Clara" (pág. 1203)

"Otoño" (pág. 1045)

"Tarde clara" (pág. 1054)

"Primavera amarilla" (pág. 1055)

"Hora de invierno andaluz" (pág. 1056)

"Campo de agosto" (pág. 1059)

4º.- y los primeros compases del poema. Bien un 1º verso:

"Anochecer. Frescura de un jardín regado" (pág. 1190)

"...Apagábase el día..." (pág. 1479)

"La tarde se iba muriendo" (pág. 322)
"Noche verde de domingo" (pág. 565)
"Llueve sobre el campo verde" (pág. 618)

o dos:

"En estas horas vagas que acercan a la noche
mi corazón se ahoga y sube hasta mis ojos..." (pág. 865)
"Torno al hogar a esta hora divina del estío
en que las rosas yerran por el azul doliente" (pág. 919)
"He abierto mi balcón y me he encontrado azul
la tarde y el jardín!..." (pág. 1004)
"Abril galán venía, todo
lleno de flores amarillas..." (pág. 1055)
"Es la medianoche; paso
por frente de la ciudad" (pág. 283)
"Silencio...Nieva, y la noche
larga y muda viene entrando..." (pág. 444)

e incluso una estrofa:

"Va amaneciendo: he venido
al banco donde, ayer tarde,
ella me dio aquellos besos
tan largos y tan amantes." (pág. 311)
"Está naciendo la luna
sobre el río, y está rosa
entre los árboles de oro
de la tarde melancólica." (pág. 379)
"Viene, en la noche de junio,
bajo una voz que desgarra,
el llanto de una guitarra
prendada del plenilunio." (pág. 391)

Aunque también puede darse esto en el final del poema:

"...El sol
triste de las cinco, dora
las blancas cimas de música
de la alameda frondosa." (pág. 968)
"Ha caído la tarde...de hoy...lunes...de agosto...,
y llora..., bajo y pobre..., un Angelus...de pueblo." (53)

Con todo esto podemos asegurar que, dadas las características expresivas de J.R., su asiduidad creativa y la técnica, tal vez no

siempre consciente, de precisar en las coordenadas del tiempo y el espacio sus inquietudes lírico - filosóficas, convierte este autor todos y cada uno de sus libros en un inmenso, variado y rico "diario", cuajando de confesionalismo descriptivista el recorrido todo de su cotidiano vivir y añadiendo así un matiz más a la preocupación temporal que condiciona toda su obra; pues, como dice muy bien Buckley:

> "los Diarios parecen estar bajo el dominio absoluto de la temporalidad objetiva: la sucesión de fechas parece fijar la narración al tiempo real" (54)

entendiendo que, en J.R., hay que sustituir esa "sucesión de fechas" por otra, más personal, "sucesión de acontecimientos", en un orden cronológico menos marcado pero igualmente organizado por el tiempo.

Leamos, como colofón de este apartado, lo que dice el propio poeta en uno de sus siempre certeros aforismos:

> "necesito representarme todo lo que pienso o siento no como idea, sino en composición de lugar, de hora, de color, de luz, etc." (55)

CAPITULO 29

EL LOCUS SFUMATO

"Poesía es lo casi dicho, literatura lo dicho, retórica lo redicho" -J.R.J.-

"Vaga difuso el tiempo" -Jorge GUILLEN-

"El manantial naranja de la tarde
deja un halo difuso sobre el campo" -Alejandro AMUSCO-

"y tras los cristales
grises es un sueño
de bruma el paisaje" -Francisco VILLAESPESA-

"lejano son de fúnebres campanas" -Heinrich HEINE-

"¡oh Dios! hasta las casas se dirían doraidas"
-Willian WORDSWORTH-

"La lluvia tiene un vago secreto de ternura"
-Federico GARCIA LORCA-

ENTRADA

Pero, si por un lado J.R. asume las coordenadas espacio - temporales, por otro intenta superarlas, dominarlas, manipularlas. Y es entonces cuando crea los recursos adecuados para tratar de sofrenar el tiempo.

Uno de los modos expresivos con que consigue (de un modo relativo, claro está) esta ralentización temporal (y también espacial) es el que yo he llamado "locus sfumato", técnica pictórica (que él convierte en literaria) que le facilita una suavización de los contornos y un distanciamiento de la realidad.

Mediante el "locus sfumato" J.R. recrea lo vivido, transportándolo a un mundo pensado que le permite una mayor participación personal, al tiempo que lo representa líricamente con los revestimientos de la evanescencia y el misterio evocador y sugerente.

De todos es conocido el importante sustrato pictórico que podemos detectar en la poesía del primer J.R. Entre los estilos que más le influenciaron, quisiera yo situar, en lugar preeminente, el "sfumato" leonardesco, técnica que se iría haciendo más patente a medida que iba hallando en ella un modo sistemático de expresar su mensaje poético.

Crespo ha encontrado en la biblioteca de Moguer tres monografías sobre da Vinci y ha rastreado las preferencias plásticas de J.R.:

> "los intereses pictóricos del poeta empiezan, en términos generales, con el Renacimiento, se centran particularmente en Leonardo da Vinci y en los grandes maestros españoles" (56)
>
> "De todas estas escuelas, o estilos, el que más pareció interesarle fue el de Leonardo da Vinci" (57)

Recordamos, en esta línea, un importante aforismo juanramoniano:

> "Leonardo, Rafael, Mozart, Mallarmé, por ej., tan perfectos, tan completos, lo son particularmente por ser melodiosos, musicales, delicados, distantes, esfumados a veces, encantadores [...] Que una obra sea esfumada y distante no quiere decir que no sea perfecta, completa. Es lo impreciso preciso de Verlaine la fórmula más difícil y más bella de arte que conozco" (58)

Creo que este largo aforismo es todo un manifiesto del estilo que J.R. tratará de aplicar, no tanto en cuanto a la técnica de superposición de capas, etc., como a los resultados finales del cuadro/poema.

Estoy convencido de que J.R. fue perfilando un especial modo de enmarcar su mensaje lírico a partir del "sfumato" leonardesco, que tan bien se avenía con su temperamento romántico y con las modas finiseculares. Ese modo a que hago referencia no es un invento absoluto del moguereño, pero sí un original sistema ecléctico de selección tópica que, de un modo admirable, ordena e incrementa, para traducir una realidad que, por su carácter de veladuras y difuminaciones, he bautizado como "locus sfumato", casi a medio camino entre esos otros dos locus, ya suficientemente reconocidos, que se han venido llamando "ameno" y "agreste".

Veamos un fragmento del poema V de <u>Arias tristes</u>:

> "El cielo gris y violeta

de la tarde fría daba
no sé qué ensueño al jardín
sin amor y sin fragancia.

Yo miré por los cristales,
y las sendas solitarias
y la fuente seca, todo
era más triste que el alma.

Por el cortinaje antiguo
el crepúsculo filtraba
una luz de niebla y sueño
acariciadora y lánguida;

y entre la tristeza que
la tarde daba a la estancia,
bruma, encanto, ronda suave
de cadencias y nostalgias." (59)

Hemos apreciado aquí un paisaje con difuminación de colores, impresión de sentimientos, la veladura de unos cristales, de un cortinaje, la niebla y el sueño, la bruma, el encanto y la nostalgia. Y todo esto, al comienzo del poema. Como si el autor quisiera dejar bien sentada, desde los primeros versos, la dimensión espacial, envuelta siempre en esa magia que la fantasía añade al paisaje.

En otras ocasiones, por el contrario, el "locus sfumato" sirve de cierre del poema, bien por medio de una estrofa:

"Entre el misterio lejano
de los troncos de los árboles,
el humo de alguna choza
sube en la paz de la tarde." (60)

o bien con un solo verso final, con el que el autor aplica una, sutil pero indiscutible, pincelada de su esfumino lírico:

"mientras que los colores se van desvaneciendo..." (61)

Son también curiosos los poemas que se desarrollan entre unos versos de apertura y otros de cierre, con patente intención difuminadora. Así sucede, por ej., en una pieza de <u>Laberinto</u>, que comienza de este modo:

"La luna del crepúsculo tenía un áureo nimbo

a través de las muselinas de la ventana..." (62)

y acaba:

"En la estancia sin voz
todo se recogía en una bruma vaga"

Otras veces, la difuminación tiene efecto en una posición medial, como inciso necesario en el desarrollo del poema. Así sucede, por ej., en la 2ª de las tres estrofas que componen una poesía de Melancolía:

"Por el jardín, sombrío de los plúmbeos nimbos,
las rosas tienen una morada veladura,
y el crepúsculo vago, que cambia las verdades,
pone en todo, al rozarlo, pálidas gasas húmedas..." (63)

Pero tampoco faltan poemas que constituyen, en su totalidad, un evidente "sfumato":

"Entre el pinar en sombra brilla el río violeta
recamado del oro triste del sol poniente.
Abril, vago, se esfuma, con una silueta
otoñal; todo es pálido, pensativo y doliente.

Y por las nubes ciegas, que se amontonan, como
una heráldica antigua de timbres fantasmales,
se cierra el horizonte con montañas de un plomo
que encarcela no sé qué rosas boreales.

Retorna un frío errante, de deshojados días;
el ensueño es difuso, opaco e invertido
y, en un instante, las nacientes alegrías
dudan..., tiemblan desnudas... y caen sin sentido." (64)

Para convertir este "locus sfumato" en un sistema que conforme la dimensión espacial de toda su primera poesía, J.R. utiliza variados procedimientos que vamos a tratar de identificar. El primero de todos ellos es la frecuente explicitación de la palabra "esfumar", que aparece ya en Ninfeas: "esfumándose en las nieblas" (65) -dice, refiriéndose a los palacios misteriosos del ensueño-. Esta palabra, de frecuente citación, está presente en casi todos los libros posteriores, hasta llegar incluso al Diario, donde dice:

"Todo el paisaje está cual esfumado dulcemente por
una eterna mano femenina" (66)

Y, junto a esta palabra, abundan otras, casi sinónimas, que juegan un papel muy similar. Por ej., el verbo "velar":

"Una bruma de sol vela las flores nuevas
con una vaga, aérea, celeste veladura" (67)

o "desleírse":

"En la bruma gris y húmeda
las torres se desleían" (68)

lo mismo que "deshacerse", "disiparse", "decolorarse", "desvanecerse", "diluirse", "difundirse" y "perderse", en una larga nómina de citaciones de la que sólo ofrezco aquí un ejemplo:

"el plácido paisaje
que, verde y malva, se desvanecía
en la bruma..." (69)

El segundo procedimiento consiste en difuminar el paisaje con elementos semánticamente adecuados, como son: la bruma, el humo, el vaho, las nubes y nublados, la brisa, la sombra, el misterio, el sueño/ensueño, la atmósfera, el crepúsculo o la alborada, la lluvia y la niebla. -Recordemos que Lorca llamó a J.R. "poeta de niebla" (70)- Sirvan unos breves ejemplos para representar casi un centenar de citaciones halladas en el corpus:

"del confuso horizonte brumoso
en que el sol se escondía" (71)

"el dulce y quieto
paisaje se va borrando
cargado de niebla y sueño" (72)

"La campiña se oscurece
bajo el crepúsculo grana" (73)

"Las gotas azuladas de la lluvia deshacen
en el cristal las formas dolientes del paisaje,
y lo enjoyan de luna y lo alhajan de tedio
con una veladura de desidia y de ensueño..." (74)

El tercer procedimiento consiste en usar términos que muevan o desenfoquen levemente la imagen, consiguiendo así otro tipo de esfumado igual de interesante. Algunos de estos términos son: tembloroso, trémulo, macilento, lívido, pálido, ceniciento, titilante, vago, tenue, flotante, desteñido, extinto, difuso,

irisado, indeciso y melancólico. Existen también multitud de ejemplos:

"por todas partes tiemblan
lumbres, estelas y lágrimas" (75)

"El paisaje soñoliento
dormía sus vagos tonos" (76)

"Un cielo blanco y malva, con una luz difusa..." (77)

El cuarto procedimiento se basa en utilizar una pantalla que vele tenuemente el paisaje, quedando así un tanto difuminado. Es el mismo sistema que emplea la fotografía actual por medio de los filtros degradadores o de niebla. La pantalla más habitual en J.R. suele ser un velo:

"cuyo suavísimo cuerpo
se adivina vagamente
tras blanco y flotante velo" (78)

Pero también puede tratarse de: un tul, una muselina, una seda, un cendal, una gasa, una estela e incluso las lágrimas:

"Tras la blanca muselina
de mi balcón, la arboleda
dulcemente se adivina
entre la tarde de seda" (79)

"La sombría arboleda
se esfumó entre las gasas de una nube de incienso" (80)

"Llegó a ser como una estrella
tras el velo de mi llanto..." (81)

Y lo mismo: los cristales, los espejos y cualquier objeto que sirva como tales, por ej., unos ojos o un río:

"Y el crepúsculo
leve, sedoso, ¡en el espejo pinta
un paisaje más dulce que el paisaje" (82)

Hay otros obstáculos que limitan la visión, enmarcándola, y por eso se hace frecuente el empleo de la preposición "entre" o del modo adverbial "a través de":

"entre el humo azul, está
el idilio de la aldea" (83)

"A través de la lluvia melodiosa de plata,
los campos, allá lejos, tienen un sol nostálgico" (84)

El quinto procedimiento estriba en colocar la realidad en patente lejanía, para así conseguir, de igual modo, una imagen difuminada por la distancia. ("el paisaje en que se está nunca es el paisaje que se ve" -dice en un aforismo (85)-):

"Lejos, el campo se esfuma" (86)

"Maguer
nublado, allá lejos. Lo que yo amo" (87)

El sexto procedimiento se basa en el empleo de la comparación, en un sentido de rebajamiento de la identidad, o sea, presentando la imagen real un tanto esfumada:

"todo parece sumido
en un nostálgico sueño" (88)

"parece que los árboles se cubren de verdores..." (89)

Manuel Ariza (90) ha estudiado, desde otro punto de vista, la metáfora y el símil en J.R., observando su abundancia y variedad. En muchas de las comparaciones que él detalla y clasifica según el término de semejanza empleado ("como", "parece", "cual", "lo mismo que" e "igual que") podemos ver un matiz de realidad difuminada. Me interesa destacar aquí, de un modo especial, una expresión que no ha sido aún detectada (ni por Ariza ni por otros críticos) y que, quedando muy cerca del valor del símil, representa, más claramente aún que éste, el deseo de J.R. por enmarcar sus descripciones líricas en un persistente "locus sfumato". Me refiero a las fórmulas: "se diría", "se dijera", "se creyera", etc., que dotan a la realidad de una pizca esencial de dudosidad misteriosa, encantadora, sutil. No puedo asegurar de quién o quiénes toma J.R. esta expresión, que aparece en las <u>Leyendas</u> de Bécquer:

"diríase que una mala bruja os ha encanijado" (91)

Rosalía utiliza alguna expresión paralela:

"soplo mortal creyérase que había" (92)

Los franceses predilectos de J.R. también la emplean. Sobre todo Samain:

"On dirait que la plaine, au loin déserte, pense"

Francis Jammes:

"On dirait que dans ses mains
C'est un ange qui la tient"

y Georges Rodenbach, escritor belga, en lengua francesa, cuya poesía, tanto en los temas como en el talante, presenta también otros paralelismos con la del moguereño:

"Mon sang ne coule pas; on dirait qu'il s'effeuille..."

Los hispanoamericanos utilizan bastante dicha fórmula. Veamos un ejemplo del panameño Ricardo Miró:

"El mar está pensativo... Se dijera una laguna"

Fórmula que en Rubén Darío se hace habitual:

"Sobre la terraza, junto a los ramajes,
diríase un trémolo de liras eolias"

Debo destacar también la frecuente citación de Salvador Rueda:

"y que es su cabellera, se diría,
el penacho gentil de una candela"

J.R. emplea esta expresión desde Rimas:

"y cuando cae la tarde
dijérase que suspira" (93)

"Se creyera que la vida se esfuma" (94)

hace más de treinta citaciones en los libros de su 1ª época:

"Se dijera una pálida corona de paisajes" (95)

y la sigue utilizando en libros posteriores, por ej., en el Diario:

"Se diría que el airecillo surte del mar" (96)

y también en la prosa:

"Se dijera una tumba la ciudad"
("Balada de la ciudad de Niebla")

El séptimo y último procedimiento de esfumación consiste en la utilización de abundantes puntos suspensivos que, unas veces al comienzo de la frase, otras, las más habituales, al final y algunas en ambos flancos, consiguen imprimir una sistemática difuminación de la imagen, tanto si se trata de una suspensión como si presenta valores de mayor reticencia. Bécquer, Rosalía, algunos de los simbolistas franceses, Rubén, etc. usaron con frecuencia este procedimiento. J.R. hace de él un recurso tan habitual que puede llegar a cansar, si no se entendiera como ingrediente decisivo en su

voluntad de "locus sfumato"

En los trece libros que hasta Estío escribe y publica J.R., encontramos nada menos que 4031 suspensiones. En Ninfeas se puede calcular una media de 17 suspensiones por poema. Existen varias razones por las que el poeta emplea tan sistemáticamente el recurso; unas son sintácticas, otras, estructurales y las últimas semánticas. Pero lo más habitual es que lo utilice con una intención claramente ralentizadora del tiempo:

"Dulceaente, dulceaente,
iba entrando la mañana ..."
(Pastorales)

El esfumado es algo tan inherente al poeta que le hace confesar su deseo por autodifuminarse:

"¡Quién pudiera desleirse
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas!" (97)

Aunque el esfumado suele tener una base pictórica, y por lo tanto visual, no faltan casos de esfumados olfativos:

"y en el ambiente aromado
flotaba un sueño de gracia" (98)

acústicos:

"Un adiós lento, eterno, inextinguible,
flota en la palpitante angustia del ambiente..." (99)

térmicos:

"la tarde azul
se va enfriando, lentamente, entre rosales" (100)

o de sabor:

"¡Oh, qué dulzura tiene el viento vespertino!" (101)

Podemos deducir de todo esto que J.R., buscando ante la realidad descrita una tercera solución, ni realista ni totalmente romántica, se decanta por este procedimiento leonardesco hasta convertirlo en un auténtico "locus", con el que leitmotiva, peculiar y artísticamente, toda esta poesía de su primera etapa, consiguiendo de paso ralentizar el tempo lírico-narrativo, tratando de refrenar un poco su naturaleza fugaz.

CAPITULO 3º

EL IMPRESIONISMO PICTORICO-LITERARIO

"Pasa tiempo. Se sufre. Se envejece.
Pasa tiempo. Se goza. No, no pasa" -Jorge GUILLEN-

"Puesta de sol...octubre...otoño...muerte...
vejez que llega...otoño de la vida..."
-Gregorio MARTINEZ SIERRA-

"Sólo dura lo efímero" -Julio CORTAZAR-

"El goce cuya esencia
es durar un instante" -Ricardo MOLINA-

"El tiempo no tiene más que una realidad, la del instante"
-Gaston BACHELARD-

EXORDIO

Probablemente es el impresionismo el movimiento artístico que más se ha preocupado por presentizar la realidad cambiante. Cada pincelada es un presente de color y de forma que, unido a otros muchos a su vera, expone y ordena en la tela un sinfín de momentos, que contienen la totalidad de la sensación representada. A su vez, cada lienzo es capaz de captar actualizaciones sucesivas que llegan a filmar, en planos de detalle que llamamos variaciones, la eterna metamorfosis a la que el tiempo somete a las cosas.

J.R., siempre preocupado por esa verdad última del hombre que, como viviente, sólo encuentra desarrollo en la sucesión temporal, tuvo en el estilo impresionista un gran aliado para poder expresar el sistema vital de ese tiempo, conformado en instantes, que va puntualizando a su vez la eterna muda.

J.R. conoce y practica la técnica impresionista de cariz pictórico y la adapta, pronto y definitivamente, a su obra poética, consiguiendo con ello que el tiempo reverbere en ésta de un modo constante, sutil y decisivo.

Nadie deja de reconocer que un pintor-poeta, como J.R., habitante natural del modernismo y del simbolismo, y a la vez con un fuerte sustrato posromántico, al que habría que añadir su talante individual de notable predisposición a las sensaciones que, en un mundo interior, provoca el mundo externo, tuvo que quedar atrapado en las dulces redes del impresionismo más declarado e intenso de toda la poesía española.

El propio poeta así lo manifiesta en algunos de sus aforismos:

> "El impresionismo y el simbolismo no tuvieron en España más poeta que yo" (102)
>
> "En mis libros, más que nada, tiendo a dar sensaciones de conjunto" (103)

y también lo han reconocido la mayoría de los críticos, tal como lo expresa, con su acierto habitual, Arturo del Villar:

> "Todos los comentaristas de los primeros libros juanramonianos están de acuerdo en apuntar el tono impresionista advertible en sus versos. El impresionismo en realidad se desparramó por toda su obra en verso y en prosa" (104)

Este incansable estudioso de la obra del moguereño, en la Introducción de uno de los libros en prosa de éste, apunta igualmente:

> "Tanto la exposición de las historias como la de los cuentos demuestran una vez más la afición juanramoniana al impresionismo" (105)

Esta afición quedó patente en su aprendizaje pictórico, como lo han estudiado otros críticos de la talla de Crespo (106), si bien éste sin salirse de los ámbitos de la pintura. Palau dice al respecto:

> "merece la pena recordarse que el impresionismo en pintura fue una forma de sensualismo y que J.R., poeta colorista desde sus principios, tenía gran inclinación a la pintura" (107)

Manuel Alvar hace una distinción entre pintura y poesía, que no es sin embargo excluyente:

> "su poesía fue simbólica siempre, [...] sin embargo, su pintura fue impresionista" (108)

y Arturo del Villar declara taxativamente:

> "El impresionismo le servía adecuadamente a Juan Ramón para manifestar su visión de la realidad, tanto por lo que se

refiere a la manifestación pictórica como a la literaria"
(109)

Otros críticos detectan incluso la progresión juanramoniana, dentro del estilo impresionista. González opina que:

"De pintor impresionista, J.R.J. pasa a ser 'pintor-decorador'. Los paisajes están tapizados, recubiertos de telas y cortinas como un suntuoso salón" (110)

Pero hay mucho más que eso, me parece a mí.

La precisión de Blasco, breve y jugosa, resulta interesante por la lenta y ascendente metamorfosis que señala:

"el paso de un impresionismo colorista a lo que podríamos llamar un impresionismo sentimental" (111)

En cuanto a la técnica concreta del impresionismo literario de J.R., se ha venido resaltando fundamentalmente la aplicación del cambio de la luz a lo observado/descrito, como síntoma de lo fugaz y del cambio continuo de lo aparente. J.R. se manifiesta así en uno de sus aforismos:

"Como en el paisaje, a cada luz, en cada estancia, a cada hora, diréis una cosa diferente" (112)

Así lo ve también Bousoño, en un importante trabajo sobre el tema:

"En la escuela impresionista, por tanto, a mi juicio, aunque implícita e informulada, la idea de que las cosas 'cambian de ser a cada instante'." (113)

a lo que más adelante añade:

"cabe destacar el cuidado que Juan Ramón Jiménez pone en presentarnos el cambio de las cosas en cualquiera de sus aspectos" (114)

y lo mismo Alvar:

"la luz, al manifestarse en mil matices cambiantes, ha hecho que las cosas se manifiesten en su propia presencia, que no es inmutable, sino fugaz y huidiza" (115)

y del Villar:

"La luz modifica las cosas según las horas del día, tanto que un mismo objeto parece distinto al amanecer y al mediodía"
(116)

Esta relación tan íntima de la luz con el tiempo queda pues bien patente ("La luz con el tiempo dentro" de J.R.) Para nosotros es enormemente importante resaltar el alto componente temporal de la

técnica impresionista. El de Moguer, en otro aforismo, dice:

"Cada hora -cada luz, cada color- del día puede considerarse como una vida nueva en un país diferente" (117)

La concepción juanramoniana de la vida como una continua metamorfosis, no podía casar mejor con otra técnica que con la impresionista, que le ofertaba una mudanza relativamente reversible (si no en lo fundamental, al menos en lo accidental) mediante la cual los seres se van desplazando hacia un destino, dentro de espejismos cíclicos que los hacen reconocibles para la otredad (Ser los mismos, pero no ser los mismos, tal como pensaba también Bécquer, y que J.R. lo manifiesta con frecuencia) Esto explicaría además la razón por la que tal cantidad de poemas que dedica J.R. a un tema común no agotan jamás su desarrollo total, y en todos ellos encontramos alguna novedad que nos sorprende y maravilla. Es como si el poeta tratara de captar las innumerables irisaciones de una luz aparentemente monocolor.

Dice en unos versos J.R.:

"Qué cosa tan alada, tan suave, tan divina,
la tarde de septiembre, a las cinco, a las seis..." (118)

El elemento transmutador, pues, de la visión impresionista juanramoniana es habitualmente una luz que se explicita mediante alguna temporalidad concreta. Por ej., la mañana nublada, (119) la noche, (120) o el atardecer (121) Aunque, excepcionalmente, puede ser también algún fenómeno natural como la lluvia (122)

Como sistema de continua mutación estética, al pairo de la fugacidad temporal, encontramos en la poesía de J.R. temas como: el apresamiento del instante, la representación de lo evanescente y la compulsa de perspectivas ante la diversidad de lo que muda: estaciones, horas, luz, fenómenos atmosféricos, etc.

De Luis aporta interesantes precisiones al fenómeno impresionista, refiriéndose concretamente a un libro de J.R.:

"El impresionismo apresa por los sentidos la realidad cambiante y fugaz. Las sensaciones visuales -luz y color- ante todo, y asimismo las auditivas -música, canto, llanto-, las tactiles -tibieza, suavidad, tersura, agua que resbala-, las olfativas -perfumes, flores- y aun las sápidas -garganta fresca, dulzura-, detienen el tiempo en el poema, como para eternizar el encanto vivido. El impresionismo juanramoniano funde lo sentimental romántico -que le llega de Bécquer- con lo sensual

modernista -que aprendió en Rubén Darío-, y se orienta ya hacia un simbolismo de personal sensibilidad" (123)

Con esa perentoria necesidad impresionista de J.R. para expresar su relación sentimiento/mundo, ubicada siempre en una exterioridad espacial y una interioridad temporal, no es extraño que el poeta intente mil maneras de plasmar ese impresionismo. Unas veces, por ej., con matices puramente descriptivos, consiguiendo un verdadero cuadro plástico, a base de pinceladas/palabras y tonos/sugerencias que atmosferizan el lienzo/poema.

Veamos una pieza paradigmática:

"La luna doraba el río
-¡fresco de la madrugada!-,
por el mar venían olas
teñidas de luz de alba...

El campo débil y triste
se iba alumbrando...Quedaba
el canto roto de un grillo,
la queja oscura de un agua...

Huía el viento a su gruta,
el horror a su cabaña;
en el verde de los pinos
se iban abriendo las alas...

Las estrellas se morían,
se rosaba la montaña;
allá en el pozo del huerto
la golondrina cantaba..." (124)

Los componentes nominales concretos (pinceladas) de este lienzo/poema son: la luna, el río, la madrugada, el mar, las olas, la luz, el alba, el campo, el grillo, el agua, el viento, la gruta, la cabaña, los pinos, las alas, las estrellas, la montaña, el pozo, el huerto y la golondrina. Con todos ellos, trenza el poeta ese cuadro que intenta trasvasar a nuestro intelecto en forma de compleja sensación total. También se ayuda de la perspectiva, ("allí en el pozo del huerto") de la tonalidad, ("doraba", "teñidas", "rojo", "oscura", "verde", "rosaba") de la luz ("se iba alumbrando") y del movimiento en su desplazarse/fluir ralentizado ("se iban

abriendo las alas")

En ocasiones, el propio poeta se retrata, se convierte en una pincelada más de la estampa descrita. He aquí un ejemplo:

"Regazo de la aurora! La bruma es escarlata
y la luna de gasa en el azul se pierde...;
surge el mar de las sombras nuevo, rosa, de plata,
los matinales pájaros vienen al pino verde.

Y a la caricia errante del resplandor de oro
que el nuevo día pone sobre el perlado huerto,
al lado de la fuente celeste y clara, lloro
la dulce rima inédita de algún poeta muerto..." (125)

A veces esta técnica pictórico-poética queda más cerca de la aguada japonesa, y el poema se convierte entonces en un fresco boceto que el lector debe complementar (126)

Pero existen también poemas impresionistas no paisajistas, en los que las sensaciones están superpuestas directamente sobre la tela del sentimiento y se transmiten por pura simpatía. Veamos uno de los muchos ejemplos existentes:

"Una tarde de sombra azul y lumbre de oro,
una mujer vestida de blanco..., alguna flores...,
un bienestar que viene por la posta, un tesoro
de proyectos de estrellas, amores sin amores...

¡Qué más! El odio intenso de un sollozar con alas
hacia todo lo otro..., un vivir al descuido
por desesperación..., cosas buenas y malas
mezcladas en la sangre de un corazón podrido..." (127)

Obsérvese que aquí, como en infinidad de casos, la técnica impresionista, trasladada a lo literario, se refuerza a base de una alta frecuencia de la suspensión (sustituyendo al punto azoriniano) que sirve para parcelar las unidades sémicas del texto y matizar sus contornos. Con ello se manipula también, relativamente, el ritmo temporal.

En cuanto a la aprehensión del momento, o instante, puesto de relieve frente a la sucesión del tiempo total, podemos encontrar, dentro de este estilo impresionista, ejemplos suficientes y adecuados:

"Un instante parece un paisaje de olores,

después un campo gris en sombra y en silencio..." (128)

"Un momento, las rosas que están sobre el piano

se alumbran, como joyas, en el divino rayo" (129)

Desconocer, pues, esta técnica o aceptarla a ojos ciegas, como un lugar común de la crítica, sin reflexionar sobre datos fehacientes, al estilo de los que aquí se han presentado, nos impediría una aproximación real al tema de la temporalidad en este poeta, que tiene una importancia, como veremos, considerable.

CAPITULO 4º

LAS ESTRUCTURAS FORMALES

"El empleo del tiempo es la infraestructura real de la personalidad desarrollada" -Lucien SEVE-

"la escritura es la forma perfecta del tiempo" -LE CLEZIO-

"¡Ay! De nuevo vuelve el alba;
de nuevo vendrá la noche" -Emilio PRADOS-

"Los dos exactamente a un tiempo mismo" -Pedro SALINAS-

INTROITO

Me voy a referir aquí a dos tipos de estructuras que esconden, en sus formas métricas y distributivas, el tempo interno del desarrollo poemático.

En el primer apartado vamos a ser testigos de ese despliegue increíble que hace J.R. de la paleta métrica, sobre todo en lo referente a los tipos de estrofa (a veces tan originales y eficaces) mediante los que adecúa cada situación al tempo requerido por las necesidades temáticas y técnicas del poema.

En el segundo apartado comprobaremos los recursos de la circularidad y el ordenamiento rítmico con que J.R. dispone las articulaciones de su criatura poética (estrofa, poema, capítulo, poemario, obra) en una dimensión temporal que la resuelve en acto comunicativo.

J.R. experimenta, en este taller de la creación poética, las fórmulas idóneas de su expresión lírica. Imita, adapta, crea y corrige, hasta llegar a una relativa perfección. Se trata de situar en el espacio del poema el compás/tiempo de la idea. Y en esto, como en tantas cosas, el moguereño dará muestras de una genialidad y una profesionalidad inimaginables.

4º-A) EL TEMPO EN SU VARIEDAD METRICA

Así como en su 2ª etapa, J.R. utiliza fundamentalmente la rima libre, en la 1ª ofrece un muestrario de variedades métricas que bien merecerían un estudio exhaustivo por parte de la crítica. Isabel Paraíso de Leal ha estudiado este aspecto de un modo parcial y opina así:

> "Juan Ramón no ha sido un innovador de la métrica española, pero sí un sutil y certero reformador que ha dejado en ella, como en los otros aspectos del verso, su huella de maestro" (130)

Estoy de acuerdo con este juicio (salvo en el no reconocimiento de la facultad innovadora del moguereño) No puedo decir lo mismo respecto al análisis de Siebenmann, que también se preocupa por los aspectos métricos de la poesía juanramoniana pero, en mi opinión, sin acierto. Este crítico, alegando que J.R. no utiliza las "altas formas estróficas" (décimas, liras, octavas, etc.) afirma que:

> "De la preferencia modernista por la riqueza métrica, por el juego de ritmos y rimas, por la exhibición de artificios poéticos puede ya dejar de hablarse en Jiménez desde muy pronto" (131)

Yo no puedo ahora cumplir exactamente con mi deseo de analizar en profundidad el tema, pero sí voy a ofrecer un adelanto, lo suficientemente amplio como para mostrar sus posibilidades.

J.R. vivió la efervescencia métrica del modernismo, movimiento renovador, en este sentido, y rehabilitador de fórmulas desaparecidas. Dice Navarro Tomás:

> "Ensanchó la poesía modernista el cuadro de la métrica hasta límites que en ningún otro período se habían alcanzado" (132)

Es natural, por tanto, que el moguereño reflejase con cierta fidelidad el ambiente de aquella moda. Pero, además de eso, J.R. se tomó no pocas iniciativas propias, las cuales conviene presentar y valorar. Esto nos recuerda un poco la siempre acertada reflexión de Aurora de Albornoz, cuando dice:

> "Creo que lo mejor de la obra de Juan Ramón viene de la tradición y va hacia la novedad" (133)

Respecto a la rima, diremos que hay, en esta etapa, una clara preferencia por asonancias y consonancias, quedando la rima libre como excepción. A partir de Laberinto se encuentran ya ciertas audacias que suponen un primer paso hacia una poesía más libre, pero sin hacer de ello un uso habitual hasta el Diario. Si bien, resulta un tanto exagerada la afirmación taxativa de Pujante, cuando apunta:

"El Diario...inaugura el'verso libre' " (134)

Asonancias y consonancias pues, empleadas con generosidad y, casi siempre, con la máxima corrección, muestran el oficio de un gran rimador, como fue J.R.

En cuanto a la medida de los versos, el moguereño no hizo ascos a casi ninguna combinación. Manejó cuanto le plugo el isosilabismo perfecto y un peculiar y eventual anisosilabismo, en un juego muy notable de variables silábicas. Su espectro más habitual ocupa posiciones centrales que apuran todos los casos, evitando generalmente versos inferiores al hexasílabo y superiores al alejandrino. Alejandrino, octosílabo y endecasílabo son, de cualquier modo, los más frecuentes.

Pero, tanto respecto a la rima como a la medida de los versos, poco más deseo añadir y me voy a centrar, por el contrario, en los tipos de estrofa que, a fin de cuentas, es la unidad más en consonancia con lo temporal porque, con su recurrencia, va marcando un tempo interno que condiciona el poema sobremanera.

En la poesía rimada de J.R. hay solamente 4 libros compuestos con absoluto unitarismo estrófico: Arias tristes (romances), Elegías (serventesios alejandrinos), Libros de amor (romances alejandrinos) y Sonetos espirituales (sonetos endecasílabos) Los restantes presentan una increíble variedad de fórmulas que he creído conveniente clasificar en dos grandes grupos:

a) estrofas habituales en otros poetas, con un tratamiento normativo.

b) estrofas habituales, pero con un tratamiento peculiar y estrofas de una originalidad casi absoluta e incluso única.

En el grupo "a" podemos incluir estrofas tales como:

a-1) el romance, muy empleado por J.R. en casi todas sus variantes. El octosílabo es el más frecuente, pero también encontramos el endecasílabo,(Olvidanzas) el hexasílabo, (Baladas de primavera) el eneasílabo, (Poemas mágicos y

dolientes) el decasílabo, (Rimas) el alejandrino (Laberinto) y todo tipo de romance endecha y romancillos.

a-2) el soneto, generalmente en endecasílabos. Pero también en alejandrinos, (Almas de violeta) en tridecasílabos, (Ninfeas) en hexadecasílabos, (Rimas) en dodecasílabos (Ninfeas) y en eneasílabos (Ninfeas)

Lo más normal es la reunión de cuartetos y tercetos, pero también hay formaciones de serventesios + tercetos (Rimas)

a-3) el serventesio, generalmente en alejandrinos. Pero también en decasílabos, (Jardines lejanos) en endecasílabos, (Baladas de primavera) en eneasílabos y en dodecasílabos (Baladas de primavera)

a-4) la cuarteta. (Pastorales)

a-5) la redondilla. (Jardines lejanos)

a-6) el cuarteto. (Olvidanzas)

a-7) el pareado, tanto anisosilábico como isosilábico, consonante, (Baladas de primavera) Idem. el isosilábico asonante (Poemas mágicos y dolientes) y el anisosilábico asonante (Poemas agrestes)

a-8) la silva arromanzada -7 + 11- (Poemas mágicos y dolientes)

a-9) el terceto, independiente, en asonante: "a - a", (Primeras poesías I Anunciación) monorrimo en asonante, (El silencio de oro) anisosilábico consonante: "A - A" (Olvidanzas) y el tercetillo (La frente pensativa)

a-10) la copla, (Monumento de amor) que puede ser también anisosilábica (El silencio de oro)

a-11) la quintilla, asonante (Arte menor) o consonante (La frente pensativa)

a-12) la tira épica monorrima, al estilo medieval, tanto consonante como asonante, isosilábica o anisosilábica (Arte menor)

a-13) la soleá (Bonanza)

a-14) la silva "7 = 11" (Pureza)

a-15) la estrofa cuaternaria asonantada, al estilo de Bécquer (Rimas)

a-16) la letrilla (Baladas de primavera)

a-17) el villancico (Olvidanzas)

a-18) los heptasílabos blancos (Poemas impersonales)

En el grupo "b", también numerosísimo, encontramos:

b-1) romances "juguetones", en los que se halla algún verso que, métricamente, sobra. A veces se trata de uno solo en todo el poema (135) o de dos (136) También sucede que el poeta utiliza dos rimas distintas en la misma pieza, con lo que se convierte ésta en un poema "birromance" (137) En un curioso poema que podríamos calificar de "trirromance por partida doble" (138) hay tres rimas ("ea", "ia", "ua") y tres tipos escalonados de verso (decasílabo, hexasílabo y octosílabo) Luego tenemos los romances rimados en impares ("romance impar"), con la notación: a - a - a -,etc.Veamos una interesante muestra:

"¡Oro nuevo
de la aurora;
oro viejo
del poniente;
saeteros
encontrados
de mi pecho
jadeante,
viejo y nuevo" (139)

y los más curiosos, que podríamos llamar "triversales" porque las asonancias se dan cada tres versos (y no cada dos), como sucede en un poema que comienza así:

"Oyendo
la lluvia
te escribo...
Esencia
de viejos
idilios" (140)

Hay que resaltar también una peculiaridad curiosa. J.R. escribe muchas veces los romances efectuando unas sistemáticas separaciones estróficas que tienen que ver sólo con lo semántico, y no con lo métrico. Son por tanto pseudo-estrofas que forman en realidad un solo bloque romanceril (141)

Lo mismo se puede advertir en algunos pseudo-tercetos (142) que en realidad forman una sola tira épica. Y también en los casos de parcelación estrófica en pareados de otros ejemplos (143)

b-2) silvas. J.R. no sólo utiliza silvas arromanzadas de

endecasílabos y heptasílabos, al estilo de Machado y otros, sino que emplea también para ellas todo tipo de medidas y combinaciones. Por ej., "7 + 5 + 11", como vemos en un caso (144) en el que sobra, como en los romances, un verso (que aquí es el penúltimo) O "14 + 11" (145), "14 + 7" (146), etc.

Por otro lado están las silvas consonantes que no se atienen al esquema general de "11 + 7" sino que emplean otros, tales como "11 + 7 + 9 + 13" (147), "11 + 14 + 7 + 4 + 9 + 3" (148), etc.

b-3) cuaderna vía. J.R. hace dos usos peculiares de esta estrofa. El 1º consiste en la asonantación de cada cuaderna (149) y el 2º, más extraño aún, en que la asonancia se reduce a un solo verso (el tercero, que es heptasílabo), quedando los otros tres (eneasílabos) en perfecta consonante.El agravante, pues, del anisosilabismo nos obliga a bautizar esta estrofa con el nombre de "cuadernilla vía mixta" (150)

b-4) soleá, que toma en algún caso el matiz de "encadenada", al repetir su asonancia en otras estrofas (151)

b-5) cuarteta. J.R. aplica esquemas de doble pie quebrado (en versos pares) a esta estrofa (152) Y lo mismo, a veces, pero en versos impares (153)

Otro tipo de cuarteta es el de pie quebrado en 3º verso (154) También es curiosa una estrofa a la que, por su constitución, bien podríamos llamar "doble cuarteta" (155)

b-6) cuarteto. Hay que destacar esa especie de "cuarteto cojo" (156) en el que sólo riman 1º y 4º versos, quedando sueltos los restantes.

b-7) quintilla. Encontramos algún tratamiento heterodoxo, al atentar contra la normativa de rimar tres versos seguidos, con lo que la notación queda así: 8a, 8b, 8b, 8b, 8a (157)

b-8) terceto. Aparte de los variados tratamientos, más habituales, de tercetos y tercetillos que ya se han detallado, interesa destacar unos tercetillos "semi-encadenados" muy curiosos, en una original y magnífica composición en la que el encadenamiento se produce únicamente en las estrofas pares, cuajando la siguiente notación: 8a, 8a, 8-; 8b, 8b, 8a (158) Es una estrofa de una sonoridad y redondez increíbles.

Otra estrofa originalísima es la de la 1ª parte de un poema (159) formado por "tercetos de doble ligadura", ya que se encadenan, por una parte, todos los primeros versos de cada terceto (en

consonante) y, por la otra, los segundos y terceros, en una monoasonancia que, a su vez, es consonancia si separamos los segundos entre sí y los terceros entre sí.

b-9) estrofas de 7 versos, en una especie de "septetillos encadenados diestróficos", con la siguiente notación isosilábica y consonante: 6a, 6a, 6b, 6a, 6b, 6a, 6a. La letras "a" van variando con la estrofa, pero las "b" se mantienen encadenadas intraestróficamente (160) Es otra pieza magnífica, tanto formalmente como por el ritmo interno que posee.

Algo similar se podría decir de otra poesía que parece increíble que J.R. no la repitiera en otros casos, pues tiene una sonoridad y una calidad exquisitas. Se trata de un "septeto mixto", anisosilábico y consonante, que refuerza su rima natural (10A, 5a, 10B, 5c, 5c, 5c, 10B) con la iteración de los tres versos "5c" en cada estrofa siguiente. No puedo dejar de transcribir este poema que me parece una joya métrica de J.R.:

"DIAS LIBRES

¡Dias de fiesta del corazón!
Que la canción
sin traba, pura, vuele a la altura.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo la estela de la ventura.

Estasis largo del sentimiento,
áureo momento
en el nirvana de la belleza.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo el sentido de la pureza.

Saber sentirse lleno de rosas.
Todas las cosas
abiertas de alas y de armonía.
No pensar nada,

no escribir nada,
no decir nada...
Solo las ansias de la poesía.

Libres espacios plenos de oro.
Divino coro
rejio de timbres de eternidad.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Solo los mares de la verdad." (161)

b-10) estrofa de 6 versos. Comencemos por una especie de sexteto llano, si bien con una notación peculiar: AABCCB, en alejandrinos (162) Se trata de una estrofa rotunda y sonora.

Tenemos también unas sextillas manriqueñas, pero asonantes (163) y otras "sextillas semi-cambiantes" curiosísimas (164) Este último ejemplo presenta, por un lado, rimas consonantes y asonantes y, por otro, rimas parciales que sólo afectan a cada estrofa por separado, además de otras generales con las que se hermanan versos de distintas estrofas. Esta es su insólita notación: a, b, c, D, c, b; a, b, c, D, e, b; a, b, f, D, f, b. Obsérvese que los versos inicial, secundario, medial y final de arte mayor se mantienen indesplazables. Con ellos se teje una trama rítmica que conjuga muy bien las variaciones de otros versos cambiantes.

b-11) serventesio. Podemos destacar el serventesio de doble pie quebrado que nos presenta el último poema (165) de <u>Olvidanzas</u>, *con la notación siguiente: 11A, 4b, 11A, 4b.*

Parecido a éste es otro poema del mismo libro, con la diferencia de que los versos impares van sueltos (9-, 2a, 9-, 2a) y no forman sino un "semi-serventesio" de doble pie quebrado (pág. 709)

b-12) combinaciones binarias o ternarias. No son pocos los casos en que J.R. mezcla dos o tres tipos de estrofa en un mismo conjunto, consiguiendo así una especie de "poema centauro" que ofrece, a veces, variantes de ritmo de gran interés.

Algunas de estas combinaciones binarias son:

- *terceto monorrimo flanqueado por dos pareados (166)*
- *quintillas + sextilla final (167)*
- *serventesios + estribillos pareados (168)*

. *tira épica + silva arromanzada (169)*

. *cuartetas + redondillas (170)*

. *quintillas + cuartetas -alternativamente- (171)*

. *quintillas + septilla final (172)*

Las combinaciones terciarias son:

. *cuartetas + quintillas + sextilla (173)*

. *cuartetas + quintillas + estrambote (174)*

. *redondillas + cuartetas + quintilla (175)*

. *serventesios + pareado + cuarteto (176)*

Hay también otras combinaciones, más caprichosas y difíciles de definir, como las que encontramos en I-2 (págs. 181, 184, 185, 190 y 239/40).

b-13) Hay veces que J.R. construye un poema, en puridad anestrófico, jugando con dos rimas únicas. Esto es lo que sucede en I-1 (pág. 287) y en la delicada jarcha encajada en I-2 (pág. 63)

b-14) irreconocibles. Son aquellas estrofas totalmente aleatorias que construye J.R. en su afán experimentador de exóticos ritmos. En I-2 encontramos, por ej., unas agrupaciones de este tipo (págs. 191/2, 193, 237)

b-15) estrofa de rima alejada. Cierra nuestro repaso de estrofas peculiares ésta, tan original, que se basa en la simple asonancia del verso final y que, al ir aumentando en un verso cada nueva estrofa, la rima se aleja suavemente, produciendo una sensación similar al eco. Veámoslo:

"Se peleaban
las estrellas.

Qué refuljir, qué chispas
oro y verde
en la tienda negra.

Sus palabras azules encendidas
se oían, claras,
entre dos silencios
desde la tierra." (177)

Y con esto no queda ya sino decir que mediante esta apabullante variedad, este increíble alarde métrico, consigue J.R. un muestrario de estrofas completísimo y valiente, en una coloratura rabiosamente polifónica, para acompañar la complejidad de matices de

ese tempo que intenta inyectar en su mensaje, en cada situación lírica.

4º-B) EL TEMPO EN SU SIMETRIA Y ORDEN POEMATICOS

Queda ahora por analizar un 2º tipo de estructura, muy importante también en J.R., que hace referencia al ordenamiento de los sucesos en relación a dos matices temporales: la ciclicidad y la simultaneidad.

4º-B-1) La ciclicidad

La ciclicidad la consigue el poeta a base de estructuras circulares, de las que las más explícitas son aquellas que comienzan y finalizan con idéntica expresión. El poema se convierte así en un tiovivo que nos transporta, después de unas cuantas vueltas ciegas, al mismo lugar del que partimos.

Esta circularidad perfecta y simétrica la utiliza J.R. con mucha frecuencia, desde los primeros hasta los últimos libros. Unas veces la iteración abarca un solo verso, otras un par de ellos y, las más, toda una estrofa. Veamos los versos iniciales y finales de algunos poemas:

"Cuando lloraba yo tanto,
cuando yo tanto sufría,
[...]
cuando lloraba yo tanto,
cuando yo tanto sufría...!" (178)

"Tibia noche, perfumada
de jazmines, ¿por qué llenas
mi corazón solitario
de dolor y de tristeza?
[...]
Tibia noche, perfumada
de jazmines, ¿por qué llenas

mi corazón solitario
de dolor y de tristeza?" (179)

"Y en todo desnuda tú.
[...]
Y en todo desnuda tú." (180)

Hay otros muchos ejemplos (181)

Esta circularidad que podemos llamar "calcada", porque reproduce al final, exactamente, la expresión inicial presenta algunas curiosas variantes:

a) poemas que incluyen una estrofa prólogo que no participa de la circularidad. Veamos un ej.:

"Primera ingratiud...Me lo cuenta el piano
que, en la tarde de lluvia y flores, sollozando,
nace mi alma triste en su vagar romántico..." -1ª estrofa-

"¿Para qué, para qué, si habías de matarme,
me hablaste de aquel modo?...La pregunta insondable,
desnuda, trastornada, se arrastra por el parque..."
-2ª y última estrofas- (182)

Similar a éste sería el caso en que, en vez de una estrofa prólogo, tuviésemos un verso prólogo (183) o dos versos prólogo (184)

b) poemas que incluyen un verso epílogo, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

"¡Hay retorno a vivir!" -1º y penúltimo versos-
"¡Digo a morir!" -verso final- (185)

c) poemas en que los versos 1º y último, idénticos, se ven reforzados por iteraciones internas, a modo de estribillo. Hay bastantes ejemplos (186)

d) poemas en que la simetría del calco, entre las estrofas 1ª y última, es estrictamente capicúa. Véase el curioso ejemplo siguiente:

"Sol amarillo de la tarde triste,
esplendor de desidia y de quimera;
tú doras de imposible cuanto existe
en esta desolada primavera!
[...]
¡En esta desolada primavera,

tú doras de imposible cuanto existe;
esplendor de desidia y de quimera,
sol amarillo de la tarde triste!" (187)

e) poemas en que se voltea la estrofa por su eje, colocando los versos 1º y 2º de la estrofa inicial en los lugares 3º y 4º de la final. Esta sería una simetría semi-capicúa; tal como la podemos ver en el siguiente ejemplo:

"Callejón verde y sombrío,
fragante de madreselvas;
camino de aquel amor
dulce de mi adolescencia!
[...]
¡Camino de aquel amor
dulce de mi adolescencia;
callejón verde y sombrío
fragante de madreselvas!" (188)

Se encuentran otros casos similares (189)

Sin embargo, J.R. tiende casi siempre a realizar un tipo de estructura circular formal en la que no se repite absolutamente, sino parcialmente la expresión inicial, logrando así unos matices variables de la más exquisita sutilidad. Es como si nos quisiera decir que el tiovivo nos deja en el punto de partida, sí, pero añadiendo a nuestra experiencia la aventura del viaje. En realidad es el paso del tiempo que nos convierte en otros y en los mismos a la vez.

Este tipo de circularidad, que podemos llamar "asimétrica", se suele basar en la modificación de una sola palabra. En este caso, dicha palabra se llena de carga significativa, como sucede en el 1º y último versos del ejemplo siguiente:

"Melancolía, fuente de hilo eterno de plata,
[...]
melancolía, fuente de hilo eterno de llanto!" (190)

La tensión se desarrolla entre "plata" y "llanto", metáforas situadas en la bipolaridad sentimental del poeta, en cuanto a su melancolía. Algo similar sucede con las palabras "Paz" y "Pena", en otro ejemplo:

"Oh el crepúsculo violeta
en el arroyo del huerto!
Paz. El aire es amatiste,

el olor es sentimiento.

[...]

¡Oh el crepúsculo violeta

en el arroyo del huerto!

Pena. El aire es amatiste,

el olor es sentimiento." (191)

Hay frecuentes casos de traslación de inciso (192) o de cambio único de una o dos palabras (193). Pero también puede suceder que se sustituya un verso entero (194) o dos versos (195), que se añada algún detalle informativo (196) e incluso que el cambio sea mucho más extenso y complejo (197), si bien lo más habitual es radicar la variante en algunos significantes de la última estrofa, sin perder su similitud semántica respecto a la 1ª (198).

Otro procedimiento similar consiste en variar el tono recitativo.Por ej., de una 1ª estrofa interrogativa a otra admirativa:

"No ha de volver la primavera? ¿Llanto

es lo que resta de mi vida? ¿Nada

florecerá de lo que quise tanto?

¿Mi aurora siempre surgirá enlutada?

[...]

...¡No ha de volver la primavera! ¡Llanto

es lo que resta de mi vida! ¡Nada

florecerá de lo que quise tanto!

¡Mi aurora será siempre ensangrentada!" (199)

O bien de una enunciativa a otra exclamativa (200)

De cualquier modo, se pretende, con clara sistematicidad, la consecución de esa circularidad que venimos detectando y que es, sin duda, un recurso significativo en el quehacer poético de J.R., claramente relacionado con lo temporal.

Escribe a este respecto Sánchez Romeralo, refiriéndose a la 2ª época de J.R.:

"Lo que nunca abandonó el poeta en esta época fue el sentido arquitectural de la composición, el despliegue estructural de los versos en función del poema, visto como una unidad, casi como un objeto físico. [...] Por eso se comprende la indignación del poeta cuando Eugenio d'Ors escribió en 1930 que su poesía era 'amorfa'." (201)

4º-B-2) La simultaneidad

El último matiz que nos queda aquí por tocar es el de la simultaneidad, que J.R. lo consigue con abundantes paralelismos. No vamos a detenernos en los de cariz interno, puesto que estamos viendo sólo aspectos formales de la estructura, y sí lo haremos en esos que se obtienen por medio de estribillos, retornelos, u otro tipo de iteraciones que confieren a esta poesía un ordenamiento temporal de mucha prestancia.

El orden dispositivo, que por sí mismo implica, indirecta o directamente, reflejo de tiempo, es algo connatural al moguereño, quien se afana por parcelar la unidad poética (obra, libro, capítulo, poema) en compartimientos lógicos, ya sea desde una perspectiva temática o formal.

Dice muy oportunamente Mª Isabel Martín:

> "Las repeticiones son, por tanto, enormemente aptas para la expresión de la inmovilidad y del movimiento físicos; es lógica, por ello, su abundancia en Juan Ramón, que concibe el poema como algo inacabado y la Obra como eterna, en constante evolución" (202)

En cuanto a la totalidad de su obra, de todos es conocida la preocupación que tuvo J.R. por encontrar un sistema idóneo para llevar a cabo la última clasificación de todo lo revisado. Fue un objetivo fallido, pero no por falta de intentarlo. Son muy acertadas en este sentido las palabras de Fujante:

> "Obra en marcha le llamaba él. Tren fantástico condenado a vagar eternamente sin llegar a su meta" (203)

Respecto a la parcelación capitular, dentro de cada libro, podemos destacar la tendencia al tripartitismo, ya que desde <u>*Arias tristes*</u> *hasta* <u>*La soledad sonora*</u>*, inclusive, todos los libros editados, excepto* <u>*Olvidanzas*</u> *y* <u>*Baladas de primavera*</u>*, están divididos en tres capítulos, lo mismo que otros cuatro libros posteriores y siete más entre los "inéditos"*

Tampoco es una casualidad que, por ej., todos los poemas de <u>*Baladas de primavera*</u> *están titulados, mientras que* <u>*Pastorales*</u> *no incluye título alguno. Ni que todos los poemas de* <u>*Elegías*</u> *sean serventesios alejandrinos, sin excepción. Y*

dentro de un solo libro, no sucede al azar que la 1ª y 3ª partes de La soledad sonora estén escritas en serventesios alejandrinos, mientras que la 2ª se componga únicamente de romances octosílabos. Ni que en Laberinto sus capítulos pares vayan titulados (salvo el 6º que en vez de título lleva una precisión que equivale a tal) y los impares no. Ni tampoco que las partes pares (2ª, 4ª y 6ª) de Poemas mágicos y dolientes estén constituidas, sin excepción, por poemas triestróficos, frente a los de las partes impares que son poliestróficos variados.

Mucho más curioso resulta aún que, en la 6ª parte de este libro, los poemas impares emplean siempre el pasado, mientras que los pares se resuelven con futuros.

Todo esto nos muestra la conciencia juanramoniana de ordenamiento que siempre tuvo. Y si este sistema lo trasladamos a cada poesía, nos encontramos no sólo con las estructuras circulares, ya vistas, sino también con una serie de parelelismos y demás iteraciones que van tejiendo una red de orden simultáneo y cíclico a la vez que proporcionan, en última instancia, el entramado temporal implícito de toda su poesía.

Tratar de realizar un mediano análisis de este punto sería tarea inoportuna aquí. Son centenares los poemas que nos pueden proporcionar materia analizable en tal sentido. Sólo el estudio de los estribillos cundiría para un trabajo importante. Me voy a conformar, pue, con presentar y comentar someramente uno de los poemas más redondos, en cuanto a su arquitectura formal y que, increíblemente, resulta muy difícil encontrarlo en las antologías:

* BALADA TRISTE DE LOS TRES BESOS

Hamlet: The point -envenom'd too!
Then, venom, to thy work.
SHAKESPEARE.

¿Quién ha besado tu boca? Mira
que no por eso te quiero menos...
...La besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo...

- Tú, costurera, haz la mortaja.

¿Quién ha besado tus senos? Mira
que no por eso te quiero menos...
...Los besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo...

- Tú, carpintero, tráeme la caja.

¿Quién ha besado tu vientre? Mira
que no por eso te quiero menos...
...Los [sic.] besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo...

- Tú, hierba de la suerte, ¡trabaja!

...hace
ya mucho tiempo..." (204)

Como puede verse, se trata de una pieza excelentemente trabajada y perfecta, llena de correlaciones de todo tipo, estribillos y paralelismos, que la dotan de un orden casi totalmente cerrado, si la creatividad del poeta no se hubiera atrevido a romperlo magistralmente al final.

Quiero destacar, sobre todo, esa estructura formada por tres estrofas paralelísticas, tres estribillos y una especie de eco final sorprendente.

Las estrofas, cuaternarias, asonantadas y de pie quebrado, componen un calco en el que sólo varían (además del pronombre correspondiente) las palabras: "boca", "senos" y "vientre", que quedan así destacadas para conformar, de un modo gradual, la geografía erógena del cuerpo de la amada.

En cada una de estas estrofas hay un diálogo bilateral entre poeta y mujer, que representa toda la fábula del poema, en un alarde de condensación y sugestividad. Así nos enteramos de que esa mujer no conserva virgen de besos ningún rincón de su cuerpo.

Los estribillos presentan la siguiente estructura: pronombre de 2ª persona singular + vocativo (variable en cada caso) + verbo en imperativo (que en los dos primeros estribillos requiere complemento directo, por ser transitivo) Además riman los tres en consonante. Son estos estribillos sendos diálogos unilaterales del autor hacia los correspondientes vocativos. Las acciones que se demandan de ellos

presentan un progreso lógico (mortaja > caja > muerte) que declara la situación de desconsuelo del protagonista masculino, aspirante a la máxima pureza de la amada.

El sentido de estos fragmentos encaja perfectamente con la cita tomada (con erratas) del final de Hamlet, cuando éste, hiriendo de muerte al rey Claudio, su tío y padrastro, le dice: "¡También la punta envenenada! Entonces, veneno, ¡a tu obra!"

El poema podría haber acabado perfectamente con la palabra "trabaja" Pero J.R. añade un breve epílogo, que es una especie de eco de la fábula con el que pone un broche, de continuidad suspendida, que hace trascender los límites del propio poema, inseminando la capacidad evocativa receptora.

Me parece un poema extraordinario y, de cualquier modo, ejemplar para cuanto trato de exponer aquí. Lo cual no obsta para que haya otros muchos poemas con los que nos sería factible demostrar lo mismo (205)

A todo esto podríamos añadir el aspecto musical, tan importante por su relación con lo temporal, que en la poesía de J.R. ya se ha venido estudiando en trabajos parciales como los de Isabel Paraíso de Leal y José David Pujante. Este último, refiriéndose más a la prosa, dice al respecto:

> "En estas primeras prosas de Juan Ramón Jiménez es importante considerar cómo su equilibrio y su musicalidad se deben principalmente a la isodistribución del ritmo lingüístico y el ritmo de pensamiento. Y es precisamente la isodistribución lo que da carácter lírico al texto, basándose en la perfecta armonía interna" (206)

y poco después:

> "El perfecto ensamblaje de ritmos lingüístico y de pensamiento se estructura a su vez en amplias construcciones basadas en la repetición de esquemas rítmicos de formas variadísimas. Esquemas que en muchas ocasiones recuerdan las estructuras musicales" (207)

Navarro Tomás también toca el asunto de soslayo cuando se refiere a:

> "la armoniosa estructura de sus baladas y canciones" (208)

y lo mismo Siebenmann:

> "Las llamadas repeticiones de palabra [...] delatan una función sobresaliente del ritmo y de la música" (209)

Ritmo, música, poesía...sonidos en el tiempo. Una muestra más de la auténtica preocupación del poeta de Moguer por canalizar su expresión lírica en el ordenamiento armonioso de la fluencia temporal.

3ª PARTE

ANALISIS DEL TIEMPO EN LA OBRA

DE JUAN RAMON JIMENEZ

"El tiempo juega un ajedrez sin piezas" -Jorge Luis BORGES-

"Es el tiempo el que reina" -Francisco BRINES-

"sentir que me dejo el alma
entre las redes del tiempo" -José BERGAMIN-

"Nuestro tiempo es licor que se derrama sobre un campo
de fresas" -José Carlos ROSALES-

"y ver caer el tiempo
como una lluvia de polillas" -Julio CORTAZAR-

"Oigo
pasar el tiempo por mis sienes" -Octavio PAZ-

EXORDIO.

En un sentido muy amplio, el tiempo es como una sombra de la vida. Y por lo tanto el tiempo es casi todo lo que está dentro de nosotros y se proyecta a nuestro alrededor. Escribe José Olivio Jiménez:

> "Todas las cosas que nos rodean no son sino engañosas formas de la temporalidad, y la existencia toda, la temporalidad misma" (1)

Por eso resulta familiar que cualquier poesía que se entrañe en la vida o en sus diversas manifestaciones esté cuajada de tiempo. Asevera Mª Luisa Amigo:

> "El tiempo pertenece a la poesía, como elemento inherente y constitutivo de su propio ser" (2)

Pero no sólo se trata de eso. Además, se da el caso muy frecuente de que muchos poetas reflejan también en ella, con mayor o menor grado de consciencia, sus inquietudes temporales, su experiencia de "seres en el tiempo". Y entonces esta poesía se va poblando de pequeñas y notables referencias que forman una tupida red en la que queda estrechamente envuelta.

Un poeta del talante lírico de J.R. y, a la vez, tan habituado a la reflexión honda sobre el hecho vital no puede quedar fuera de esta nómina temoralista, sino más bien debería encabezarla. Tratar de descubrir estas referencias temporales (tanto en niveles denotativos como connotativos) y comprobar si efectivamente J.R., en el monumental autorretrato de su obra, ha plasmado, como en una radiografía íntima, la zozobra del tiempo, en un grado superior, será el motivo fundamental de este trabajo.

Porque, a fuerza de admitir la etiqueta colocada a Antonio Machado como "poeta del tiempo", se nos ha olvidado reconocer que no se trata de una exclusiva, sino que existen otros poetas con los mismos, o mayores, méritos para liderar esta temática.

Contamos, de entrada, con algunas apreciaciones críticas en este sentido que, aunque breves y teorizantes, nos pueden ir preparando el camino. Coke-Enguidanos, por ej., apunta:

> "Juan Ramón Jiménez era un extremado hipersensitivo. Su desesperación ante el Tiempo y la temporalidad de la vida humana fue un factor decisivo en la configuración de su

estética" (3)

Y, en la misma línea, Carmen Conde:

"Eternidad, fugitividad, tiempo...Las grandes constantes juanramonianas" (4)

Fernández Almagro:

"No se llega al grado de depuración sentimental a que Juan Ramón hubo de llegar, sin experimentar las más hondas preocupaciones entre las cuales no podía faltar esa del tiempo" (5)

Guereña:

"El tiempo está en el centro, [de su poesía] en el manantial, en la interioridad" (6)

J. Olivio Jiménez:

" [toda la poesía de J.R.] arranca de una implacable conciencia temporal: sólo se aspira a lo eterno e inmóvil cuando realizamos con toda lucidez nuestra condición finita y transitoria, nuestra temporeidad. De donde se concluye, a su vez, que Juan Ramón puede ser visto, como todo gran poeta, en calidad de poeta del tiempo, de poeta rebelde ante el tiempo" (7)

y otros:

"Para Juan Ramón la poesía era un modo de encontrarse a sí mismo, de resolver el conocimiento de su propia existencia, de hallar el sentido más profundo de la vida misma, del paso del tiempo y de la muerte (estos dos últimos temas fueron obsesivos en su poesía)" (8)

Cuando se analizan aspectos más particulares de lo temporal se hace alusión también a su preponderancia respecto a las épocas de la poesía juanramoniana. Así, Olson destaca en la primera:

"La poesía de Juan Ramón, como pronto descubre cada uno de sus lectores, es eminentemente temporal, al expresar como lo hace, con impresionante profundidad de intuición, el carácter perpetuamente mudable y esquivo de todos los objetos amados. Esta cualidad es constante en toda su obra, pero es especialmente llamativa en su primera época" (9)

mientras que de Pablos, fijándose en otro matiz, dice:

"En los poemas de J.R., de la primera época de su obra, el concepto de tiempo representaba sencillamente el principio y el fin de las cosas; y esta idea del tiempo, que en su último

> extremo equivale a la muerte, es la más clara, pero no la más honda; ni la más esencial. Es una idea empírica, que, en lo que tiene de anécdota y de supremo desgarramiento, ha arrancado a los hombres, a través de los siglos, las más bellas expresiones de la poesía lírica" (10)

Por supuesto, no puedo estar totalmente de acuerdo con esta idea, que consiste en una simplificación de la rica gama de expresiones que sobre el tema emplea J.R., como veremos. Pero tampoco voy a negar su parte de validez.

Phillips también estudia otra circunstancia temporal y la somete a una comparación en ambas etapas, al analizar la poesía de Azorín y de J.R. conjuntamente:

> "una profunda melancolía [une a ambos] experimentada por el fluir del tiempo y la eternidad [...] Y de esa obsesión temporal, común a los dos, arranca la densa y obsesiva ansia de eternidad que caracteriza casi toda la poesía de J.R., de manera fundamental en su segundo período" (11)

De cualquier modo, es hora ya de intentar un análisis minucioso, y desde una base lingüístico-literaria real, para aportar un juicio medianamente válido y de mayor credibilidad que las meras sentencias generalizantes y retóricas con que hasta ahora contamos.

En la imposibilidad de abarcar todo J.R. en este trabajo, me ha parecido apropiado restringirme a la 1ª época, para así, partiendo de ella, poder extendernos a las siguientes en ocasión más propicia. Porque el problema que plantea el análisis de esta etapa es que, a fuerza de considerarla tan inferior, en calidad, a las otras, se suele solventar habitualmente con lecturas superficiales que no reflejan, sino muy parcialmente, la realidad poética del corpus. Y me atrevería a añadir que, en bastantes ocasiones, se escribe "de oído", tomando como referencia y apoyo los tópicos repetidos desde la prehistoria crítica sobre este autor.

No va a ser éste el caso, al menos intencionalmente, puesto que las lecturas han sido, si no acertadas, al menos incansables y llenas de fe, dado que, en mi opinión, es ésta una poesía de grandes méritos, de belleza inusual y semillero de felices hallazgos líricos que merecen cualquier dedicación. De este modo, ha resultado natural e interesante la constatación de abundantes estigmas temporales que, organizados con un cierto orden lógico, pretenden conformar la columna vertebral del trabajo que aquí se ofrece.

Hay que tener en cuenta también que, por las razones aducidas, las etapas posteriores de la poesía juanramoniana, han motivado estudios en los que, bien de un modo específico -como por ej., el tan citado libro de De Pablos, que ha tenido críticas muy favorables desde su aparición (12)-, o bien de un modo ocasional -léase el profundo análisis de Mª Luisa Amigo (13), resumen esencial de su tesis, sembrado de acertadas reflexiones sobre la temporalidad del segundo y tercer J.R.- se trata este tema, con aportaciones notables que pueden favorecer un análisis posterior más completo.

Y, de cualquier manera, obsérvese que también he tenido muy en cuenta el resto de la obra del poeta, aprovechándola en su dimensión temporal, en la medida en que me ha sido posible y recomendable.

Volvamos, después de esta puntualización orientativa, a situarnos de nuevo en el terreno de una crítica preocupada por el tema.

Resulta interesante la apreciación de dos categorías temporales que apunta Rosalba Fernández:

> "En la poesía de Juan Ramón Jiménez, el tiempo tendrá ese valor dramático que surge de la confrontación en el ánimo entre el tiempo exterior y el tiempo interior" (14)

y también algunos juicios parciales, referidos bien a ciertas características aisladas del tema, por ej., la fugitividad:

> "debemos hacer notar su preocupación sobre el tiempo que pasa sin sentirlo. [...]
> En resumen, el poeta siente que el tiempo va llevándose tras de sí todo aquello que es deseable" (15)

el pugilato que el poeta establece contra él, con la única arma de su obra poética:

> "La única solución disponible, la única esperanza de 'derrotar' al Tiempo, residía para muchos como Juan Ramón en saber utilizar el poder de la Palabra y en saber plasmarlo en la Obra" (16)

idea que analiza muy bien Alberto Adell, explicándonos la consciencia de J.R. sobre su propio poder creativo que le equipara (relativamente) a Dios y le permite con ello quedar fuera del tiempo:

> "La teoría estética de Walter Pater recoge el concepto de la poesía como 'instrumento de salvación' en la lucha del

hombre contra el tiempo, idea de larga tradición en la cultura europea" (17)

o bien a algunas obras concretas del moguereño (especialmente las últimas). Así, dice Concha Zardoya, haciendo referencia al libro Dios deseado y deseante*:*

"En cuanto al tiempo, su conciencia-dios es fijo presente, pura esencia de todas las edades. En el poeta se cumple la estación total de este dios y en él se realiza su intemporalidad" (18)

y Arturo del Villar, en su interesante y oportuno estudio del poema inconcluso Tiempo*:*

"llegó un momento en que se creyó vencedor del tiempo. Fue en los años de su creación más depurada, los que van desde su casamiento con Zenobia hasta la guerra civil" (19)

"El tiempo no le conduciría a la muerte, sino a la eternidad gracias a la Obra" (20)

Ciertamente J.R. va estelando una trayectoria, en su pensamiento sobre el tiempo, pero que tampoco es tan taxativa como se pretende porque, a fin de cuentas, el tiempo es complejo e incluso paradójico y se presta a un continuo "tira y afloja" en su desentrañamiento.

Y así, J.R. se mostrará ante él: esquivo, altanero, sumiso, enemigo, rebelde, burlador, etc., en circunstancias diversas que tendremos ocasión de atestiguar. Pero no en un sentido lineal, unitario, inequívoco, sino en zigzag, con flash-backs y "arrepentimientos", mostrando siempre la complejidad del problema.

Escribe, por ej., J.R. en La corriente infinita*:*

"Nada pesa, oprime, asfixia tanto como el tiempo. ¡Qué atmósfera segunda irrespirable! ¡Quién pudiera librarse del tiempo maldito!

Pero ni la vida ni la muerte, ni el todo, ni la nada nos librarán de él, para nosotros ni para los otros" (21)

Y en Estética y ética estética*:*

"¡Tiempo, tiempo maldito; paralelo del deleite, pasadero como él!" (22)

Sin embargo, son bastantes las ocasiones en que muestra la asunción del fenómeno temporal. Y en este último libro citado podemos leer también:

"Sintamos respirar tranquilo al tiempo, contra el pecho de la

tierra; no con fiebres ni alteraciones" (23)

"Me imajino mi obra terminada -perfecta, aislada,
inconmovible-, como una 'Casa de tiempo y de silencio'."
(24)

lo mismo que en <u>El trabajo gustoso</u>:

"Y el que conciba vieja la eternidad o el tiempo, es el que
no tiene conciencia de su propio tiempo ni de su propia
posible eternidad" (25)

aceptando en otros la mudanza:

"todo está contento y en su hora,
sin ansia y sin temor de la mudanza." (26)

En una carta a Antonio Vilanova, escribe:

"No me gusta ser exhibido más joven de lo que soy" (27)

Y en algunos poemarios llega a expresar las cualidades más hondas y positivas del tiempo:

"¡Con qué dificultad, tiempo,
te voy robando tus joyas" (28)

"¡Oh tiempo, dame tu secreto,
que te hace más nuevo cuanto
más envejeces!" (29)

sin olvidar otras que definió, por ej. en <u>Platero</u>:

"hasta que el tiempo, que todo lo borra, me lo quitó del
pensamiento" (30)

No falta la visión paradójica, tal como la presenta en <u>Estética y ética estética</u>:

"¡Quién pudiera, tiempo, alijerarte y detenerte a la vez!"
(31)

razonada poéticamente en el <u>Diario</u>:

"Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de
marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente,
como un buey eterno." (32)

(Véase la curiosa similitud de esta sentencia con un pensamiento de A. de Musset que reza: "La mujer se parece a la sombra propia: si la sigues se va; si huyes de ella te persigue", mediante el cual quedarían identificados sombra y tiempo, tal como se hizo, metafóricamente, en el comienzo de este apartado)

Ni falta tampoco la idea de la escritura como un rescate del tiempo, en la línea de la tercera vida manriqueña:

"Escribirnos no es más que recrearnos, crearnos una segunda

vida para un poco más de tiempo" (33)

J.R. ha probado todo en relación al tiempo; desde luchar en su contra denodadamente, como un deportista que intentase algún record, hasta entender que es el cauce único e inexcusable de sus experiencias y sensaciones vitales. Antes de la dedicatoria de su libro Leyenda, coloca una cita de Goethe que resume la íntegra aceptación del ritmo cósmico:

"(Como el astro,
sin precipitación
y sin descanso...)" (34)

Pero no se piense que el poeta sólo mostraba preocupación por la temporalidad trascendente, como puede derivarse de algunas referencias críticas al uso. La prosa del tiempo invade también el pensamiento de J.R. de modo que su obra, reflejo indubitable de éste, se halla poblada de precisiones temporales que, además de trasparentar lo filosófico, muestran un interés empírico de lo más elemental y cotidiano.

En una carta a Pablo Bilbao Arístegui, fechada en 2-II-41, le escribe desde Coral Gables:

"El cielo estaba azul casi como el de España, digo, era casi el de España, ya que cinco horas antes España habría estado bajo él" (35)

Es precisamente este J.R., el de las temporalidades concretas, el menos estudiado en el plano general del tiempo. Ahora, después de haber preparado convenientemente el terreno, vamos a entrar por fin, de lleno, en el asunto, tratando de aventar exhaustivamente la parva poética de esa primera época en la que, potencialmente, se hallan todos los juanramones de J.R. Y así podremos analizar, sin trampa ni cartón, el sentido y expresión de todo aquello que muestre relación con el tiempo, tanto desde su perspectiva puramente cronológica como desde otras más trascendentes.

Y, después de ello, estaremos en situación de enjuiciar hasta qué punto el moguereño es o no un poeta temporal de primera línea. Este es el planteamiento y tal es la tesis.

CAPITULO 1º

PRESENCIA, UBICACION Y TRANSCURSO DEL TIEMPO EN LA UNIDAD POEMATICA

"el misterio del tiempo
al que nadie ha vencido" -Ricardo MOLINA-

"los nidos por el tiempo construidos" -Vicente GALLEGO-

"el tiempo es
como la recaída de una larga dolencia" -Rainer Mª RILKE-

"la canción
que el álgebra del tiempo compone con las cuentas de la vida"
-Juan José TELLEZ-

"Permitamos que el tiempo venga a buscarnos en vez de
luchar contra él" -Miguel DELIBES-

"El tiempo es el mejor autor: siempre encuentra un final
perfecto" -Charles CHAPLIN-

INTROITO

Tomando como referentes exentos (poseedores de una entidad individualizada y total), a cada uno de los poemas que componen el corpus, nos encontraremos que en la mayoría de los casos el tiempo tiene un papel destacado. Su presencia o ausencia determina la composición; su ubicación la estructura y el transcurso que tiene lugar en ella le imprime un sello diferenciador y significativo.

Veamos, pues, con cierto detenimiento, cada uno de estos matices en los que el tiempo protagoniza, desde diversos presupuestos, la unidad poemática.

1º-A) PRESENCIA/AUSENCIA DEL TIEMPO

En estas obras de la 1ª época es casi constante la aparición del tiempo, en un espectro significativo y amplio que va desde la excepción hasta la máxima responsabilidad estructuradora.

Junto a contados poemas en los que no aparece, ni se alude al tiempo, en modo alguno (llamémosles de "grado cero"), tenemos otros (no demasiados) que presentan sutiles matices temporales, casi inapreciables para un lector poco avezado (a los que llamaremos de "temporalidad traslúcida"), otros muchos más que están espolvoreados de tiempo explícito (de "temporalidad referencial"), una gran proporción de poemas en los que el tiempo juega un papel protagonista (de "alta temporalidad") y algunos, incluso, que utilizan el tiempo como elemento estructurador del poema (de "temporalidad estructural").

El corpus fundamental analizado consta de 30 libros, que comprenden un total de 1.425 poemas. Si constatamos que sólo en 66 de éstos hallamos una total ausencia de explicitud temporal, obtendremos un resultado del 4'6% de poemas en "grado cero", que es un porcentaje ridículo, casi desechable, en el cómputo general AUSENCIA/PRESENCIA del tiempo en el poema.

Se da la circunstancia de que existen libros enteros en los que resulta imposible encontrar caso alguno de ausencia absoluta de lo temporal. (Por ej., en Jardines lejanos, en Baladas de primavera y en Melancolía).

También conviene aclarar que existen poemas sin referencia temporal alguna y que, sin embargo, encierran, en su contenido general, una implicitud de tiempo de alto grado. Por ej., el siguiente:

"-¿Sabremos nosotros, vivos,
ir adonde está ella?
-...Pero ella sabrá venir
a nosotros, muerta." (36)

Este primer cotejo indica, ya de entrada, que la temporalidad (con mayor o menor precisión y explicitud, según los casos) va a estar presente en la casi totalidad de la obra juanramoniana, al menos en esta 1ª época.

Si analizamos ahora lo que hemos denominado "temporalidad

traslúcida", nos encontrarenos con que, efectivamente, hay un número razonable de poemas que presentan nombramientos menores de lo temporal, a base, por ej., de algún adverbio aislado o de algún adjetivo. Veamos sendos ejemplos. En el 1º el repetido adverbio "cuando" es la única señalización temporal del poema:

"Mi frente tiene una luz de luna; por mis manos
hay rosas y jazmines de algún jardín doliente;
mi corazón da música lejana de pianos
y mi llorar es de agua nostálgica de fuente...

Vive una mujer dentro de mi carne de hombre;
siete ríos de plata prestan ritmo a mi lira;
la boca se me inunda de un encanto sin nombre
cuando sonríe a la ilusión, cuando suspira..." (37)

Lo mismo sucede con el adjetivo "eterna", en el 2º ejemplo:

"Oh plenitud de oro! ¡Encanto verde y lleno
de pájaros! ¡Arroyo de azul, cristal y risa!
¡Oh soledad sonora! ¡Mi corazón sereno
se abre, como un tesoro, al soplo de tu brisa!

Y esta amargura eterna de un amor sin amores,
este desdén de todo, de la risa y del duelo,
y la realeza triste de este orgullo con flores,
en ti, ¡oh campo!, se hacen tan grandes como el cielo."
(38)

Otras veces se menciona un astro que especifica indirectamente alguna porción del día (por ej., la noche) en la que tiene lugar el suceso narrado:

"Me acerqué a aquel tranquilo rincón del jardín, donde muero
de tristeza: la brisa soplaba con tenue frescor,
y a través de la fronda tupida del gran magnoliero
deslizaba la luna en mi alma su amante fulgor.

Y perdiendo en el cielo mi vago mirar lastimero
a las tristes estrellas quería contar mi dolor,
y las tristes estrellas me daban un blanco reguero
de dulcísimo llanto impregnado de besos de amor." (39)

o se sirve el poeta de esquemas de conjugación verbal que

parcelan y dimensionan, en cada situación, la temporalidad correspondiente.

También sucede, a veces, que las alusiones tienen tan sólo una cáscara temporal, ya que connotan conceptos que, en realidad, pertenecen a niveles metafóricos o similares:

"Sobre el río habrá un ocaso
de cristales encantados..." (40)

"Y yo que en mi corazón
escondo un abril marchito" (41)

No faltan ejemplos en los que la única referencia temporal se encuentra en el título, planeando entonces la temporalidad como una sombra sobre toda la composición. Tal es lo que sucede, por ej., en "Campo de agosto" (42).

Cuando en un poema hay un cierto espolvoreo de expresiones temporales varias, y sin que exista una voluntad decidida de temporalizarlo, decimos que se trata de una "temporalidad referencial". La diferencia con el grupo anterior suele estribar únicamente en la intensificación del nombramiento.

Los ejemplos de ambos grupos suponen un condicionante reflejo de la conciencia temporal del poeta y no presentan una intención sistematizante ni ubicadora, en cuanto a la utilización de la temporalidad como recurso estructurador, ni tampoco con protagonismo explícito narrativo-descriptivo.

Veamos uno de los <u>Poemas mágicos y dolientes</u>:

"Francina es blanca y dulce, como una rosa blanca
que tuviera el azul en las perlas del agua,
como una violeta blanca que aún recordara
haber vivido en medio de violetas moradas...

Cuando canina sabe los lirios amarillos,
su sexo, entre las flores pomposas escondido,
parece un lirio de oro, un suave y fino lirio
de oro, con irisaciones de infinito...

¡Oh, sus pies -nieve, mármol- por las oscuras sendas
que se van, vagamente, perdidas en la hierba;
oh, sus pechos, sus hombros, su regia cabellera,
sus manos, que acarician la primavera que entra!" (43)

Tropezamos en él, sí, referencias temporales pero totalmente

rebajadas de intención: "aún recordara", "Cuando camina", "irisaciones de infinito", "la primavera que entra". Son citaciones accidentales, de mero soporte descriptivo, y quedan lejos de cualquier pretensión organizativa o protagonista.

Entre los poemas de "temporalidad traslúcida" y estos otros de "temporalidad referencial" existen, más o menos, unos 363 que, frente al total, suponen un coeficiente del 25'4%. Si a esta cifra añadimos el 4'6% de los poemas en "grado cero", obtendremos un 30% de piezas de bajo (o nulo) quilataje. Esto significa, si las cuentas son correctas, que el 70% de esta poesía que analizamos ofrece un importante peso específico de temporalidad, la cual se reparte entre poemas de "alta temporalidad" y poemas de "temporalidad estructural".

19A-1) Poemas de alta temporalidad

Llamamos poemas de "alta temporalidad" a aquellos que, bien por la frecuencia de nombramientos, o bien por el fuerte sentido temporal que denotan o connotan, nos permiten adivinar en la conciencia del poeta una evidente preocupación temporalista.

Esta preocupación se tiñe de los más diversos modos expresivos. Vamos a comprobar ahora un caso en el que el poeta se siente ubicado naturalmente en un tiempo y un espacio y, desde la intersección de ambas coordenadas, nos envía su mensaje lírico:

ELEGIA DE PRIMAVERA

Canta el último pájaro, y la luna serena
se eleva sobre el cielo tranquilo del Oriente...
¡Oh, clara luna llena,
frente pura de la primavera naciente!

¡Pensamiento encendido, idea que derramas
en el verdor en paz de los campos eternos
melancólicas llamas
de glorias extinguidas y recientes inviernos!

¡Hasta qué tumbas solas alcanzará tu rayo!
¡Qué amigos muertos besarás mientras te lloro

esta tarde de mayo
toda luciente y húmeda de tu polen de oro!" (44)

El título nos sitúa ya en la onda, al expresar el matiz de la circunstancia ("elegía") y el orden y precisión del tiempo ("primavera").

En la 1ª estrofa encontramos referencias al límite en lo temporal ("último"), al turno correspondiente del día ("la luna") y a la estación en su momento concreto ("primavera naciente").

En la 2ª estrofa, las precisiones tienen que ver con: la idealización espacio-temporal ("campos eternos"), la nostalgia de lo consumido ("glorias extinguidas") y la constatación de lo cercano ("recientes inviernos").

En la 3ª estrofa hay una proyección al futuro -desde el presente anterior-, un recuerdo hacia lo que cesó de ser ("amigos muertos"), una expresión de simultaneidad, casación de dos vivencias en idéntico tiempo, ("mientras") y la declaración formal del tiempo cronológico ("esta tarde de mayo").

Se trata de un poema típico, frecuentemente repetido; eso sí, con mil variantes que suponen, por parte del emisor, una técnica depuradamente impresionista y, en cuanto al receptor, un abanico de posibilidades sentimentales que colman la esplendidez del asunto.

Veamos ahora una muestra de composición en la que se economizan citaciones explícitas de lo temporal sin que esto se vea desplazado, por ello, de su preeminencia actancial:

"Arbol, ante el callado rumor que al viento haces
con tus ramas de pájaros, yo no sé lo que quieres...,
si entre las alegrías del invierno renaces
o si entre las tristezas del estío te mueres...

¿Quién rige tu armonía constante? ¿Quién ordena
la permanencia de tu eterna maravilla?
Iguales son, en ti, la alegría y la pena...
dulce es lo que en ti cae, dulce lo que en ti brilla.

¿ Con qué sueño hila Dios tu mayor hermosura?
¿Cuál es el ornamento de tus días mejores?
¿Tu gala de hojas secas, tu pompa de verdura,
tu corpiño de nieve, o tu manto de flores?" (45)

En la 1ª estrofa, con dos leves referencias temporales

("invierno" y "estío") que, por otro lado, no parecen comportar relieve alguno, consigue el poeta representar en nuestro ánimo la continuidad y la totalidad del tiempo vital que, en la 2ª estrofa, se consolida. Por otra parte, entre esta y la siguiente, el poeta nos trasmite la sensación de eternidad con que identifica al árbol ("la permanencia de tu eterna maravilla"), incólume a la inexorabilidad del tiempo, que le afecta ("hojas secas") pero no le destruye.

Se trata de un poema que, como tantos, puede pasar inadvertido, dada su breve denotación temporalista. Y, sin embargo, encierra una enorme carga filosófica en esa línea. Es, en esencia, la confrontación del yo (temporáneo, provisional y precario) con la fisis, ejemplificada en un árbol, que, mediante el mecanismo de los ciclos, se renueva hasta su propia identidad constante e intemporal.

Este es uno de los tipos de poemas (que hay muchos) que, además de mostrar la importancia que para J.R. tiene el tiempo, ponen en ridícula evidencia a los que pasan sobre esta poesía como si fuera un mero pegujal de artificiosas flores y trasnochados crepúsculos.

Nos queda por ver un tercer modelo de estos poemas que llamamos de "alta temporalidad". Me refiero al que conjunta en los niveles formal y conceptual la alusión temporalista. Se trata, por tanto, de un tipo de composición en el que la evidencia es doble y total: citaciones explícitas, por un lado, y, por el otro, un pensamiento que traza bisectrices de tiempo desde la esencialidad del poema. Veamos uno de tantos ejemplos posibles:

"¡Oro nuevo
de la aurora;
oro viejo
del poniente;
saeteros
encontrados
de mi pecho
jadeante,
viejo y nuevo!" (46)

No sé cómo puede trasmitirse mejor la sensación experimentada por el poeta como "hombre en el tiempo", atrapado en un presente móvil, diana continua del destino, y ligado a las dimensiones subjetivas del pasado y el futuro. Nueve humildes y breves versos

que valen por una tesis, por una enciclopedia del saber vital, por una filosofía empírica de la existencia.

19-A-2) Poemas de temporalidad estructural

Respecto a los poemas de esa especie que hemos llamado de "temporalidad estructural", hay que señalar primeramente que se trata de unidades en las que se aprecia una clara voluntad de utilizar el tiempo, no ya como elemento vital del contenido o de la forma, sino más bien como parámetro sobre el que se edifica el texto.

Tal circunstancia pone a estos poemas en relación directa con dos apartados que trataremos subsiguientemente: el de la ubicación y el de los cronotipos. No obstante, facilitaré aquí un ejemplo de poema en el que el tiempo supone un claro recurso estructural en la técnica expresiva del poeta. Me refiero a una pieza de Pastorales *que comporta una estructura circular calcada en la que, al margen de otras precisiones temporales internas, la "noche de otoño" gobierna el poema, abriéndolo y cerrándolo de un modo informativo y señorial a la vez:*

"Oh, la majada a la luna
de otoño! La noche es fría,
y bajo la luna roja
lloran todas las esquilas.

¡Caminar sin caminar!
¡Quietud con música, tibia
quietud del estado dulce
que huele a heno! ...Daría

mi corazón a un establo
verde y tibio, con caricias
de luna, con titilar
de estrellas y campanillas.

Aquí el campo huele bien,
y si la noche está fría,

el corazón de los prados
la embalsama y la suaviza.

¡Olor a rosa en otoño!
¡A rosa de noche! ¡Umbría
fragancia de corazón
entre la brisa!...Sonrisas

tiene el agua entre la escarcha
y el árbol verde abre líricas
apariciones de estrellas
entre sus ramas movidas...

¡Oh la majada a la luna
de otoño! La noche es fría,
y bajo la luna roja
lloran todas las esquilas." (47)

Por otra parte, en un anterior apartado se ha desarrollado una extensa y pormenorizada colección de estructuras sistemáticas en la poesía de J.R. que, en bastantes ocasiones, cuentan con un elemento temporal como dinamizador de la vertebralidad del poema. Esto refuerza obviamente lo que aquí se defiende.

1º-B) UBICACION DEL TIEMPO EXPRESO

Dejando a un lado las posibles connotaciones que surgen a cada paso en esta poesía juanramoniana, vamos sobre todo a fijarnos en la denotación temporal, para calibrar los puntos estratégicos en los que, en relación a la unidad poemática, se ubica.

Llama la atención, en este sentido, la cantidad de títulos que incluyen citaciones que afectan a la temporalidad o que, incluso están formados exclusivamente por ellas.

De los 1.425 poemas que componen este corpus, sólo aparecen titulados 642 (o sea, menos de la mitad) y, de éstos, 115 implican temporalidad directa. (Por ej.: "Otoño", "Abril de bruma", "Amanecer", "Tarde de jueves", etc.)

Sucede también que en poemas no titulados suele aparecer una

especie de pseudocita que cumple una función orientativa similar a la del título. Bastantes de estas pseudocitas tienen también un carácter temporal. (Por ej.: "Mayo", "Crepúsculo en la estancia", "Tarde andaluza", "Otoño", etc.)

Esto nos plantea unas preguntas previas respecto a la ubicación de la temporalidad expresa, dentro de cada poema: ¿Es el título una síntesis fiel de la composición poética? ¿Es un simple orientador? ¿Es un trazo selectivo que predispone al lector hacia una dirección concreta? ¿Es una especie de acotación dramática que complementa la información textual?. O, dicho de otro modo, ¿es el título una parte del texto o un complemento de éste?

Poder responder a estas preguntas sería determinar en qué sentido y proporción la presencia de lo temporal en el título (o sustitutivo) repercute en la totalidad de la composición.

De cualquier manera, no hay duda ninguna respecto a la intención del poeta en trazar desde el principio la línea temporal en que se va a desarrollar el poema. Porque es precisamente en la cabecera de cada texto (cuando no en su pie) donde encontramos la ubicación más habitual y decidida de este tipo de expresiones, como si al poeta le urgiera situarnos inequívocamente en esa concreción temporal en la que van a tener lugar la anécdota o el suceso poemático, en cada caso.

Esta coordenada del tiempo preciso, medidor de nuestros actos, tan natural en una poesía que está concebida con talante de "diario" (como hemos comprobado sobradamente en un anterior apartado), puede resolverse, en la situación inicial apuntada de varios modos: a) mediante una sola palabra, la primera de la composición:

"Anochecer." (48)

"Otoño" (49)

que de un golpe seco, telegramático, perfila ya la situación pre-textual, a través de ese tiempo que es a la vez espacio.

b) con dos o tres palabras, en la misma función acotativa, previa y determinante:

"La tarde cae." (50)

Existen algunos ejemplos más (51)

c) mediante un primer verso:

"Mañana nublada y triste" (52)

"La tarde melancólica de estío va cayendo..." (53)

Este es el procedimiento más frecuente, por lo que podemos encontrar muchísimos ejemplos de este tipo (54)

d) con dos versos:

"El alegre mes de mayo
ha nacido esta mañana" (55)

recurso bastante habitual también (56)

e) por medio de toda la 1ª estrofa:

"Tarde en gris y en plata, tarde
violentamente nostálgica,
tarde de paseos lánguidos
bajo las verdes acacias." (57)

Existen otros casos estróficos más (58), entre los cuales resulta curioso el siguiente:

"¡Los primeros aguaceros!
En su monótono y fresco
llover -ya va anocheciendo-
¡cuántos y cuántos recuerdos!" (59)

en el que observamos más claramente el carácter de acotación, dado que la precisión temporal se coloca en un inciso, apoyado tipográficamente por los correspondientes guiones. Lo mismo sucede en otro caso similar:

"Yo salté a la barca nueva.
-Caía la tarde.-
¡Qué triste la barca vieja!" (60)

Todo esto, referido a la expresión de temporalidades precisas en la cabecera del poema, recurso predilecto de J.R., si nos atenemos a la frecuencia de uso que vamos constatando.

Pero también estas expresiones se sitúan, muchísimas veces, en un lugar tan estratégico y determinante como es el cierre de la composición.

Resulta extraño que ese broche esté constituido sólo por algunas palabras:

"...La tarde cae..." (61)

aunque podemos ver algunos ejemplos más (62)

Pero es bastante frecuente encontrarlo en la totalidad del verso final:

"de la noche que va entrando..." (63)

"...¡Paisaje de la tarde, que ha de ver cien agostos!" (64)

Véanse otros casos (65), entre los cuales merece la pena

destacar uno en el que podemos apreciar (como es habitual en J.R.) la puntualización cronológica por medio de la posición de algún astro en el firmamento:

"el sol se va ocultando tras su verde colina" (66)

Más numerosos son aún los ejemplos en los que la precisión temporal ocupa los dos últimos versos del poema; bien mediante el recurso de un astro:

"Sobre los valles, la luna,
rosa y triste, está naciendo..." (67)

o, el más frecuente y explícito, de algún momento del día:

"la tarde se va muriendo,
tarde rosa triste y salva..." (68)
"la noche está tibia y llena
de flores y de caricias..." (69)

Véanse otros casos (70)

Y aún más habituales son los ejemplos que necesitan toda la última estrofa para contener esta precisión temporal con la que el poeta fija la anécdota de la composición en un momento concreto del día o del año:

"Después la tarde cae...Y el crepúsculo
leve, sedoso, ¡en el espejo pinta
un paisaje más dulce que el paisaje,
un adiós más eterno que el del día!" (71)

Entre los muchos casos de este tipo (72) es curioso el que presenta dicha precisión temporal en un inciso acotativo:

"Un coche azul y verde se va por un sendero
a un son de cascabeles... -La tarde está ya roja...-
Una campana seca...Una corneta...El tren
parte...Unos ojos grandes se vierten en la sombra..." (73)

Hay que señalar que, si bien este aspecto de la temporalidad es el más numeroso, podemos encontrar también poemas que se cierran con temporalidades de un carácter menos especificativo y ubicador, tal como sucede, por ej., en la estrofa final del último poema de <u>Arias tristes</u>:

"Mi corazón me lo ha dicho:
ella me miró un momento;
pero se fue...para siempre...,
y ya nunca nos veremos." (74)

Otra fórmula muy corriente, en cuanto a la expresión puntual

del tiempo en el poema, es la que consiste en situarla tanto al principio como al final de la composición, con una entidad de alfa y omega del desarrollo poemático.

Esta fórmula presenta tres variantes. En la 1ª observamos que esas estrofas de apertura y cierre sirven como soporte de un transcurso (o no transcurso) del tiempo interno, en el universo sémico de la composición. Esta circunstancia se estudiará más ampliamente en un próximo apartado; no obstante, vamos a ver un ejemplo en el que hay un transcurrir explícito, dentro de la unidad temporal "tarde", aunque se sobreentiende que el suceso ocupa una pequeña porción de ella. Mediante las estrofas de apertura y cierre (que transcribimos aquí) el poeta sella el texto, con esas referencias temporales tan asiduas en esta poesía:

"Esta tarde azul y pura
de la dulce primavera,
tiene una antigua alegría
de colores y de esencias.
[...]
Todo está solo; he llorado.
En la tarde de la aldea
brilla el sol sobre lo azul
del cielo de primavera." (75)

La 2ª variante consiste en utilizar las estrofas 1ª y última, bien con idea de aportar nuevos datos:

"El lago da temblor y frescura de llanto
al oro que la tarde derrama por el cielo
[...]
¡Qué paz y qué frescura! El alma va extasiada...
pasa una brisa azul de tarde y primavera..." (76)

o bien como evocación proustiana de otros tiempos:

"Tristeza dulce del campo...
La tarde viene cayendo;
de las praderas segadas
llega un suave olor a heno.
[...]
una copla que lloraba
no sé qué cariño muerto,
de otras tardes de septiembre
que olieron también a heno." (77)

Véanse otros ejemplos (78)

La 3ª variante consiste en aplicar una estructura circular (de las muchas existentes) en la que el tiempo tenga un cierto protagonismo. Ya hemos estudiado este tipo de estructura en otro apartado. No obstante, me ceñiré aquí a señalar aquéllas que están protagonizadas por esas temporalidades expresas, tanto de las que hemos llamado "estructura circular calcada", porque no varía en absoluto de la 1ª a la última, como de las que denominamos "estructura circular libre o creativa". En el 1º modelo se obtiene la circularidad, bien por la iteración de unas palabras:

"¡Es año nuevo!" (79)

de un verso:

"Mañana de primavera" (80)

de dos versos:

"¡Tarde novia, tarde hermana,
tarde de color de olvido!" (81)

o de toda una estrofa, que es el caso más habitual:

"Oh, la bajada a la luna
de otoño! La noche es fría,
y bajo la luna roja
lloran todas las esquilas." (82)

Véanse otros casos (83)

En el 2º modelo las variaciones son infinitas, aunque todas coinciden en matizar, en la estrofa final, el tema de la inicial. Entre los numerosos ejemplos que podemos tropezar (84), veamos uno de ellos, especificado en su 1ª y última estrofa:

"Otoño gris y amarillo!
ay!, otoño de mi alma!,
me vas mostrando tus tardes
y yo no quiero mirarlas!
[...]
Otoño, otoño! Y yo pude
tenerla...y no tengo nada...,
a qué me enseñas tus tardes
si yo no quiero mirarlas?" (85)

Otro modo de ubicarse el tiempo es reforzando estas estructuras de apertura y cierre con algunas insistencias temporales en el interior del poema:

"Qué dejo tan melancólico

de copla de Nochebuena!
¡Villancico en una boca
de niña enlutada! Era

una tarde azul y fría,
llena de no sé qué penas
de porvenir, de nostalgias
inconsolables y eternas...

Trajeron del campo ramas
fragantes de madroñeras,
arena roja, verdines
sobre pedazos de tierra;

vino el monte en el romero,
y hacían soñar la estrella
hecha de cristal, los ríos
de cristal de las praderas...

La puesta del sol fue malva;
flotaba tras la vidriera
toda la ilusión de todo
en ocaso de tristeza;

tarde con vistas al campo,
tarde de invierno de aldea,
llena de todas las lágrimas
dulces de la adolescencia.

...¡Villancico en una boca
de niña enlutada! Era
una tarde corta y fría
fragante de madroñeras..." (86)

que pueden abarcarlo, incluso en su totalidad:

"¡Vienen los días de agua y sol!
¡Alegres días de agua y sol!
-¡Soledad de mi amor!-
...¡Los tristes días de agua y sol!

¡Domingo azul de carnaval!
¡Oro y lluvia contra el cristal!
-¡Amor en soledad!-
¡Ocaso gris de carnaval!

-Su alma, en el atardecer, se
disfraza de luz y de fe.
=¡Soledad de los tres!=
-¿Me conoces?- No sé, no sé...-

Vienen los días de agua y sol.
¡Alegres días de agua y sol!
-¡Soledad de mi amor!-
...¡Los tristes días de agua y sol!" (87)

Esto mismo se da sin necesidad de constituir una estructura circular de ningún tipo, aunque sí manteniendo las posiciones estratégicas ya señaladas:

"El poniente rosa de oro
dulcisimo los tejados;
en los tejados de rosa
sueñan y laten los pájaros.

Están con el pecho tibio
de sol, frente al triste ocaso
que les manda la dulzura
de lo eterno; están soñando

con las frondas a las cinco
de la tarde, cuando mayo
pone al alma de los árboles
un oro tibio y romántico.

Son los pájaros de otoño,
son los niños, son los pájaros
que no han visto bian las rosas
de la vida; son los pájaros

que no cantan porque tienen
miedo, que no saben cuándo

cantarán, ni si son dulces
las palabras de sus cantos...

Sol poniente, que les das
plumas de oro y rosa, pálido
sol, dales rosas con nidos
ríos, parques, fuentes, prados,

y dales brisas, y dales
cálidas islas de encanto,
en donde la tarde tenga
tibias dulzuras de mayo..." (88)

Hay varios ejemplos más (89)

También es frecuente encontrar la información temporal correspondiente, de un modo dosificado, a través de algún estribillo, más o menos repetitivo:

"Cuando venga el mes de mayo" (90)
"Llora a la luna, bandolín;
la primavera no vuelve a mi jardín" (91)
"Gracias, noche! ¡Todos callados!" (92)

siendo el más curioso el del poema "Desnudos" -ya comentado-, que elabora la tensión temporal entre el "hoy" y el "mañana" a base de un doble estribillo alterno:

"-...¡Hoy!, te diré yo,
tocándote el alma.-
[...]
-...Y tú me dirás,
huyendo: ¡Mañana!-" (93)

También resulta interesante y original una especie de estribillo con variación que se sitúa en cada verso final de las estrofas impares del siguiente poema:

"El cielo rosa muy pálido
es fondo dulce a los árboles
cobrizos que, allá a lo lejos,
bajo la paz de la tarde,

se van velando en la bruma
que sueña el dormido valle
del lado del río muerto

sin barcas y sin cantares.

Los árboles son de cobre,
el cielo de rosa mate,
y es tan dulce esta armonía
en la quietud de la tarde,

que el paisaje se refleja
en el remanso del valle
del corazón, como un sueño
de bosques primaverales.

Entre el misterio lejano
de los troncos de los árboles,
el humo de alguna choza
sube en la paz de la tarde." (94)

Son menos numerosos los casos en que la única precisión temporal informativa tiene lugar en el centro del poema, como si fuera un eje que lo dividiese y completara a la vez:

"Si pisas el prado,
las flores azules
huelen a imposible,
entre dulces luces.

-¡Tus piernas suaves,
impasibles, fúnebres!
¡Tu negra mirada,
cargada de bucles!

Cae la tarde. El sueño
del campo de octubre,
de árbol a árbol,
teje tenues tules.

-¡Penumbra de amor,
bajo el bosque que huye!
¡Tu vestido blanco,
tu fragancia impúber!

Tu blancura es nate,
sobre el césped dulce;
como una celinda,
vagamente luces.

-¡Amor sin sentido!
¡Dardos que me inducen,
sin que tú lo sepas!
¡Momentáneas lumbres!

Huyes por el prado...
Las flores azules
huelen a imposible,
entre dulces luces." (95)

en el que podemos apreciar, como eje, la precisión "Cae la tarde", que sitúa cronológicamente el suceso.

Además, existen multitud de referencias temporales, sistemáticas o no, sembradas a lo largo y ancho de la mayoría de los poemas de esta época, demostrando la preocupación de J.R. por establecer esta coordenada que, junto con la espacial, va formando una tela de araña en la que todo humano deposita irremisiblemente su existencia.

Un detalle mayor de todos estos modos de ubicar el tiempo en el poema, lo encontraremos en el próximo apartado.

1º-C) CRONOTIPOS, TOPOTIPOS Y LIRITIPOS.

En un intento por reducir esta poesía a una especie de radiografía medular, que nos oriente respecto a la estructura más desnuda y primaria que la sostiene, encontraríamos tres tipos de módulos, agrupados en sendos polos macrotemáticos, que serían: el tiempo, el espacio y el yo lírico.

Cada uno de ellos aparece en diversidad de condiciones, modos y posturas, lo que da lugar a que bauticemos como: a) cronotipos, las variantes que entraña el polo temporal, en sus mil y una manifestaciones; b) topotipos, las correspondientes al polo espacial, tanto físico como relacional (poeta-mundo); y c)

liritipos, las que hacen referencia al yo exclusivo o al yo implicado en el nosotros.

A todo lo relacionado con la expresión temporal lo formularemos aquí como "T". A lo que tenga que ver con la otredad y con el topos lo denominaremos "E" y, finalmente, las alusiones confesionales, autorreferidas, las expresaremos por medio de la función "YO".

"T", "E" y "YO" forman, pues, un trinomio esquemático al que voy a reducir la totalidad textual, para que queden al descubierto los cronotipos y las condiciones en que se relacionan con topotipos y liritipos.

Existen muy pocos poemas, como ya sabemos, que excluyen la explicitud de alguna referencia temporal. La mayoría de ellos, pues, al reducirlos a los esquemas que pretendemos, van a presentar, en el correpondiente diagrama, una "T" en posiciones variadas y en las más insospechadas combinaciones con las funciones restantes.

Dado que nuestro estudio se centra fundamentalmente en el tiempo, a cada una de estas combinaciones en las que lo temporal sea un componente de mayor o menor relieve, la vamos a llamar "cronotipo", añadiéndole el nº de orden taxonómico correspondiente.

Si llevásemos este análisis a sus últimos detalles, nos encontraríamos con una casuística interminable. Vamos, por lo tanto, a atenernos a unos modelos fundamentales, en la idea de que el trabajo no pretende exhaustividad ni perfección matemática, aunque sí una aproximación a la realidad lo más honesta posible.

CRONOTIPO 1.- (T> poema)

Se encuentra en aquellos textos en que el tiempo abre, muy brevemente, la composición para dejar paso (después de los primeros versos) a una serie de combinaciones de "T", "E" y "YO" que desarrollan el núcleo poemático de modos diversos:

1.1.- (T> E/YO)

El ejemplo lo tenemos en el siguiente poema:

"...Va cayendo la tarde con triste misterio...
inundados de llanto mis ojos doraidos,
al recuerdo doliente de Amores perdidos,
en la bruma diviso fatal cementerio...

El Sol muerto derrama morados fulgores

inundando de nieblas la verde espesura...
Dulce trino harmonioso de vaga amargura
me espierta...A mi lado se duermen las flores...

Taciturno prosigo mi senda de abrojos
y mis ojos contemplan la azul lejanía...
Allá lejos..., muy lejos..., está mi Alegría,
en los míos clavando sus lívidos ojos...

¡Ah! ¡delirio! ¡delirio...! Al través de una rama
una Sombra adorada ligera se mueve;
una Sombra con cara de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama...

Y se aleja llorando con triste misterio
Inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de Amores perdidos,
tras la Sombra camino al fatal cementerio..." (96)

En él observamos que, tras una breve pero precisa introducción con marca temporal (1º verso), el poema discurre sobre el entramado de E/YO. E comprende: bruma, cementerio, sol, nieblas, espesura, flores, senda, rama, sombra, lirios, nieve, labios, misterio... Y el YO se pone de relieve en la persona verbal y la correspondiente actividad: diviso, prosigo, camino; en los referentes posesivos: mis ojos, mi lado, mi senda, mi alegría, en los míos; y en los deícticos personales: me despierta, me ofrece, me llama.

Parecido es el caso en otros poemas (97)

1.2.- (T> E)

Esta variante difiere de la anterior en que no aparece el YO en absoluto. De los ejemplos existentes (98), veamos uno:

"Aún está alumbrando el día
y ya es de oro el arroyo,
de la luna soñolienta,
encendida entre los chopos.

Los chopos son amarillos
-¿de sol?, ¿de luna de oro?-
y el agua dorada y negra

los aece en su fresco fondo.

¡Qué temblor de oro de hojas!
¡Qué brisa! El campo está solo
y huele a flores perdidas
y a luceros melancólicos...

Y caen en las praderas
letras y suspiros rotos
de coplas que se cantaron
por las sendas, al retorno..." (99)

1.3.- (T> E/YO/T)

Aquí el tiempo sigue funcinando como breve apertura que fija la circunstancia textual, pero también salpica el desarrollo poemático, como puede verse en el siguiente ejemplo:

"La tarde iba cayendo...y tus ojos sombríos
seguían el instante, cargados y agrandados.
No he visto más negrura que aquella que a tus ojos
se apretaba en la hora en que nos separamos.

Y todos se reían...de tus cosas...Nosotros,
sin que nadie supiera de nuestro amor malsano,
cambiabas miradas de luto, en cuyo fondo
como un nublado inmenso se iba agolpando el llanto.

No sé, no era la carne gozada inmensamente
la pena del instante en que nos separábamos.
Una tristeza inmensa salida del espíritu
nos recorrió la vida como un oscuro pájaro.

Si tú lloraste, no lo sé. La sombra tibia
de aquel hondo crepúsculo fragante de verano
vio, ya lejos de ti, deshacerse mis ojos
en lágrimas ardientes que quemaban mis labios." (100)

Con sólo medio verso, el poeta nos sitúa en el marco temporal que determina la fábula: "La tarde iba cayendo...". Luego hay también unas salpicaduras de tiempo que se entrañan con el yo lírico y con la espacialidad: "instante", "hora", "vida" y "crepúsculo".

Hay otros casos (101)

CRONOTIPO 2.- (poema <T)

Lo encontramos en los textos en que, tras el desarrollo poemático, aparece, breve pero decisivamente, la precisión temporal que lo culmina y sella.

Unas veces lo hace, con mayor contundencia, en el verso final o en pocas palabras de él -siempre las últimas-:

"El aroao decora de una lumbre de oro
y de fragancia el nombre de la tumba cerrada
y en el cielo de marzo, hiere un cálido coro
de pájaros en celo la soledad callada...

Brilla el río..., campanas..., pasa un tren a lo lejos...,
y mi vida insegura se reclina en la piedra,
sola con su dolor entre estos muros viejos
donde toman el sol el lagarto y la hiedra...

¡Oh, mi sangre! ¡Oh, geranios! ¡Quién pudiera, ansonia,
no morir nunca..., ni vivir! El aire trae
un gritar de la vida; la penumbra se enfría;
el aroao se queda sin sol...La tarde cae..." (102)

Otras se sitúa al comienzo, o muy cerca, de la estrofa final, actuando como epílogo del poema, con lo que el poeta consigue, además de la información cronológica, imprimir un toque de perspectiva que potencia atmosférica y evocativamente el texto:

"En el espejo lívido, el jardín
copia sus grandes frondas amarillas;
el cielo azul es más divino en él,
en él se ríen pájaros y brisas.

Y la rica moldura de oro antiguo
pone al cuadro de luz descolorida
un marco de ilusión, pálido, triste,
lleno de realeza y fantasía...

Jardín en el cristal; ventana abierta
a otros parques; beldad no conocida,
que eres el norte para el sur, el este
para el oeste; ¡Falsa maravilla!,

hiendes la dura lobreguez del auro
y vas a dar a una esperanza lírica
la plenitud de música y de amor
de tus inciertas frondas amarillas...

Después la tarde cae...Y el crepúsculo
leve, sedoso, ¡en el espejo pinta
un paisaje más dulce que el paisaje,
un adiós más eterno que el del día!" (103)

Hay otros ejemplos (104)

CRONOTIPO 3.- (poema <T> poema)

Representa los casos en que esa información temporal, precisa y breve, se incrusta aproximadamente en la zona intermedia del poema, sirviéndole de eje o de baricentro. Las variantes de este cronotipo se establecen en función de si en el desarrollo poemático aparece o no el yo lírico.

3.1.- (E <T> E)

Este esquema correspondería a un tipo de poemas (105) en los que, como eje cortante de la descripción espacial, se incrusta una referencia temporal muy concreta:

"Sol hecho agua, el mar
dormita, como un viejo monstruo...
Lejos, entre la bruma,
las costas son de ópalo.

Tras el viento marino olor a islas
verdes, visión del trópico,
con mujeres desnudas,
negras bajo el caobal agrio de loros...

Muere la tarde. El cielo
es de un cobre amarillo y suntuoso...,
bandadas tristes van
hacia un jardín ilusionado y roto.

Hay una claridad de mundos áureos
en lo infinito...Rojo

de velas, un navío
se pierde en el oriente melancólico..." (106)

Por ej., aquí hemos visto que "Muere la tarde" es la única referencia cronológica con la que se apuntala el texto en la dimensión temporal.

3.2.- (E/YO <T> E/YO)

Cuando aparece el yo lírico compartiendo protagonismo con lo espacial, tenemos este modelo, del que hay bastantes ejemplos (107), entre los cuales vamos a ver uno de ellos:

"Sobre cojines malvas, de raso perfumado,
mi desfallecimiento se extasía en la luna;
músicas de otro mundo resuenan a mi lado,
jacintos de oro aroman mi pasión sin fortuna...

La noche es verde y triste. Desde los miradores,
la luna, que blanquea las penas y las cosas,
es, en la linfa azul de estrellas y de flores,
cadáver plateado entre orillas de rosas...

Luceros hechos sangre circulan por mis venas;
mi corazón se va por las aguas del río,
en una barca blanca en que bogan mis penas
cual mujeres desnudas que se mueren de hastío..." (108)

Aquí, "La noche es verde y triste" representa, desde su centro, el eje temporal del poema.

Hasta ahora hemos visto los cronotipos que se basan en la aparición fugaz, aunque decisiva, de una expresión temporal aislada y única, en cualquier lugar del texto.

Nos toca ya ver esto mismo pero multiplicado, ya que el tiempo, manteniendo aún los límites con lo espacial y lo lírico, puede también instalarse en más de un lugar del poema. Lo que nos proporciona el caso siguiente.

CRONOTIPO 4.- (T> poema <T)

La posición de las referencias temporales implica una cierta circularidad que, a veces, se ratifica por medio de la iteración (estrófica o versal, calcada o con variantes) y otras no.

Este cronotipo cuenta con las variedades que aporta el contenido poemático, al incluir éste, bien la espacialidad en

exclusiva o bien otras precisiones líricas o temporales.

4.1.- (T> E <T)

Lo vamos a ver ejemplificado en un poema de una relativa circularidad implícita, que añade, no obstante, algún factor nuevo en el verso final:

"El ocaso, todo de oro,
tenía en sus trasparencias
alas de todos los sueños,
paz de todas las praderas.

Sobre las lilas en flor
cantaba Dios...Hojas tiernas
ponían de un oro trémulo
su dulce verdura nueva...

La cúpula de las frondas
musicales, todas llenas
de aletear de colores,
de murmullos y promesas.

El corazón, ¡ay!, estaba
dulce; la boca risueña...
Aunque la tarde caía,
volvía la primavera." (109)

Desde el 1º verso sabemos que nos hallamos en un ocaso, situación que se ratifica en el penúltimo. Pero en el último, la información se refuerza con la concreción de una estación del año: "la primavera". Y dentro de ambas fronteras textuales, todo el desarrollo descriptivo.

Otro ejemplo, aún más interesante, nos ofrece, por medio de dos referencias temporales indirectas ("primero" y "luego"), un transcurso en el que queda prendida la espacialidad:

"Primero, ¡con qué fuerza
las manos verdaderas!

-La verja se ha cerrado.
Se cruzan solitarios
el corazón y el campo-.

¡Con qué porfía luego,
las manos del recuerdo!" (110)

4.2.- (T> E/T <T)

Aquí el desarrollo poemático comprende rasgos de temporalidad que acompañan la espacialidad:

"Esta es la tarde más triste,
esta es la tarde más fría,
la más llena de sol de oro,
la más llena de caricias...

El otoño que se alegra,
el cielo azul que da al día
toda el alma de las últimas
tardes con flores; la vida

que se va al jardín con músicas,
novias, fuentes, rosas, niñas,
los libros de los poetas,
las dulces cosas más íntimas...

Ay, qué pena!, triste sobre
todas las penas antiguas,
honda sobre todas, porque
pudiera ser alegría!

Tarde llena de sol de oro,
tarde llena de caricias,
tú eres la tarde más triste,
tú eres la tarde más fría." (111)

En este texto hemos observado una circularidad estrófica no calcada, en los extremos. Las otras precisiones temporales que espolvorean las espacialidad son: "otoño", "día" y "vida".

4.3.- (T> E/T/YO <T)

En esta variedad cronotípica comprobamos que el desarrollo poemático agota el trinomio esquemático. He aquí un poema ejemplificador que consigue la semicircularidad con los primeros y últimos versos, incrustando además en el núcleo descriptivo-narrativo, algunas referencias tales como: "esta tarde", "Ayer", "todavía" y "tarde de otoño", que se mezclan con el yo lírico y la

correspondiente espacialidad:

"Estas tardes, cuando mueren,
parece que lloran y hablan...
Yo siempre he dejado abiertos
mis balcones a las lágrimas;

pero, esta tarde, no sé
qué voz doliente y lejana
tiene el jardín deshojado...
y estoy solo con mi alma...

Paz de novios. Hay un fuego
rosa y amarillo; y vagan
dulces penumbras de aldea
por el fondo de la estancia.

Un piano, no sé dónde,
va a llorar...Ayer lloraba
para ella... ¡todavía!
sus romanzas sin palabras...

Luz de niebla, luz de lirio...
las muselinas son malvas...,
la tarde de otoño deja
en todo estelas de nácar.

En un vaso plata y gris
hay rosas y rosas blancas;
hay una silla vacía
...en donde ella se sentaba...

Y todo es pena y aroma...,
las rosas sueñan fragancia,
la tarde se va muriendo,
tarde rosa, triste y malva..." (112)

De cualquiera de estas variantes, existen otros casos similares (113)

Pero hay una última modalidad que resulta muy curiosa ya que va alternando la espacialidad con la temporalidad de un modo

sistemático. El esquema quedaría así:

4.4.- (E <T> E <T> E <T> E)

Lo podemos comprobar en un poema (114) en el que las precisiones temporales ("Vibra el sol", "Campanas. Las cinco" y "La tarde cae") ocupan la cabecera de las estrofas: 2ª, 3ª y 4ª.

Con esto hemos agotado todas las ubicaciones del tiempo referencial independiente. Ahora nos quedan por ver los muchos casos en que este tiempo se mezcla, bien con el espacio, bien con el yo lírico, conformando otra serie de cronotipos que veremos a continuación.

CRONOTIPO 5.- (E/T)

Lo encontramos en un gran número de poemas (115), compartiendo significación, y de un modo no periódico, en la interioridad del texto.

Veamos un ejemplo:

"Las auras vagas del corazón adelantan
el olor de las suaves auras de primavera...
Por el cielo del alba tiernos pájaros cantan,
en el sueño se ríe la estación venidera...

Una ilusión fragante, sensual, indefinible,
viene de no sé dónde, entre claras sonrisas...
Octubre era un frente de tristeza indecible;
febrero es una espalda que se aleja entre brisas...

En las últimas horas el sol divino esplende
una visión fantástica, de nostalgia y de flores,
y, a la luz rosa que los endulza y los prende,
parece que los árboles se cubren de verdores..." (116)

CRONOTIPO 6.- (E/T + poema)

La dualidad espacio-temporal no sólo es la trama de la unidad poemática, como hemos visto en el caso anterior, sino que también puede convertirse en un módulo pendular que adopta posiciones muy variadas.

6.1.- (E/T> poema)

En esta variante, la información espacio-temporal se puede resolver en el verso 1º, bien con la primacía del espacio (E/T):

"Qué dulce está el jardín al Angelus!" (116-bis)

o bien con la del tiempo (T/E):

"En la tarde, es el valle un sueño de colores..." (117)

en los dos primeros versos:

"La campiña se oscurece
bajo el crepúsculo grana" (118)

o en la estrofa inicial:

"La tristeza amarilla del sol mustia su lumbre
sobre la hoja que sueña, sobre la flor que arde...
Un ruiseñor medita sobre la podredumbre,
voz de agua y de cristal que embellece la tarde..." (119)

De cualquiera de estas modalidades hay abundantísimos ejemplos (120)

6.2.- (poema <T/E)

Aquí se ha volteado la situación anterior. Esta variante es infrecuente. Vamos a verla en los dos últimos versos de sendos poemas. En el 1º la supremacía corresponde al tiempo, tal como señala el orden del esquema:

"Ha caído la tarde...de hoy...lunes...de agosto...,
y llora..., bajo y pobre..., un Angelus...de pueblo." (121)

en el 2º, la primacía corresponde al espacio (E/T):

"cuando, a una brisa de oro, teñida de infinito,
el sol se va ocultando tras tu verde colina." (122)

6.3.- (E/T> poema <E/T)

Variante que encierra una circularidad, explícita o no, conseguida por una mezcla de temporalidad y espacialidad, en las fronteras versales o estróficas del poema.

Veamos un 1º caso:

"Bajo el sol de la mañana
la campiña es dulce y bella,
con su frío cristalino
entre la fresca arboleda.

Y a la sombra de los chopos
verdes de la carretera,
la gente va con sus yuntas
de vacas hacia la feria.

Allá en el valle dorado

por el sol de primavera,
entre el humo azul, está
el idilio de la aldea." (123)

En esta breve pieza tenemos una estrofa, la 2ª, que supone el núcleo narrativo (sólo un apunte), el cual queda flanqueado por la dualidad espacio-temporal de 1ª y 3ª estrofas que no suponen, salvo en esto, ningún otro tipo de circularidad ya que, por ej., la precisión temporal de la 1ª es únicamente "la mañana" y la de la 3ª es "el sol de primavera". Tampoco en la formulación hay ninguna estructura iterativa.

Sin embargo, lo más habitual es que esas 1ª y última estrofas sí supongan una circularidad en toda regla, bien del tipo "calcada":

"Molino de viento, rojo
molino de viento, al cálido
pensamiento de los últimos
soles granas del verano!"
-estrofa inicial y también final- (124)

o bien "con variantes":

"Mañana nublada y triste;
huerto verde; canta un pájaro;
el horizonte, de agua;
sombrío y callado el campo.
[...]
Mañana nublada y triste;
la hoguera cruje; el nublado
hace más roja la llama,
el humo dulce, más blanco..." (125)

De cualquiera de estos casos hay multitud de ejemplos (126)

CRONOTIPO 7.- (E/T + YO)

En esta modalidad, el núcleo poemático está formado por un conglomerado espacio-temporal que se complementa con la breve pero determinante aparición del yo lírico.

7.1.- (E/T <YO)

La modalidad en que ese "yo" se sitúa coronando el poema, la comprobamos perfectamente en el ejemplo siguiente:

"Entre el velo de la lluvia
que pone gris el paisaje,

pasan las vacas, volviendo
de la dulzura del valle.

Las tristes esquilas suenan
alejadas, y la tarde
va cayendo tristemente
sin estrellas ni cantares.

La campiña se ha quedado
fría y sola con sus árboles;
por las perdidas veredas
hoy no volverá ya nadie.

Voy a cerrar mi ventana
porque si pierdo en el valle
mi corazón, quizá quiera
morirse con el paisaje." (127)

y en algunos otros más (128)

7.2.- (YO> E/T)

El volteo del esquema anterior nos proporciona este otro, que lo podemos ejemplificar en un largo poema del que vamos a ver aquí sólo su 1ª estrofa:

"He he asomado por la verja
del viejo parque desierto:
todo parece sumido
en un nostálgico sueño" (129)

Hay algunos otros ejemplos (130)

Y, vistos ya los cronotipos conformados a base de tiempo y espacio en aleación, vamos a fijarnos en otros en los que el tiempo comparte sus posiciones con el yo lírico.

CRONOTIPO 8.- (T/YO)

Es un caso excepcional, ya que la presencia de lo espacial es siempre constante. Sin embargo, anotamos como representativo de este cronotipo poco habitual el poema siguiente:

"La hermosura de la tarde
me ha herido en el corazón.
¡No puedo más. Aquí estoy,
caído, muerto de amor!

Mi sangre se une a la sangre
de un ocaso de pasión.
¡No puedo más. Aquí estoy
-no estoy- muerto de amor!" (131)

CRONOTIPO 9.- (T/YO + poema)

Puede presentar variantes, según la ubicación del binomio lírico-temporal.

9.1.- (poema <T/YO)

Tras un extenso desarrollo del núcleo poemático, aparece una estrofa final de las características de la siguiente:

"Tiene
la tarde un encanto eterno
frente a mi dolencia. Vuelven
las cosas que dejé ir
las tardes en que fui fuerte." (132)

9.2.- (T/YO> poema)

Supone el volteo del esquema anterior. Y lo podemos observar en la siguiente muestra, en la que el 1º verso (mezcla del yo lírico y la referencia temporal) supone el planteamiento previo del desarrollo poemático:

"Torno al hogar a esta hora divina del estío
en que las rosas yerran por el azul doliente,
cuando los aviones ornan de griterío
el pueblo, y canta un corro de niñas en la fuente...

Todo está en paz; el jardín, fresco; en el piano,
rosas...¿del cielo? Sueñan los libros; los cristales
copian en sí el verdor con sol de lo lejano
y la pureza de las tardes estivales...

Por el balcón abierto entre una vaga brisa,
los muebles tienen un melancólico brillo...;
hay, para regocijo de mi triste sonrisa,
una rama de acacia sobre un libro amarillo." (133)

También está claro en otro poema que comienza:

"Estoy envuelto en la tarde
como en un sueño violeta" (134)

que es el desencadenante de todo un núcleo textual posterior.

9.3.- (T/YO> poema <T/YO)

Aquí vemos la típica situación de estructura circular, que puede ser "calcada", como en el siguiente caso:

"Mis lágrimas han caído
sobre un verso de poeta,
que maldice sollozando
la florida primavera"
-estrofas 1ª y final- (135)

o "con variantes":

"Cae así siempre, tarde, sobre mi sentimiento;
[...]
Va cayendo la tarde sobre mi sentimiento;"
-versos de las estrofas 1ª y final- (136)

Hay algunos ejemplos más (137)

CRONOTIPO 10.- (E/T/YO)

Es el caso, el más numeroso por cierto, en el que el trinomio esquemático participa, con distinto protagonismo según las circunstancias, de la totalidad poemática. Espacio, tiempo y yo lírico forman entonces una argamasa inseparable que rige la estructura vital del poema.

Veamos un ejemplo:

"La lluvia ha cesado; huele
a tierra mojada el aire;
la noche llena de azul
todo lo gris de la tarde.

He salido a ver el cielo:
las gotas de lluvia caen
de las ramas, y a lo lejos
se anima el limpio paisaje.

Las estrellas se han dormido
en el fondo de los árboles.
Mañana veré mis flores
en la frescura del parque." (138)

Hay una infinidad de ejemplos más (139), junto a los cuales me parece conveniente destacar los que presentan un mayor

protagonismo de lo temporal (140). Entre estos últimos podemos destacar aquí uno paradigmático:

TARDE

Cada minuto de este oro,
¿no es toda la eternidad?

El aire puro lo mece
sin prisa, como si ya
fuera todo el oro que
tuviera que acompasar.

-¡Ramas últimas, divinas,
inmateriales, en paz;
ondas del mar infinito
de una tarde sin pasar!-

Cada minuto de este oro,
¿no es un latido inmortal
de mi corazón, radiante
por toda la eternidad?" (141)

Como he dicho al principio, si buscásemos un mayor detalle cronotípico, la casuística sería inabarcable. Por lo que vamos a cerrar este subapartado con un ejemplo de modelo excepcional, en el que hay una voluntad estructuradora más compleja, que respondería al último diagrama.

CRONOTIPO 11.- (T> poema; E> poema; YO> poema)

Mediante el 1º verso de cada estrofa impar, a modo de estribillo cambiante, consigue el poeta estructurar el texto en dirección a los tres elementos básicos: el tiempo ("la tarde"), el espacio ("el espejo") y el yo lírico ("mi alma"). Veamos la composición completa:

"En el celeste de la tarde
la luna piensa, en nimbo de oro...
¡Qué palidez de sentimientos,
qué difusión de dulces tonos
-rosas, violetas desteñidos-,
dolor de ausencia y sin retorno!

La vaga estancia se ha inundado
de rosas pálidas de asombro...
Naufrajio triste de mi vida,
sobre cojines de heliotropo,
sueño en un sueño sin orillas,
en un encanto sin retorno.

En el celeste del espejo
la luna piensa, en niabos de oro...
¡Oh, brazo gris en seda rosa,
cristal mojado de sus ojos!
¡Oh, maravilla de aquel cuerpo
adolescente y temeroso!

Encanto y sueño confundido,
pesadilla de otros otoños,
cuando la carne se hacía lumbre
bajo los besos incoloros
y bajaban las rosas únicas
a la verdad de nuestros ojos.

En el celeste de mi alma
abre la luna su sangre de oro.
La misma luna que ponía
irrealidad en sus asombros
cuando en la hora vacilante
mis besos eran ya borrosos..." (142)

1º-D) TRANSCURSO DEL TIEMPO

Vamos a analizar aquí cómo transcurre el tiempo en la unidad poemática juanramoniana. Si se dan grandes o pequeños deslizamientos temporales; si se paraliza esa fluencia real e incontenible; si se constata una cosa o la otra. Y vamos a tratar de poner de relieve los recursos que el poeta emplea para dar fe de este transcurso.

Recordemos que en los "diarios" resulta frecuente atestiguar

minuciosamente el paso del tiempo, con precisiones directas o indirectas. Así hará también J.R., empleando unas veces la nomenclatura cronológica y otras las alusiones astrales o de cualquier tipo que implique un sentido de temporalidad.

Por otro lado, el talante impresionista de esta poesía favorece la detención en el instante y, a la vez, la comparación de las cosas y seres a la luz de un tiempo distinto que los va transfigurando.

Es lógico, por ello, que J.R. manifieste (veladamente o con mayor explicitud) el transcurrir, en un acta detallada y constante del flujo vital. Y también lo es que, debido al sentimiento de lo que comporta ese flujo, su mente recorra caminos hacia el reconocimiento de un pasado y hacia la espera o esperanza de un futuro, con lo que algunas composiciones ofrecen cabida, no sólo a un transcurrir real del tiempo absoluto, sino también a un movimiento imaginativo por medio del tiempo subjetivo.

Además de esto, hay que considerar que, debido a ese afán por detener un tiempo/enemigo, el poeta trata muchas veces de congelar la imagen representada, con lo que remansa (relativamente) el flujo, aupando el acto de la contemplación hasta un trono de lírico éxtasis.

Por todo ello, vamos a capitular este apartado en subtemas que nos ayuden a llevar a cabo un análisis honesto y ordenado de los matices que lo conforman.

1º-D-1) El no transcurso

Es muy habitual en J.R. encontrar una doble explicitud (en la cabecera y en el pie de cada poema) del no transcurso temporal. Como si el poeta trazara unos paréntesis en la inexorable fluencia, para ofrecernos en ellos el instante reflexivo que acompaña y da sentido a su poesía. Es una invitación a la actitud contemplativa, sensual y filosófica a la vez. J.R. selecciona una filmina de la película vital en sesión continua y nos la ofrece descontextualizada, pura, sin el agobio del tiempo, para que podamos detenernos unos segundos a dialogar con nosotros mismos, a reconocernos y a degustarnos en el reflejo que la poesía deja en nuestra conciencia.

Luego, cuando el poema se acaba, nos devuelve al tiempo, en el mismo instante en que nos tomó. Y esto lo consigue por medio de

las estructuras circulares, que suelen representar el modo más habitual de expresar este no transcurso.

Si la circularidad es "calcada" no existe precisión alguna respecto a si ha podido o no transcurrir un solo minuto. Por ejemplo, en un poema cuyo 1º y último versos rezan así:

"Mañana de primavera" (143)

Es discutible si de lo narrado se puede derivar un desplazamiento temporal, dentro de la unidad "la mañana", con su límite de breves horas. Pero, de hecho, no existe explicitud alguna que lo confirme.

Lo mismo sucede en algunos casos de circularidad "con variantes". Veamos los dos primeros y últimos versos de otro poema:

"Tarde gris y plata, tarde
violentamente nostálgica
[...]
Y la tarde es plata y es
violentamente romántica." (144)

Idem., en otro ejemplo:

"Esta tarde azul y pura
de la dulce primavera,
[...]
En la tarde de la aldea
brilla el sol sobre lo azul
del cielo de primavera." (145)

Cuando la referencia alude a una temporalidad mucho más breve (por ej., "la aurora"), la posibilidad de no transcurrencia es mayor:

"Entre las nubes rotas del oriente, la aurora
enciende vagos tonos sucios y soñolientos...
[...]
¡Qué tedio arrollado y difícil
este de la dolencia, la aurora y el invierno!" (146)

Indiscutible ya cuando se trata de un límite entre dos temporalidades:

"Me abandona la luz, y estoy llorando..."
-versos 1º y final- (147)

Hay ocasiones en que un deíctico temporal (verbigracia, "ahora") refuerza más la condonación del flujo o, al menos, su

presentización:

"¡Ay qué tristeza! Ella está
sollozando en su piano...
[...]
¡Ay, qué tristeza! Ella ahora
solloza sobre el teclado..." (148)

Es muy habitual que los términos cronológicos de la circularidad no sean repetitivos sino sinónimos, con lo que se consigue el mismo objetivo:

"El ocaso, todo de oro,
tenía sus trasparencias
[...]
Aunque la tarde caía,
volvía la primavera." (149)

Y así sucede también cuando no es el término el que cambia sino sus modificadores, que le pueden afectar de un modo similar:

"Cae así siempre, tarde, sobre mi sentimiento
[...]
Va cayendo la tarde sobre mi sentimiento" (150)

Dentro de la no transcurrencia, hay ejemplos que parecen connotar un leve movimiento en la línea temporal. No se dice, pero se sugiere. Así lo vemos en el caso siguiente:

"La tarde cae.
[...]
Y, mientras tanto,
vacía, quieta, húmeda, la tarde.
Y la dejo caer, solo, llorando." (151)

En el 1º verso, es clara la referencia para apuntalar el momento preciso del día. En el verso final no hemos prosperado en el tiempo, pero ese "dejar caer" está señalando sutilmente un deslizamiento.

Quizá convendría resaltar aquí algunas alusiones del poeta a la atomización del tiempo en el instante. Por ej., cuando dice:

"¡Pronto; que la luz se mancha
con otra luz!" (152)

está mostrando su preocupación por ese goteo mínimo del tiempo que, milagrosamente, transforma con tanta eficacia la fisis, en una metamorfosis infinita y precisa.

Otro ejemplo interesante en el que el único transcurso es un instante, lo podemos comprobar aquí:

"Un instante, al volverse, el viento dibujó
la vana redondez mimosa de sus pechos" (153)

De cualquiera de los casos expuestos en este apartado del no transcurso hay suficientes muestras más (154)

1º-D-2) Transcursos leves

Es también muy frecuente que el poeta testifique la fluencia a una velocidad equivalente a la del poema. Se produce entonces una especie de isocronía que aporta un realismo decriptivo con talante de "diario"

Podemos considerar un transcurso leve aquel que comporte unos minutos aproximadamente. Claro está que dentro de este grupo encajaremos flujos muy breves junto a otros un poco más largos o difícilmente precisables, siempre dentro de los límites señalados.

Las fronteras del transcurso se siguen marcando, generalmente, en la 1ª y última estrofa de cada poema, que son las que transcriberemos para no hacer tan onerosa la citación.

Debo adelantar también que bastantes de estas precisiones que determinan el transcurso se basan en el relevo de los astros: el sol deja paso a la luna, a las estrellas, etc. Asimismo, los matices de color representan, en ocasiones, los límites del fluir.

Empecemos con un ejemplo de este tipo:

"¡Oh domingo sin ti! Puerta cerrada,
ventana sin la luz de tu presencia,
sol que da a tu balcón una dorada
elejía de hastío y de demencia.
[...]
Ay, domingo sin ti, puerta cerrada,
ventana sin la paz de tu presencia,
sol que da a tu balcón una rosada
elejía de tedio y de demencia." (155)

Hemos apreciado la sutilidad del procedimiento, al comenzar con un sol que "dora" y finalizar con otro que "rosa", tonos crecientes del crepúsculo que suponen algún minuto de transcurso.

Lo mismo sucede cuando se dice:

"El sol que el viento deja
entre nubes, sin hora, trastornado,
tiñe funeralmente
la cima de algún árbol
[...]
El sol, más pálido
cada vez, sube y sube,
de hoja en hoja." (156)

Aquí, a la tonalidad (empalidecida, en la estrofa final) se une un movimiento ascendente del sol que implica un transcurso breve.

Una temporalidad del día puede suceder a otra en corto tránsito:

"Yo salté a la barca nueva.
-Caía la tarde.-
[...]
¡Qué negra se iba la barca
vieja -madre sola-,
contra la noche sin playa" (157)

precisando, a veces, el momento exacto del relevo:

"Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata,
[...]
...Ha entrado la noche." (158)

Pero también es frecuente señalar dos momentos de una misma unidad cronológica:

"pues tu paisaje, a los sones
de la tarde y del piano,
[...]
La tarde de otoño se
va por el jardín romántico..." (159)

o del astro que la representa:

"Bajo el puente ferroso, el sol, en fuga opaca,
pasa una amarillenta y roja pesadilla.
[...]
el sol que muere, como a una gran hoja seca,
pinta nervios de luz, en tejido sangriento." (160)

En este sentido, hay varios ejemplos en los que un rayo de

sol viene y se va, con la urgencia que el mismo fenómeno temporal atraviesa el sentimiento del poeta:

"¡Oh el sol triste de abril
en la estancia vacía
[...]
La estancia está sin sol...blanca y vacía..." (161)

"Ya el sol doliente torna a reflejarse,
cual otro otoño, en tu balcón cerrado,
[...]
...El sol se va..." (162)

Ese rayo de sol que, en su deambular, se lleva enredado el tiempo le servirá a J.R. también para estructurar el finísimo cuento "El rayito de sol", una joya en cuyo inicio y final podemos leer:

"Al niño chico lo ha despertado en la cuna un rayito de sol que entra en el cuarto oscuro de verano por una rendija de la ventana cerrada
[...]
Pasa el instante y el rayito se va del niño, poco a poco, pared arriba. Aún lo mira el niño, suspenso, como una imposible mariposa, de verdad para él. De pronto, ya no está el rayo." (163)

El relevo de los astros lo vemos muy claramente en el siguiente ejemplo:

"Tornan los gorriones a recojerse al nido
del ciprés, y el sol cae, flor del árbol del día.
[...]
Las estrellas empiezan a contemplar el mundo" (164)

En ciertos casos, el tiempo no se expresa mediante los astros ni las típicas unidades cronológicas, sino por algún adverbio temporal:

"Primero ¡con qué fuerza!
[...]
¡con qué porfía luego," (165)

o por algún objeto móvil:

"...El tren para...
[...]
...El tren
parte..." (166)

Entre los variados casos, similares a éstos, que se repiten

en esta poesía (167), prefiero aquéllos en que el breve transcurso se sugiere por un matiz tonal significativo y estilísticamente bellísimo:

"La tarde iba
rosando las verdes ranas...
[...]
La tarde iba
sangrando las verdes ranas...." (168)

En este ejemplo, el color rosa y el color sangre expresan dos fases consecutivas del crepúsculo vespertino, con las que el poeta refleja hermosamente el transcurso.

1º-D-3) Transcursos mayores

Los llamo así en el sentido de que superan la realidad del poema, si bien no son nunca muy largos, ya que se reducen siempre a unas horas (J.R. no expresa transcursos que desborden un día)

En estas composiciones en que vemos pasar el tiempo (por ej., de una noche a la mañana siguiente), el procedimiento empleado por el poeta es simplemente la condensación; el mismo que, con mayor o menor coeficiente, se encuentra tan a menudo en todo tipo de narraciones, y también en muchos poemas.

Dentro de los casos que vamos a englobar en este subapartado hay, lógicamente, algunos que no presentan una explicitud cuantitativa del transcurso tan clara como la mayoría. Veamos un ejemplo -transcribiendo siempre versos de la 1ª y última estrofa-:

"Verde es la noche y áurea.
[...]
y el jardín va a la aurora, real y temeroso,
como un jardín de sueño abierto por la vida" (169)

Nos podemos preguntar: ¿qué porción de noche es la transcurrida en esta composición? No hay constatación exacta. Lo razonable es pensar en un rato entre varios minutos y algunas horas.

Sin embargo, en otros casos, existe una mayor aproximación:

"Tu viña, toda roja, octubre, arde

en el sol de las cinco.

[...]

La tarde cae. El sol se va poniendo

rosa y malva." (170)

Aquí consiste sencillamente en restar de la hora crepuscular de un mes de octubre (entre las 6 y las 8), las 5 ya cumplidas en el comienzo.

De cualquier manera, lo más habitual es la testificación de un relevo entre dos unidades cronológicas subsiguientes. Por ej., la aurora y la mañana:

"Cuando bajamos al parque

a besarnos en la aurora,

ya estaban girando al cielo

las fontanas y las rosas.

[...]

...Cuando dejamos el parque,

las fontanas y las rosas

ya estaban hilando, al sol,

su música y sus aromas." (171)

o más alejadas, tal como la aurora y la tarde, caso este que presupone un transcurso mínimo de toda la mañana:

"Mar de la aurora, mar de plata,

¡qué limpio estás entre los pinos!

[...]

Mar de la tarde, mar de rosa,

¡qué dulce estás entre los pinos!" (172)

Se pueden constatar bastantes ejemplos de los pasos siguientes: madrugada > mañana; crepúsculo > noche; tarde > noche; mediodía > tarde; noche > aurora y noche > mañana (173)

Un ejemplo curioso es el que nos encontramos en el libro Laberinto, *al sustituir las típicas referencias temporales por otras, locomotrices, que cumplen la misma función, aunque son cuantitativamente menos precisas:*

"Íbamos lentamente, cogidos de la mano,

[...]

Y al volver, ¡yo solo!, por las sendas

que tu paso endulzó." (174)

Observamos cómo, en la parcela del "ir", hay un intento de refrenar el tiempo (que le era favorable, sentimentalmente

hablando), con el adverbio "lentamente" y el adjetivo "lentas" (que aparece poco después), cosa que no sucede en la parcela del "volver" (tiempo desfavorable)

1º-D-4) Transcurso imaginario

Hay un buen puñado de poemas que no expresan un transcurso real, en la actualidad del tiempo, sino que suceden sólo en la mente del poeta, bien como recuerdo (tiempo retrospectivo) o bien como deseo (tiempo prospectivo)

Este sistema da lugar a una mayor variedad situacional de las referencias sobre el flujo. Se puede dar el caso de que, incluso en la 1ª estrofa, resuelva el poeta la totalidad del transcurso:

"Esta noche hallé en mi sueño
lo que ayer tarde soñé;
pero el alba se ha besado,
el alba suave y cruel." (175)

Vemos cómo, en esta estrofa inicial, el autor, partiendo de un presente real (el alba) se distiende imaginativamente hacia la noche, recién terminada, y hacia la tarde anterior.

No siempre queda tan explícita la distensión retrospectiva, señalada, eso sí, desde el presente real con referencias inequívocas tales como "ahora" y "hoy" (en la estrofa final):

"Ahora, su frente alisa
es igual que la piedra" (176)
"Hoy que te busco en vano por lo amarillo y por
lo celeste, por lo alegre y por lo vago" (177)

o bien mediante una señalización cronológica desde el 1º verso ya:

"En la aurora mi ensueño se esfuma" (178)

Pero el límite de lo recordado, como decía, no siempre queda explícito:

"Pensé que estabas bien olvidada...Esta noche,
en un éstasis blanco he soñado contigo...
y cuando el sol enervador se ha despertado
he vuelto a las tristezas, llorando como un niño...

El sueño hace más blanca la blancura, más dulce
la dulzura, más idílico el idilio...
Caen de todas partes como azucenas tristes;
el alma es de otro mundo..., la carne es toda espíritu...

Ah, mirada de luto que te fuiste en la aurora;
mirada inmensa que nublaste mis sentidos,
te perdí ya hace tiempo en la vida...faltaba
perderte para siempre, en el sueño. Y te has ido.

¿En dónde están? Si eran primavera, ¿por qué
no vuelven con las brisas de este abril florecido?
¿Te has muerto?...La otra tarde sollocé sin querer
al pasar cerca de un cementerio de niños..." (179)

En este transcurso imaginado se dan, con frecuencia, etapas temporales superiores a los transcursos reales. Es muy corriente la alusión a las estaciones del año:

"Era el estío pleno
[...]
Otoño, otoño,
¿a quién arrullarán tus hojas secas
feliz bajo la gracia de sus ojos?" (180)

Se puede dar el caso que, unido a este tiempo subjetivo, aparezca también alguna referencia de transcurso real:

"Ya el sol doliente torna a reflejarse,
cual otro otoño, en tu balcón cerrado,
[...]
...El sol se va..." (181)

Hemos visto cómo frente a un transcurso real -desde que el sol viene a un balcón hasta que se va de él- hay también un flujo subjetivo -tal vez de un año o de varios- (de un otoño a otro)

No faltan casos de temporalidad metafórica o de símil. Veamos uno muy curioso:

"Como una rosa de la aurora,
surgió ante mí.
[...]
Pero, fugaz, como una rosa del ocaso,
había desaparecido." (182)

También se dan, como decía, situaciones de deseo, temor o

espera, que hacen distender la temporalidad subjetiva hacia un futuro:

"Vendrá la noche fría y lo romperá todo...
Este instante de paz, plateado y melodioso,
perderá su contagio..." (183)

y otras en las que hay una doble distensión (pasado/futuro), en la que el transcurso es amplio y complejo:

"La libre gloria de los campos, nuevos
aún, mancha de ti su primavera
diticea, con la carne
ya del estío plena.
[...]
no quedará, al otoño, sobre tierra,
más que un montón revuelto
de desteñidas apariencias secas." (184)

Aquí hemos comprobado una situación de presente (el estío), desde la que el poeta se traslada al pasado (la primavera) y al futuro (el otoño), con lo que cumple casi todo el ciclo anual, para reflexionar sobre las consecuencias del tiempo en el universo de lo viviente.

Hay, de todos estos casos, algunos ejemplos más (185)

CAPITULO 29

CONCEPTOS INHERENTES AL TIEMPO

"El tiempo no transcurre: transcurrimos nosotros"
-Antonio GALA-

"el cielo todo es avisos,
el tiempo todo mudanzas" -Pedro CALDERON DE LA BARCA-

"Paso y me quedo, como el Universo" -Fernando PESSOA-

"Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos"
-Pablo NERUDA-

"¡tristeza infinita del tiempo que pasa!" -Miguel de UNAMUNO-

"Aquel tiempo ya pasó para siempre" -Ricardo MOLINA-

"El tiempo es el tesoro de la mudanza" -Rabindranath TAGORE-

"Sólo perduran en el tiempo las cosas
que no fueron del tiempo" -Jorge Luis BORGES-

PRINCIPIO

De todos es conocido que el tiempo, aun considerando en él los más diversos matices en su compleja manifestación, posee una textura básica, inexorable y continua que denominamos fluencia, sobre la que se proyectan otras tres propiedades muy relacionadas, como son: la ciclicidad, la renovación en la permanencia y la irreversibilidad.

Pues bien, vamos ahora a analizar estos conceptos, por separado, en orden al pensamiento de J.R. y a su expresión poética en este sentido.

2º-A) LA FLUENCIA TEMPORAL

Decía Marcel Proust:

> "Teóricamente, se sabe que la tierra gira, pero de hecho uno no se da cuenta; el suelo sobre el que uno camina parece no moverse y vive tranquilo; lo mismo ocurre con el tiempo en la vida" (186)

Sin embargo los modernos escritores (y J.R. es uno de los más representativos) han reflexionado sobradamente sobre el fenómeno y están imbuidos de esa idea del flujo temporal, sobre el que se va deslizando nuestra vida como una tabla de surf sobre las olas.

El propio J.R. se expresa así en <u>En el otro costado</u>:

> "Nuestra vida es la ola" (187)

y en <u>La corriente infinita</u>:

> "nuestra mayor grandeza y nuestra mejor hermosura son ese transitarnos y ese sucedernos, olas cambiantes que somos del agua viva de la vida que corre sin parar" (188)

Y tanto identifica el tiempo con la vida que llega a escribir en otro libro:

> "Mi fluencia y mi conciencia solo podrían ser corrientes jemelas por campos de tiempo, silencio y luz" (189)

También leemos muy al principio de <u>Espacio</u>:

> "No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin" (190)

Al final relaciona incluso vida/tiempo/obra, cuando dice:

> "La obra, como la vida, se resuelve sucesivamente" (191)

Esta idea de flujo, asumida desde un principio (primero como fenómeno externo que se aprecia en la otredad; luego como agente de influencia en uno mismo y, al final, como identificación pura y consciente vida = tiempo) aparece muy tempranamente en la poesía del moguereño, si bien irá paulatinamente transformándose en la medida en que crezca y madure su experiencia.

Santos-Escudero, refiriéndose a unas palabras del libro <u>Dios deseado y deseante</u>, opina así:

> "El paso del tiempo, que había sido para Juan Ramón espina de temor y angustia de muerte amenazante, se le ha convertido en 'esta eternidad de aquí' " (192)

Mª Luisa Amigo también detecta el asunto en otro libro de la 2ª etapa:

"El problema de la temporalidad se manifiesta en Eternidades en diversos planos. El más accesible consiste en la constatación de la fugacidad de lo real"
(193)

J.R. llega a pensar no sólo que el tiempo pasa sino también que nosotros pasamos por el tiempo. En una carta a la familia de García Lorca escribe, refiriéndose a la muerte de éste:

"pero así es nuestro pasar por el tiempo" (194)

Y en Tiempo dice:

"por el tiempo y el espacio que estamos pasando" (195)

En la idea de ese fluir del hombre/tiempo hacia la muerte, se ha comparado a veces a J.R. con Quevedo:

"La obsesión de la muerte obligaba a Juan Ramón a especular sobre el tiempo. Quevedo y él son los dos líricos españoles que más y mejor han investigado la sucesión del tiempo en su fluir hacia la muerte." (196)

No dudo de que algún parecido sí tienen, e incluso en un nº reducido de aforismos se puede rastrear cierta equivalencia de planteamiento (Por ej., en ése que dice: "Vida no es más que muerte en movimiento") Pero, por lo demás, creo que la línea expresiva de J.R. queda demasiado lejana de la del barroco, como para atrevernos a tales parangones.

Fernández Almagro es de una opinión más afín a la mía cuando escribe:

"incluso en la primera época de la poesía juanramoniana, esta idea del tránsito por la vida, por esta vida, del ser humano, apunta, si bien con colores distintos a los de la áspera paleta de Quevedo." (197)

De cualquier modo, el síntoma de la fluencia temporal lo detecta J.R., tanto en su pensamiento vital como en la expresión lírica que lo refleja poéticamente.

Verhesen, en su conocido artículo, pone de relieve una huida permanente de los seres, en la concepción juanramoniana y asevera:

"Ningún ser, ningún objeto tiene una existencia estática, ni puede ser fijado para siempre en un sitio del espacio"
(198)

Es relativamente cierto. Y el motivo de ello no es otro que su conciencia temporal. J.R. comienza construyendo su vida, como un

nido, para permanecer en ella. Pero se percata pronto de que esa vida es una tabla que, como antes he apuntado, navega sobre las olas del tiempo. Y entonces todo se convierte en móvil.

Lo que no cuenta Verhesen es que J.R. también intenta contrarrestar esa fugitividad que le rodea con imágenes que implican quietud, estatismo y contemplación. Y así surge, a su vez, una extensa nómina de recursos -algunos los ha señalado muy bien Leopoldo de Luis (199)- que combaten, en la medida de lo posible, tanta fuga.

Todo esto hasta asumir la inexorable realidad del tiempo y aceptarla desde su propia esencia. En un aforismo más tardío confiesa J.R.:

> "Para mí, lo que expresa mejor la poesía es lo sucesivo: lo que corre, pasa, vuela, yerra (el aire, el ala, el aroma, la nube, la sombra, el agua)." (200)

Esta declaración es muy importante para después (en otro apartado) poder interpretar algunos símbolos, dentro del campo de lo temporal. De momento, nos sirve también para cuanto aquí se viene defendiendo.

La fugitividad implica tonos de brevedad, mudanza y permanencia que también es preciso analizar.

En cuanto a la brevedad, tópico tan repetido en la Historia de la Literatura, J.R. no podía ser una excepción. Y así lo manifiesta en múltiples ocasiones:

> "Un año pasa pronto" (201)
>
> "¿No sabes
> que es todo breve y mudable?" (202)
>
> "Cualquier actividad creativa exije toda una vida, vida corta del hombre, suficiente sólo para plazo y limitación." (203)
>
> "el día corto muere" (204)
>
> "Nunca creí que el albo lirio fuera
> efímero también." (205)

Y es muy representativo uno de los llamados "Cuentos largos" (muy breves, en realidad) titulado "El tiempo", cuyo 1º párrafo transcribo:

> "Estábamos hablando hace un instante: "Dentro de veinte años, cuando yo tenga cuarenta y cinco..." Y de pronto, malestar, menos cuerda, una luz y una sombra que se huyen, la mano por los ojos: y sin saber cómo, nos encontramos diciendo: "Hace

veinte años, cuando yo tenía veinticinco..." (206)

Si bien J.R. acaba amando lo breve. Y así lo proclamará en Espacio:

"Grande es lo breve [...] Lo más bello es el átomo último"
(207)

La mudanza también la expresa el poeta en su inacabada obra Tiempo:

"Cómo cambian los espacios, las distancias con el tiempo,
mucho más que los colores y las formas." (208)

Una mudanza que nos llega por vía observación, tal como explica A. Gunn:

"Benedicks destaca que el tiempo es el nuevo aspecto que se agrega a la experiencia del hombre cuando avanza de la percepción sensible de la inmutabilidad a la percepción más alta de la mutabilidad" (209)

y que a J.R. le llevará a su idea obsesiva de la metamorfosis continua del ser, trasvasada después a su obra, que pensó resumirla precisamente con ese título general de "Metamórfosis":

"No soy más que un sepulcro lleno de todos mis cadáveres"
(210)

Esto le hace no sólo sentirse distinto en la transcurrencia, sino variar también la perspectiva de espectador vital:

"Cada día tengo un concepto distinto de la vida" (211)

en una evolución cotidiana que no encuentra jamás el descanso:

"Somos andarines de órbitas. No podemos llegar a fin alguno"
(212)

En cuanto a la dualidad cambio/permanencia, ya hemos visto en otro apartado cómo ha sido ésta una paradoja abordada por varios escritores modernos. Unamuno, en un poema del Cancionero *-el nº 1505- que es, por cierto, una delicia, nos dice: "y lo que pasa es lo único que dura"*

J.R. también juega con el oxímoron, cuando escribe:

"Lo permanente nos mira sólo en el alma de lo sucesivo que ha pasado por su cuerpo" (213)

y también:

"La transición permanente es el estado más noble del hombre."
(214)

"El éstasis sucesivo es lo dinámico por escelencia" (215)

Lo que no obsta para que, de vez en cuando, luche por esa permanencia que le facilitaría alguna suerte de eternidad:

"Hay que hacerse, en medio de la estrepitosa vida pasajera,
una estancia firme de tiempo y de silencio" (216)
"Todo debiera ser permanente: el día y la noche, la hora de
abrir y la de cerrar, la vida y la muerte." (217)

y acaba aconsejándonos:

"No pongáis vuestro esfuerzo -ni el más mínimo- más que en
lo permanente" (218)

A J.R. la fugacidad del tiempo le molesta en tanto en cuanto atenta contra su propia creación. Por eso llegará a confesar un día a Juan Guerrero, en julio de 1931:

"-'¡Si yo pudiera parar el tiempo!' -exclama-. 'Parar el
tiempo', esto es lo que yo necesitaría para poder terminarlo
todo; dejar la Obra concluida'." (219)

y lo mismo a Ricardo Gullón, en marzo de 1954:

"me falta tiempo, pese a tanto como dedico al trabajo. Tengo
ante mí una enorme cantidad de tarea. ¡Ah! ¡Si yo pudiera
paralizar el tiempo!..." (220)

No se trata, claro está, de ninguna esperanza remota. Sólo es un modo de expresar el agobio que siente ante su problema capital: dejar la obra bien rematada. Pero él sabe ya que ésta es una misión imposible y conoce su dependencia del tiempo/jefe, que de continuo le gobierna y domina:

"Yo pienso en el poema o en el libro mientras lo hago. Después
lo mando a la imprenta y cuando vuelve lo deshago
materialmente: separo las hojas, para releerlo cuando el
tiempo quiera" (221)

Si nos trasladamos ahora a la época que nos ocupa, encontraremos en la poesía de J.R. bastantes expresiones respecto a esta fluencia que, como humano y como escritor, tanto le afecta. Tal vez por lo que dice de Pablos:

"La fluencia del tiempo hace mella en el alma" (222)

J.R. unas veces la acepta sin protesta:

"Y noches, tardes y auroras
fundirán sus horas mágicas" (223)
"se va pasando la vida
tú riendo, yo llorando" (224)
"la venenente fuga del crepúsculo lívido..." (225)

pocas, con agrado:

"Y es tan dulce ver pasar
todo..." (226)

y, las más, con nostalgia:

"la hora dulce
huye" (227)

La fugacidad queda explícita en situaciones que señalan una realidad ya perdida. Por ej., cuando dice, con un sentimiento extraordinario e impresionante:

"La hora es un fugaz superponer de estampas
nuevas sobre unos fondos de ilusión y ruinas,
tristes suntuosidades de cosas que se fueron,
ecos de bocas frescas que hoy muerden tierra fría." (228)

Por eso es frecuente el empleo de frases que se arraciman sobre verbos tales como "rodar":

"todo rueda" (229)
"livianamente rodamos
los dos, caídos del cielo" (230)

o con la impresión de que el tiempo mismo es una rueda que gira, constantemente, sin remisión:

"la rueda
de la noche..." (231)

Otro campo léxico fundamental es el de la fuga misma. El huir:

"la fuga del río diamantino" (232)
"de penas
que huyeron" (233)
"Todo lo bello que se pierde
eterniza su fuga" (234)
"el sol, en fuga opaca" (235)

Fuga que es pérdida irremisible, en lo real, aunque se pueda recuperar con la imaginación y el recuerdo:

"eterna
fugacidad sin nombre, que después volverá
a la nostaljia" (236)

El verbo "ir" ("irse") también juega aquí un papel primordial:

"¡Formas! ¡esencias! ¡cómo os vais!" (237)
"¡se va, otra vez, la primavera!" (238)

"Todo
se iba -torres entre frondas,
amarillas querencias- como
tocado, pálida, esquisitamente,
de una dolencia resignada de oro." (239)
"tristes suntuosidades de cosas que se fueron" (240)

Lo mismo que el verbo "pasar":

"Pasan
primaveras y estíos" (241)

que connota casi siempre una impotencia existencial del sujeto, quien se muestra incapaz de participar en el evento:

"¡Y pasan noches, noches, noches! (242)
"¡Sentir pasar los días, sin poder
darle lo suyo a cada uno!" (243)

Esta fugacidad del tiempo tiene como consecuencia el cambio de la circunstancia en la que se mueve el poeta:

"esta fantasía de luces
que todo lo hace nuevo" (244)

que, a veces, le produce un sentimiento de inseguridad, como si el hombre estuviera predestinado a cabalgar el tiempo como una fuerza indómita que nos esclaviza:

"Todo cambia. De pronto se oscurece lo claro,
o se aclara lo oscuro" (245)

Esta característica del cambio le sirve para confrontar la realidad pasado/presente:

"las cosas dejadas
en todo lo pasado" (246)

y extrañarse de ella:

"Cómo ha podido ser tan negra aquella frente
que fue todo de flores?" (247)

Por medio de esta sucesividad puede el poeta llegar a expresar también la totalidad de un suceso o un sentimiento:

"Mis sueños son en la aurora
tristes, tristes a la tarde,
tristes bajo el plenilunio
de primavera..." (248)

Sin meternos aún en los detalles que remarcarán las diversas perspectivas del flujo temporal (toda la serie de símbolos, tanto de lo efímero como de lo fluyente: flores, viento, agua, etc., que

estudiaremos después), hemos asistido aquí a un primer conocimiento respecto al sentido y la expresión de la fluencia temporal en esta primera poesía de J.R. Pasemos ya al 2º de los conceptos inherentes al tiempo.

2º-B) LA CICLICIDAD

Todos sabemos que la vida se organiza cíclicamente, en una sucesión regular de fenómenos que se repiten, haciéndonos retornar, de algún modo, a la situación inicial. Hay ciclos astronómicos, biológicos, económicos, eléctricos, físicos, geológicos, químicos, sociológicos, termodinámicos, etc.

Algunos son hiperciclos, apenas detectables por la conciencia individual; otros, miniciclos, que pasan desapercibidos para la mayoría; y unos cuantos, más aparentes, van generando en nosotros un poso empírico que mediatiza el pensamiento en orden a los sucesos y al tiempo.

Hay automovilistas que jamás se han parado a pensar que el movimiento sucesivo de su vehículo se basa fundamentalmente en una serie de ciclos motores repetidos hasta la infinidad. Pero también existen pastores que estudian los signos visibles del día para relacionarlos con un tiempo/base y deducir concomitancias y diferencias meteorológicas.

El ser vivo no sólo está sujeto a toda una red de ciclos que le aportan su textura espaciotemporal, sino que además, consciente o inconscientemente, cuenta con ellos para disponer su vida relacional. Porque incluso su propia materia está organizada mediante un sistema evolutivo cíclico.

Nos dice oportunamente Severo Ochoa:

> "Algo que es muy característico de la vida es lo que podíamos llamar su dinamismo. Todo se encuentra en constante estado de flujo. Las diversas células de un organismo, con la excepción de las neuronas o células nerviosas, mueren y se regeneran a plazos más bien cortos." (249)

Esta macroorganización cíclica tiene, sin duda, alguna explicación que se nos escapa. Se me ocurre pensar que si el tiempo fuera totalmente lineal y absolutamente irreversible, sin

intervalos, sin sueño, etc., nos produciría un vértigo intolerable, similar al que se puede sentir en un ascensor que cayera, de un astro a otro, con velocidad progresiva. Resulta necesario, pues, que el tiempo nos permita ir remansando, dentro de su incesar, las experiencias vitales, ayudándonos del recuerdo, de la anticipación, de la manipulación subjetiva, etc. Por otro lado, el hecho de que la vida misma esté montada sobre un sistema cíclico, aporta una dimensión referencial que favorece la propia identidad y hace posible su reafirmación, mediante lo que Nietzsche llamó el "eterno retorno"

J.R. no podía quedar fuera de este aspecto temporal, ni como hombre que lo experimenta ni como poeta que lo expresa líricamente. Son muy pocos los críticos que han analizado el asunto. Entre ellos, Mª Teresa Font opina así:

> "La renovación cíclica es para J.R.J. esencia de lo poético. En su conferencia 'La razón heroica', dijo: 'El mito del retorno de la eterna juventud, primavera, es el de la poesía misma' -Trabajo; p. 119-" (250)
>
> "Juan Ramón tiene una concepción cíclica de la vida: 'es la muerte en movimiento' que conduce a la 'eternidad' o vida sucesiva, sin fin" (251)

Lógicamente, el poeta canalizará esta concepción cíclica en dos conductos naturales como son: el año con sus estaciones y el día con sus parcelas de luz y sombra.

Respecto a las estaciones, comenta la citada crítico:

> "El decursar de las estaciones recuerda a Juan Ramón su vuelta al sur con Zenobia y su llegada a su hogar en Coral Gables" (252)

Gullón que, en su estudio sobre A. Machado, dice:

> "La naturaleza repite sin fatiga sus crepúsculos: lo que los distingue es el temple del contemplador" (253)

también observa en J.R. que:

> "Otra composición declara el juego de las estaciones, primavera-otoño [...] constatación serena del perenne retorno de la vida" (254)

Refiriéndose a <u>Palabras románticas</u> dice J. David Pujante:

> "Junto a todo ello aparece por primera vez, y dentro del sistema de 'repeticiones' que caracteriza a este tipo de

> prosas [...] el tema del 'eterno retorno': todo sucede de forma cíclica. Son los ecos de un Nietzsche no lejano, mentor de la Generación del 98, y uno de esos canalillos que la unen al Modernismo" (255)

y luego, en el análisis sobre <u>Platero y yo</u>:

> "se hace evidente que aun en el trayecto vital de un burro de Moguer existe la posibilidad de reflexión profunda sobre el misterio de los ciclos vitales [...]
> Cuando Juan Ramón Jiménez hace pasar un ciclo anual entero como equivalente simbólico de la vida del burro Platero, está considerando de forma implícita el tiempo cíclico sagrado" (256)

La palabra "ciclo" encierra, ya desde su etimología (del latín "cyclum" y, a su vez, del griego "kyklos" = círculo), una fuerte carga de circularidad. Arturo del Villar hace, a este respecto, unas interesantes observaciones:

> "Así es [con el eterno presente] como el tiempo se convierte en un círculo, que puede tener su representación en el reloj. Y también el espacio es circular, como el planeta entero que lo contiene. Por eso la escritura de <u>Tiempo</u> es circular, igual que la de <u>Espacio</u>. No existen ni el principio ni el fin, ni el antes ni el después: se está en los espacios del tiempo" (257)
>
> "En el círculo del espacio y el tiempo Juan Ramón descubrió el sentido de la inmensidad dentro de sí" (258)

Miguel García-Posada insiste en esta idea, al comentar la obra del anterior:

> "La estructura del texto es circular, como la de <u>Espacio</u>: discurre <u>Tiempo</u> entre dos sueños, al principio y al final. Esta concepción circular deriva de la peculiar noción juanramoniana de la temporalidad, según comenta el editor, y que es, en mi opinión, síntesis bastante singular de nietzscheanismo y de orfismo" (259)

Del Villar, relacionando la circularidad con el sucederse de las estaciones, apunta también:

> "En el círculo del tiempo se suceden los ciclos de la naturaleza, en sus estaciones entrelazadas. Juan Ramón buscaba la estación total, expresión que utilizó en varias oportunidades y convirtió en título de un libro. En esa

estación total debe de sentirse el eterno presente sin evoluciones cíclicas." (260)

J.R. tuvo ocasión de manifestar su conciencia de la circularidad, tanto en muchas expresiones, en prosa o en verso, como en la cantidad de estructuras formales, de acuerdo con lo que ya hemos comprobado en referencias anteriores. En este sentido, tengo que insistir sobre el aspecto variable de la estructura circular en J.R. que, a mi modo de ver, representa la concepción real del fluir temporal remansado en ciclos. Cada ciclo nos trae un tiempo repetido que, sin embargo, no es el mismo. Imaginemos la rueda de una bicicleta. Cuando ha dado una vuelta completa sobre el asfalto está en su posición de origen, pero su situación no es la misma. Así va progresando la vida y así funciona el tiempo. Y J.R. lo sabe y lo manifiesta, con mayor o menor grado de consciencia.

En la prosa encontramos ejemplos suficientes. Uno de ellos comienza y acaba así:

"Estoy mirando ese pobre tronco seco que, todas las tardes, al sol poniente, se llena de pájaros.

[...]

Estoy mirando el pobre tronco seco todo lleno de pájaros que cantan." (261)

Es paradigmático en este sentido uno de sus "Cuentos largos", que reproduzco aquí:

LA CALLE

¡La perra blanca, limpia y saltadora ayer, en el chorro del agua alegre, bajo las colgantes ramas verdes! El sol de primavera le daba en sus bellas facciones vivas. La mirábamos y nos miraba.

Este anochecer, me la he encontrado tendida bajo el farol. La he llamado y no se ha movido. La he tocado y no se ha movido. -La luz del gas le da (¡silbido triste y solo!) en sus dulces facciones muertas-. La he mirado y no me ha mirado." (262)

Se trata, en mi opinión, de un cuento precioso en el que una simple variación en la estructura circular, anclada en el último módulo oracional de cada parágrafo ("La mirábamos y nos miraba" > "La he mirado y no me ha mirado"), nos señala el paso de la vida a la muerte.

¿De dónde le viene a J.R. esta afición por las estructuras

circulares? La influencia posiblemente no es unitaria, pero sí conviene señalar el uso tan delicado que de ellas hace Rubén Darío. Por ej., en "Primaveral", del libro Azul, podemos observar dos versos de cierre de estrofa ("¡Oh amada mía! Es el dulce / tiempo de la primavera") que van conformando una circularidad con estribillos.

En este mismo libro, "Pensamiento de otoño" nos muestra una construcción a base de dos versos de apertura y cierre estrófico que aportan leves variantes ("Huye el año a su término / como arroyo que pasa")

Una estructura circular con variantes, muy bonita, podemos encontrarla también en "A Margarita Debayle" del conocido libro Poema de otoño.

De cualquier modo, lo que motiva más a J.R. al uso de tanta y tan variada estructura circular es, sin duda, el componente temporal que comporta, tal como se ha señalado ya.

El tema de las estaciones, por ej., aparece no sólo como cuerpo de la expresión poética:

"¿No vuelve abril, cada año" (263)

sino también como ingrediente de su reflexividad:

"En la primavera, parece que reproducimos abreviadamente todo nuestro ser" (264)

"Las estaciones vienen cada año a sí mismas y a nosotros" (265)

Y lo mismo sucede con la ciclicidad menor del día:

"Un día no es un día de la vida,
sino una vida." (266)

o de alguna de sus partes, por ej., la hora:

"Cada hora [...] del día puede considerarse como una vida nueva en un país diferente" (267)

o la tarde:

"y la tarde resurje de sí misma como un fénix de sus propias cenizas" (268)

Esta ciclicidad de la estación o la parte del día es algo tan primitivo y natural que afecta sobremanera a los animales, quienes tienen en tales referencias una orientación casi inefable. Así aparece en Platero y yo, cuando el autor dice:

"Me parece que esta vez se han equivocado las pobres golondrinas, como se equivocaron, la semana pasada, las gallinas, recogiéndose en su cobijo cuando el sol de las dos

se eclipsó. La primavera tuvo la coquetería de levantarse
este año más temprano" (269)

Por cierto que la 1ª frase de este párrafo a mí me parece la fuente más clara de ese poema tan conocido de Alberti, que comienza así:

"Se equivocó la paloma.
Se equivocaba." (270)

J.R. se fija mucho en lo que torna o vuelve:

"Vuelven los pájaros a los árboles" (271)
"La flor retorna
a limitarnos el instante azul" (272)
"Fijo, el almástil se mece y torna siempre
-como un horario en igual hora de la esfera-" (273)
"Siempre que voy a Sevilla, sea en verano o en invierno, en
primavera o en otoño, me parece que es que han vuelto las
golondrinas" (274)

Refiriéndose al gran escritor alicantino Gabriel Miró, apunta J.R.:

"Tiene siempre una emoción de retorno. En todo vuelve, como
un camino de belleza profunda y misteriosa, desde donde se
abarca la inmensidad crepuscular de las estaciones" (275)

y en <u>Dios deseado y deseante</u> expresa con vehemencia e iteración:

"oasis del volver,
del volver, del volver y del volver" (276)

Toda esta preocupación tiene que reflejarse necesariamente en la poesía que analizamos. Y así vemos la citación sentida de todo lo que suponga retorno:

"el retorno de aquellas vagas tardes
inextinguibles del estío" (277)
"Y mientras todo, lentamente, va volviendo
como una bajamar, al punto abandonado,
dentro de nuestras vidas sentimos tristemente
como un retorno lento de países de encanto..." (278)

que suele tener mucho que ver con las estaciones:

"Aunque la tarde caía,
volvía la primavera" (279)
"en guirnaldas de iris, torna la primavera" (280)
"La primavera torna, amarilla de flores" (281)

con los meses:

"Tornará cada abril a enjoyar los jardines" (282)

o con las partes del día:

"La mañana
de un invierno nació otra vez" (283)

Muchas veces esta posibilidad del retorno no se expresa como constatación de lo real sino desiderativamente:

"¡Abril, sí, sí, ven, sí;
que mi pasión de belleza
quiere repetir en ti
su partida y mi tristeza!" (284)

"hay posibilidades de un venir que se espera;
[...]
...¡más tarde o más temprano será la primavera!" (285)

Deseo que tiene mucho que ver con el amor:

"¡Ven, torna de nuevo" (286)

"¡Oh tú [mujer]
torna, otra vez, enamorada y pura!" (287)

Aunque no todo lo que torna resulta gratificante:

"¿por qué renuevas [otoño] los amores
que murieron un día de oro en primavera?" (288)

"Otra vez has venido, otoño, a entristecerme" (289)

A veces porque ese tornar no es completo:

"Las rosas volverán y no las cogeremos..." (290)

"Tornan los paisajes...
Ahor, solo el nido
que un día tú dejas
persiste vacío..." (291)

Los ciclos astrales engendran, por extensión, retornos que atañen al amor, como ya he señalado:

"Una vez más retornas, Francina, del pasado" (292)

"Torna el amor velado" (293)

pero también al recuerdo:

"melodías que tornáis
siempre a mi corazón hecho pedazos" (294)

las aves:

"Tornan los gorriones a recogerse al nido" (295)

las flores:

"vuelve [la madreselva] como una esencia

de una frescura única..." (296)

los astros:

"sol que ha de tornar" (297)

las personas:

"Los marineros tornan" (298)

o las cosas:

"carricoches que vuelven" (299)

Hay variadísimos y bellos ejemplos más de todo este universo del retorno (300) entre los que transcribo aquí un par de ellos, por su gracia evocativa e intimidad lírica:

"En la tarde de lluvia, torna, no sé por qué
la gracia fresca de su boca" (301)
"Cual el mundo, renuevas, amor, tu primavera,
y cada primavera tiene el eterno encanto
de todas las pasadas primaveras, de todas
las primaveras que vendrán." (302)

2º-C) LA RENOVACION EN LA PERMANENCIA

Otro de los conceptos inherentes al tiempo que fluye es el de la diversidad en la identidad, o renovación en la permanencia, que tan bien expresó Heráclito, no sólo en su paradigmática imagen del río, tan conocida, sino en otros pronunciamientos como, por ej., cuando asevera: "El sol es nuevo cada día", o "En el cambiar, el fuego halla su reposo"

La crítica se ha referido ya a la influencia de este filósofo en el moguereño. Mª Luisa Amigo dice al respecto:

"Igual que Heráclito, Juan Ramón piensa en la imagen del río
como expresión de lo uno y lo diverso" (303)
"La imagen del río ha servido desde Heráclito para explicitar
la noción de unidad en la diversidad. Juan Ramón recoge esta
imagen para definir la poesía y destacar una 'facies' esencial
del fenómeno poético: su temporalidad." (304)

Es relevante el hecho de que J.R. coloque en la cabecera de <u>Tiempo</u> una oportuna cita de Heráclito que comienza así:

"...Lo vivo y lo muerto son una cosa misma en nosotros"
(305)

Sin embargo, a J.R. Heráclito le llega tamizado por Bécquer

quien, en su genial rima de las golondrinas, consigue traducir, a un lenguaje humano y poético, el misterio del tiempo.

En <u>La colina de los chopos</u> *escribe J.R.:*

"la ve triste, porque no es la misma madreselva que vio,
otoño, invierno, primavera y verano, desde niño." (306)

J.R. recurrirá con frecuencia a la paradoja de "cambiar / ser lo mismo" tomando como referente cualquier entidad:

"El palacio, igual siempre y renovado a cada instante" (307)

pero, sobre todo, el mar:

" (el mar es) siempre nuevo sin salir de sus aguas ni de sus
playas (y) es nuevo sólo porque cambia de olas constantemente,
porque es movimiento y movimiento en marcha" (308)

"Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar; que aunque las olas
de tus años se cambien y te muden,
siempre es igual tu sitio
al paso de mi alma." (309)

El movimiento continuo de ir y venir (renovación en la permanencia) le hace exclamar al poeta:

"Todo va y viene, en trueques deliciosos" (310)

Y eso lo aplica a su propio ser, renovado constantemente por el tiempo, en una ascendente matamorfosis hacia su mejor yo. Esta idea de la metamorfosis está muy bien representada en el capítulo "La tortuga griega", de <u>Platero y yo</u>*, que lo remata con este párrafo:*

"A veces, en primavera, se enseñorea del corral, y parece que
ha echado de su seca vejez eterna y sola, una rama nueva;
que se ha dado aluz a sí misma para otro siglo..." (311)

En la poesía primera hay también algunas de estas expresiones que vamos señalando. Una de las más determinantes aparece en <u>Jardines lejanos</u>*:*

"Y todo
es lo mismo y no es lo mismo" (312)

En <u>Laberinto</u> *podemos leer:*

"Naturaleza, ¿en tu mudanza eterna,
siempre has de hallarte mi ilusión perdida?" (313)

La renovación en la permanencia se aprecia también en algunos referentes adecuados; por ej., un pueblo:

"y el pueblo se hará nuevo cada año" (314)

una mujer:

"nueva todos los días,
como una rosa abierta me sonríes" (315)

el amor:

"¿por qué el amor es siempre igual, si sus estampas
se borran, para siempre, al viento de los años?" (316)

Y no faltan citas en las que aparece el sustrato becqueriano:

"¡Ay, Gregorio! Los días han pasado
[...] Después vinieron otros..." (317)

El poeta aún no ha interpretado el misterio. Y en más de una ocasión se muestra balbuciente:

"¿Volverá la primavera
con sus palabras de amor?
¡Ay! ¿No será una quimera
que vuelva la primavera
y que vuelva el ruiseñor?" (318)
"¿Quién me podrá volver aquel encanto alegre
y triste de tu boca desplegada y risueña" (319)

Esta postura le inclina ya hacia el otro polo temporal de lo que no vuelve, tal como vamos a comprobarlo en el punto siguiente.

2º-D) LA IRREVERSIBILIDAD TEMPORAL

En el juego de la ciclicidad, el tiempo se lleva y devuelve las cosas, pero hay algo que se le queda entre las uñas, que es la vida. Y esto, aunque no se compruebe hasta el final, se presiente con la contemplación de los sucesos. J.R. lo constatará desde diversas perspectivas; por ej., en la otredad humana:

"Pero mi madre ya no tornará a ser joven ni a ser bella, cada
día le irá robando una hoja, y la flor triste y bella de sus
días empezará a enseñar la armadura amarilla..." (320)

en la fisis:

"Lo que fue esta mañana ya no es" (321)
"todo cae, como la tarde, como la hoja seca," (322)

o en su propia experiencia personal:

"El tiempo fue cayendo

y me desenredó el hilo" (323)

El caso es que sí hay cosas que se van y no vuelven. Y esto produce una nostalgia muy honda en el sentimiento:

"¡Ay! ¡Las cosas que fueron! Qué de cosas que fueron se van
más lejos aún." (324)

"El perfume que se va no vuelve" (325)

En la poesía que estamos analizando, todo esto queda muy claro:

"¡Las dichas se van
a las sombras y ya nunca vienen!" (326)

"Y mi nostalgia se ilumina
de todo lo que fue y no vuelve"
(327)

Unas veces el poeta lo acepta con cierta resignación:

"Porque lo bello que no vuelve es triste" (328)

y otras con dolor; como si el tiempo fuera una locomotora que aplastara todo cuanto pisa:

"guirnaldas de dolor de todo lo que muere" (329)

Por eso se pregunta acerca del modo de burlarlo:

"¿Qué senda llevará a lo que se perdiera?" (330)

y no acaba de creer que pueda ser así:

"¿Y nunca volverá tu adolescencia,
cándida y perdurable" (331)

Pero es inútil. Hay, en efecto, bastantes cosas que se pierden para siempre:

"¡Ay, Dios mío, cuántas cosas
que se van y que no vuelven!" (332)

Y lo que permanece es muy poco:

"No quedarán, del día, más que colinas rosas..." (333)

Hay frecuentes citaciones de esta condonación del retorno que descubren la espina temporal de lo irreversible (334), entre las cuales he elegido una para cerrar ya este apartado. Se trata de un poema en el que, tras plantearse una pregunta retórica, al comienzo, acaba aceptando una respuesta rotundamente negativa:

"No ha de volver la primavera?
[...]
¡No ha de volver la primavera!" (335)

El tiempo con una mano dona y con la otra cobra. J.R. en esta época se ve más afectado por la 2ª mano y expresa con mayor

intensidad lo que el tiempo nos roba, sin que jamás pueda ya devolvérnoslo.

2º-E) EL NOMBRAMIENTO LITERAL DEL TIEMPO

El seguimiento de la citación literal del tiempo nos puede ayudar a desentrañar un poco las ideas que sobre este concepto posee su autor, aun reconociendo que, en otras muchas ocasiones, también se alude a él sin utilizar tal significante.

Los primeros nombramientos de la palabra "tiempo" hacen referencia a una simple duración o cantidad, que no entraña aún nada de filosófico:

"Aquel amor, yo sabía
que iba a durar poco tiempo" (336)
"que ya hacía mucho tiempo
que en silencio me quería" (337)
"hace
ya mucho tiempo" (338)
"¿Qué tiempo estuvo en mí?" (339)

Se utiliza el tiempo también como un elemento ubicador de acontecimientos:

"Tiempo de amores
más dulce que el de abril" (340)

que alguna vez se instala en el presente, generalmente con sentido de deterioro:

"Tiempo de alma sin flores" (341)
"¡Ay! Los parques de la luna
no son ya para estos tiempos" (342)

y, en una ocasión, gratificante:

"Es tiempo de sol y risa" (343)

Pero lo más común es un enfoque hacia el pasado, que fue mejor y se añora:

"y reconstruyo en mi mente
la visión de aquellos tiempos!" (344)
"Un tiempo dulce y lejano" (345)

Hay alguna expresión teñida de tristeza:

"Yo lloraba

tanto en aquel tiempo" (346)

Si bien lo habitual es la mitificación del pasado por medio del recuerdo:

"los recuerdos de otros tiempos más felices,
la nostalgia del pasado" (347)

que conlleva una adjetivación favorable siempre y se refuerza, a veces, con claras iteraciones de lo gratificante:

"Aquel tiempo rosa y blanco
que el alma me engalanó,
tiempo de campos de luz,
tiempo de almendros en flor,
[...]
¡Tiempo de valles en luz,
tiempo blanco, rosa y sol,
tiempo alegre que ya nunca
volverá a mi corazón!" (348)

"tiempo de plata y de rosas,
de oscuros encantamientos,
cuando la luna era más
joven y el sol menos viejo;
tiempo de senos desnudos,
de corazones de hierro,
tiempo de labios y lirios
y de mujeres de cuento..." (349)

Esto genera unas fórmulas de citación temporal al modo de: "otro tiempo", "otros tiempos", "aquel tiempo", que se repiten con mucha frecuencia:

"En aquel tiempo en que eras paraíso de alegría y de amor"
(350)

"árboles que otro tiempo fueron frondas de amor" (351)

"El corazón no tiene una sola celinda
de aquellas aromadas y frescas de otros tiempos" (352)

Tampoco faltan, aunque son mucho más escasas, las proyecciones al futuro:

"Tú me mirarás llorando,
-será el tiempo de las flores-" (353)

El significante "tiempo" se puede referir también al aspecto meteorológico:

"desesperanza en tiempo de fríos y de nieblas..." (354)

que aquí nos interesa menos.

Y es frecuente en circunstancias que implican simultaneidad:

"cuyas casas parecían
nacidas a un mismo tiempo" (355)
"vacía a un tiempo y plena" (356)
"fresco y cálido a un tiempo..." (357)

situación que en J.R. se repite con insistencia y que volveremos a encontrar y analizar en otro momento.

Hasta aquí todos los nombramientos literales del tiempo han aportado una experiencia de simple decurso. Es lo más abundante en esta etapa (358) Hay, no obstante, casos de mayor abstracción conceptual, aunque todavía no se llegue a la profundización de épocas posteriores. Veamos algunos:

"el secreto
lejano de lo envuelto entre las sombras
de la distancia, del terror y el tiempo" (359)

En estos versos podemos ver al tiempo como término de una enumeración distanciadora que pretende crear una atmósfera poética velada y misteriosa.

En otro ejemplo se observa la función del tiempo como mitificador del recuerdo:

"amores que idealizan el tiempo y la distancia" (360)

y en otro, la conciencia existencialista, aceptada con nostálgica resignación:

"por esta senda roja no sé adónde voy,
mas sé que a nada en flor, ni a nada cristalino.
Está medido el tiempo, y me mata la hora" (361)

También aparece el matiz de atropello que el tiempo realiza, condenando a la degradación y al olvido, tanto a personas como a objetos:

"papel, ennohecido por el tiempo y la sombra" (362)

mudanza de la que el poeta busca evadirse:

"un oro divino y puro,
en que vivan siempre, fuera
de las mudanzas del tiempo" (363)

Algo, todavía difícil aquí, es encontrar alguna metáfora temporal. Veamos una muy curiosa del tipo "B de A":

"¡Qué tristes son los sepulcros

en que la mano del tiempo
borró el nombre, ya olvidado
de sus muertos!..." (364)

El tiempo se cita también conjuntamente con el espacio, como hermanos siameses que son, mostrando la estrecha relación que mantienen en la conciencia del poeta, como coordenadas de soporte de todo el existir:

"el tiempo...y un espacio..." (365)
"en tiempo y en espacio" (366)

Esta citación se irá incrementando, tanto en la prosa como en el verso, en etapas posteriores. En una carta a Zenobia, en 1952, cuando ella ha ido a operarse a EE.UU., escribe J.R. desde Puerto Rico:

"Pero yo te he visto y me he podido unir a ti en tu espacio y
tu tiempo, ¡Zenobia mía!" (367)

y en otra similar de unos días después:

"¡En la vida que has vivido
por el espacio y el tiempo,
me tocó vivir contigo,
estrella de los luceros!" (368)

J.R. considera a su "dios conseguido":

"en la totalidad del tiempo y el espacio" (369)

Y en otra ocasión formula esta interesante declaración:

"Por el tiempo me perdí
y mi espacio es el desierto." (370)

Esta relación fraterna tiempo/espacio le sugiere la idea de realizar sendos poemas con tal titulación. El de <u>Espacio</u> ha obtenido los mayores elogios de la crítica. <u>Tiempo</u>, por ser obra inacabada y muy tardíamente dada a conocer, no ha cosechado el mismo éxito, aunque posee méritos para ello.

Arturo del Villar, a quien debemos, entre otros muchos desvelos, la preparación, fijación y comentarios de este texto, apunta lo siguiente:

"Al salir del hospital [J.R., en 1941] comenzó la redacción de
sus dos poemas mayores, por extensión y por altura estética:
<u>Espacio</u> y <u>Tiempo</u> [...]
Parece ser que empezó a escribirlos al mismo tiempo." (371)

Por cierto que en estos dos poemas encontramos también varias citaciones gemelas del tiempo y el espacio:

"posiciones de tiempo y espacio" (372)

"años ya sin tiempo ni espacio" (373)

"a través de nuestros siglos de tiempo y espacio" (374)

"la congregación del tiempo en el espacio' (375)

Algunas, plenas de euforia:

"¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!" (376)

y otras del mayor interés:

"unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio" (377)

"la tierra del espacio con la hora del tiempo" (378)

La última vertiente, en la citación literal del tiempo, que vamos a analizar es la del empleo que de él hace J.R., asunto por el que muestra una continua preocupación:

"todo era...aprovechar el tiempo" (379)

dice en <u>Libros de amor</u>, *con evidente ironía. Pero lo cierto es que él siempre intentó hacerlo, en el más noble sentido de la palabra. Hay testimonios externos que lo avalan. Guerrero Ruiz, reproduciendo palabras del poeta, certifica su preocupación por la falta de tiempo:*

"Pues todo es la labor inédita de treinta años, que es imposible tenga tiempo de ordenar por muchos que pueda vivir" (380)

Del Villar también insiste en ello:

"temía no alcanzar el tiempo suficiente para dejar bien dispuesta su obra total" (381)

"La urgencia de Juan Ramón por ordenar y depurar su Obra fue siempre obsesiva, pero al ver que el tiempo se le iba 'como los ríos' quiso doblar el ritmo de trabajo" (382)

y lo mismo Díaz-Plaja:

"La figura y la obra de Juan Ramón Jiménez aparecen selladas por la noción de lo grandioso (hasta alcanzar los límites de lo cósmico) y del factor temporal de la intensidad laboriosa, que es producto de una continua y total dedicación" (383)

Schopenhauer opinaba que el hombre de talento trata de emplear bien su tiempo. J.R. manifestó tal deseo en muchísimas ocasiones. En una carta a Guerrero, en la nochebuena de 1952, escribe:

"Quisiera ganar el tiempo perdido tan miserablemente" (384)

En otra a Enrique González Martínez, pone de relieve la superioridad del tiempo creativo:

"todos los libros se borrarán del tiempo, sin duda, querido poeta, pero el tiempo del poeta es el mejor y el bastante" (385)

En varias cartas más se queja de la brevedad del tiempo, o de su inapropiada distribución. A Guillermo de Torre le escribe:

"Otros trabajos 'necesarios' me llevan el tiempo mejor" (386)

a Felipe Cortines Murube:

"Me entristece decir tantas veces que no tengo salud y que es poco el tiempo que puedo dedicar a lo que es mi única alegría" (387)

y a Lysandro Galtier:

"y me falta tiempo para todo" (388)

También lo expresa en su obra creativo/reflexiva:

"el tiempo es precioso siempre" (389)

"No las horas justas, sino las horas que dan de sí" (390)

"¡Qué trájica lucha, al ciego sol fúnebre del liso cielo azul impenetrable, entre el Poeta y el Tiempo!" (391)

avaro siempre de un tiempo bien organizado hacia la obra:

"No gasto mi tiempo [para contestar cartas] a la hora de mi trabajo" (392)

"Una biblioteca que diera a mi jardín, tras el que se viese el campo y el mar. Y la mujer desnuda entrando y saliendo a 'mis horas'." (393)

justipreciando el tesoro de un tiempo como donación:

"Quien me estime de veras que no me robe mi tiempo más que cuando sea preciso; como yo no se lo robo a nadie" (394)

y, en conclusión, angustiado por su falta y por su cortedad:

"estoy siempre sin tiempo" (395)

Hay, por supuesto, muchas alusiones de este cariz en situaciones en que no se cita textualmente el tiempo:

"¡No, si no caben mis horas
ideales en las horas
de mi día material!" (396)

"No dejes ir un día
sin cojerle un secreto" (397)

y también una preocupación por ser puntual, que va en la misma línea del aprovechamiento temporal. En una carta a Domenchina, en 1940, dice para justificar un retraso de envío:

"Y conste que el retraso no es por mi culpa" (398)

Guerrero Ruiz señala algunas situaciones que constatan la conciencia de puntualidad que siempre tuvo J.R. Por ej., en el retraso de unos visitantes:

"Dice que le parece una desconsideración tanto retraso [que no le gusta esperar ni hacer esperar] pues él siempre ha sido esclavo de la puntualidad." (399)

"Al llegar a las ocho le encuentro solo, lamentando que Palazón sea tan poco puntual, que le ofreció ir a las siete y aún no ha llegado." (400)

y en cuanto a él:

"Juan Ramón jamás hace esperar; siempre dispone sus cosas para estar a disposición de la persona en el mismo momento en que la ha citado" (401)

A fin de cuentas, la puntualidad denota, entre otras cosas, un gran respeto al tiempo.

Como hemos podido ver, en la primera época la citación literal del tiempo no entraña aún la profundidad conceptual que tendrá luego, cuando incluso lo llegue a asumir y comprender, y exprese su dimensión más positiva, hasta decir:

"ese hermoso tiempo absoluto" (402)

y más aún:

"¡Qué alegre
ir, con el tiempo, hacia adelante" (403)

En una ocasión lo equipara a la obra, en la totalidad escueta de este aforismo:

"Obra, soledad, tiempo" (404)

y en una carta a Domenchina, en 1941, admite una de sus cualidades favorables:

"Sí, llegó su libro hace poco [...] La edición muy bien. El contenido como el vino, mejor con el tiempo." (405)

De cualquier modo, dicha citación resulta interesante en cualquier época y nos ayuda un poco a conocer los entresijos del pensamiento juanramoniano en este sentido.

Acabemos con una cita, tomada de unos poemas recién editados, pertenecientes a la 1ª etapa, y que me parece de las más hermosas

del poeta:

"(El tiempo vuela, en tanto,
y sólo deja el canto
del corazón.)" (406)

CAPITULO 39

LA PARCELACION DEL TIEMPO

"¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos!" -Octavio PAZ-

"Quedaba el campo bordado
sobre la alfombra del día.
Cuando llegaba la noche
la alfombra se destejía" -Emilio PRADOS-

"Las doce. Vamos a la cintura del día" -César VALLEJO-

"jilguerea la mañana" -Carlos MURCIANO-

"cuando la tarde se desangra entre los tejados"
-Stéphane MALLARME-

"Golpean rayos de luna
sobre el yunque de la tarde" -Federico GARCIA LORCA-

"La noche desgranaba
sus mágicos violines" -Pablo GARCIA BAENA-

"Estado de gracia es ya estío,
Y el otoño, la perfección" -Jorge GUILLEN-

"En el principio fue la primavera" -Vicente GAOS-

"la ciega orfebrería del invierno" -Pere GIMFERRER-

"Todo lo inventa el rayo de la aurora" -Jorge GUILLEN-

"La hora pasa como una mujer bajo un velo" -Albert SAMAIN-

"Cumbre de tiempo, el instante" -Jorge GUILLEN-

ENTRADA

Este tiempo que acabamos de ver nombrado y aludido lo parcela J.R., como cualquier viviente (tal vez para ir tomando el pulso a la existencia), fundamentalmente en orden a los ciclos anual y diario, prestando, eso sí, una especial atención y tratamiento lírico a todas y cada una de sus articulaciones, por pequeñas que sean.

Precisamente por el talante de "diario" que comporta esta poesía, la insistencia y puntualización de tales módulos queda especialmente remarcada.

La citación, tanto de esas articulaciones como de las unidades que respectivamente completan, es constante, casi obsesiva. Sin embargo, no llega a cansar debido al amplio abanico de matices variables con que el poeta, magistralmente, las adorna y a la heterogeneidad de perspectivas desde las que las analiza y describe.

Por ello, un lector poco atento apenas detecta el poso temporal que, con tanta delicadeza, J.R. va depositando en el inconsciente de cada receptor.

De este modo, cada uno de sus poemas se convierte en una interesante variación pictórico-lírico-musical de la partitura princeps, dentro de una técnica abiertamente impresionista que nos cautiva y nos envuelve con las tenues gasas de la más alta evocación poética.

Vamos a ir analizando esta parcelación del tiempo para comprobar cuantas constantes estoy adelantando. Y lo haremos basándonos en dos módulos: "El año" y "el día"

3º-A) EL AÑO CON SUS MESES Y ESTACIONES

Salvo unas pocas citaciones de la macrounidad temporal "siglo", que podemos tropezar muy pocas veces en esta poesía primera (407) y sobre todo en un sentido hiperbólico:

"mil siglos de soles nuevos" (408)

"el amor de cien siglos" (409)

o metafórico:

"El sol lo vuelve, otra vez, a este siglo" (410)

la unidad de mayor duración dentro del nombramiento de un tiempo real, concreto y abarcable, es el año, que aparece citado sin profusión y que no aporta un interés excesivo al tema.

En singular, suele tener un sentido de medida:

"que hace un año se ha partido...
Se lo he jurado hace un año" (411)

distributivo:

"y el pueblo se hará nuevo cada año" (412)

e incluso, mediante un derivado, señalizador de algún plazo:

"tu vago aniversario" (413)

En plural puede significar medida, cuando va acompañado de un determinante numeral:

"una
rosa de treinta años" (414)

"tu corazón de veinte años" (415)

o sirve para marcar referencias más generalizantes:

"al viento de los años" (416)

que se suelen basar en el recuerdo:

"¡Años viejos y líricos!...¡Años
en que, solo con mi enamorada,
yo veía volver los rebaños" (417)

Hay algunos ejemplos más (418)

Pero el año no presenta, en sí mismo, mayor importancia. Lo que sí es abundante y significativo es el nombramiento de los engranajes que articulan esta unidad anual. Muy rara vez la semana:

"En tres semanas" (419)

"Semana Santa" (420)

y alguna época concreta:

"Campo de Cuaresma" (421)

y, con frecuencia muy alta, los meses y estaciones, que nos van a servir especialmente para llevar a cabo un análisis espaciado y atento.

3º-A-1) Las estaciones

Si existen unas unidades temporales que reflejen genuinamente ese tiempo que torna y que fluye a la vez, calando hasta el hueso del sentimiento humano y motivando la expresión lírica del quehacer poético, ésas son precisamente las estaciones del año.

Dice Gullón, en uno de sus últimos libros:

"El ir y venir de las estaciones obliga a ajustar a su ritmo el de nuestra vida" (422)

Esta sucesión de estaciones no influye por igual en todos los vivientes. Depende mucho de la sensibilidad de cada cual y también de la relación que nos una a la naturaleza. En sus "Recuerdos de Manchester" escribía Anthony Burgess: "No recuerdo el paso de las estaciones, porque en Lodge Street no se veía ni la primavera con flores ni el otoño bermejo" Pero éste no es, obviamente, el caso de J.R. que, más que nunca cuando ecribe la poesía de esta etapa, vive los largos años de Moguer en presencia constante con la vida al aire libre del campo andaluz.

Hay bastantes referencias críticas al respecto. A. del Villar apunta, por ej.:

"Especialmente proclive a las fases de la naturaleza, Juan Ramón se reflejó en ellas porque las sentía en su cuerpo y en su alma." (423)

H.E. Pedemonte:

"para J.R., el tiempo está hecho de espacios [...] Las estaciones 'invierno', 'primavera', que admiten la connotación del tiempo, siempre están supeditadas por una dimensión" (424)

M. Ariza:

"El pasar del tiempo, que es frecuente en las comparaciones con las estaciones del año" (425)

Manrique de Lara:

"A ese paisaje incorpora la luz, los límites temporales de las estaciones que constituyen a su vez lo que pudiéramos llamar situaciones-límite de la espiritualidad" (426)

y Rosalba Fernández:

"Cuando Juan Ramón menciona el tiempo en función de un lapso medido convencionalmente: 'mañana', 'tarde', 'abril', 'octubre', 'primavera', 'otoño', etc. es generalmente con un fin estilístico: metáforas de una sensación, de un estado anímico, símil de un anhelo insatisfecho o memoria de una situación" (427)

"Las épocas del año se han metido en el poeta, son ya parte de su interioridad donde en realidad van sucediéndose las mutaciones que las palabras van significando" (428)

Efectivamente, el poeta está entrañado en el decurso estacional que es un trasunto de sí mismo. Y son muchas y variadas las manifestaciones que hace en este sentido.

En <u>Tiempo</u> dice:

"Siempre he sentido cada estación del año en el mismo corazón de la otra." (429)

Muestra J.R. estar atento a los cambios de las estaciones cuando, en una charla con Guerrero, le dice a éste:

"Se va usted en el primer día del otoño, cuando ya gusta encontrarse uno en su hogar después del verano" (430)

El propio Guerrero es testigo de otras manifestaciones:

"[7 de abril de 1931] Me dice que él ha seguido todas las fases de esta primavera en el huerto del Sanatorio, disfrutando de la belleza de sus árboles." (431)

Como gran catador que es de todo lo sensible, nombra J.R. las estaciones y su transcurso con un deleite recatado y sensual a la vez, sin olvidar el matiz existencial, y experimenta en cada época unos sentimientos que, si no dependen de estaciones, sí se encuentran al menos ubicados en ellas:

"Una de las bellezas más verdaderas y señaladas de Puerto Rico, del trópico bajo, es la fusión de las estaciones del año [...] Otoño y primavera, y verano en una constante estación. Niñez, juventud, madurez y vejez simultáneas."

(432)

¿Subyace aquí la idea de la "estación total"? Creo que sí. En una de sus conversaciones con Guerrero, podemos observar

hasta qué punto el conjunto de estaciones supone para J.R. la totalidad:

"Ve usted, una casita así es lo que yo querría, pero para siempre, invierno y verano" (433)

En Platero y yo, de sobra sabemos el sentido que encierra la circularidad anual, marcando cuidadosamente los cambios de estación a cada paso. Jorge Urrutia pone de relieve la intención paradigmática en esta dirección:

"Las estaciones del año [en este libro] y los meses tienen su oportuna descripción, pero no existen referencias históricas: se trata de un año cualquiera." (434)

Más bien, diría yo, de un año que es una vida.

Del propio libro es esta exclamación que encubre una idea del tiempo como cambio, a través de las estaciones:

"¡Qué encanto el del campo renovado!" (435)

En Estío podemos leerlo más explícitamente:

"Va a cambiar la estación,
y a un espectáculo nuevo
corresponde un nuevo amor." (436)

Las referencias genéricas a las estaciones las encontramos ya desde la poesía primera:

"al fin de la estación" (437)
"la última estación" (438)

aunque no son abundantes (439). Lo verdaderamente significativo y habitual es la citación específica de cada una de las cuatro estaciones, entre las que la primavera ocupa el 1º lugar.

3º-A-1-1) La primavera

La primavera es, desde luego, la estación más destacada en esta poesía. M. Ariza así lo ha visto también:

"De las estaciones limitadoras del tiempo, predomina la primavera, que, como es tópico, tiene connotaciones positivas" (440)

si bien, con su afirmación final no puedo estar totalmente de acuerdo pues, como veremos, esta estación (al igual que el otoño) no presenta un simbolismo unitario sino que refleja estados de ánimo

cambiantes, aunque ciertamente las situaciones gratificantes que comporta son superiores a las de signo contrario.

Por eso me parece injusto aseverar, como hace Josefa Guerrero, que J.R.:

"desprecia el día, la primavera, el sol, la vida (etc.)"

(441)

máxime cuando la misma crítico reconoce, en unas páginas posteriores, que:

"A la primavera, en particular -representación de toda renovación y de todo lo bello-, le cuesta especial trabajo desecharla" (442)

Más acertado resulta el juicio de Mª Teresa Font:

"En su primera época abundan más los paisajes primaverales con tonos de languidez y colorido y toques tenues y delicados"

(443)

A lo que añade poco después:

"La primavera es la estación del ideal, de las ilusiones"

(444)

En un cómputo aproximado, y sin tomar en cuenta las iteraciones dentro del mismo poema, he contabilizado 354 nombramientos de la primavera, en esta etapa primera de la poesía juanramoniana. Es una cantidad más que considerable.

El sistema de nombramiento es tan variado y rico que la clasificación de este vocablo, dentro de su contexto, resulta penosa, por no decir imposible. Intentaré, no obstante, organizar un poco esta densa maraña que es producto, una vez más, de la exuberancia expresiva de J.R.

Si nos fijamos en uno de los síntomas más relevantes como es el de la adjetivación, constataremos un abanico amplísimo de significantes, dado que sólo uno de ellos llega a los 10 nombramientos ("dulce") y otros cuatro alcanzan apenas 5 ó 6 citaciones: "divina", "nueva", "eterna" y "doliente". El resto de adjetivos (unos 50 más) apenas se repiten o no se repiten en absoluto.

En este abanico de la adjetivación podemos señalar tres zonas significativas, más o menos definidas. En la 1ª encontraremos los vocablos de carga positiva, que son los más numerosos. La mayoría de ellos expresan cualidades gratificantes: hermosa, fantástica, amorosa, alegre, triunfal, florida, dulce, divina, eterna, celeste,

suave, blanda, infinita, radiante, armoniosa, nueva, fresca, sencilla, etc., en casos incluso de doble o triple adjetivación:

"las más dulces y nobles primaveras" (445)

"¡Oh primavera, eterna primavera

única, cenital, inmarchitable!" (446)

que suponen todo un manifiesto del sentimiento del autor hacia esta temporalidad.

Algunos otros vocablos, en esta línea, expresan un colorido favorable: blanca, azul, rosa, rosada, dorada, amarilla, etc.

En la 2ª zona situaremos los adjetivos neutros, o sea aquéllos que denotativamente no implican ni lo grato ni lo ingrato. Se refieren, por ej., a una característica situacional, en el espacio: oriental, caída, velada, oculta, invertida... o en el tiempo: antigua, lejana, tardía, naciente, adolescente, última, repentina, futura...

Y nos quedan para la 3ª zona aquellos epítetos semánticamente desapacibles o enojosos, que son precisamente los que hacen cuestionar la monovalencia del símbolo: triste, pobre, amarga, muerta, glacial, falsa, doliente, desolada, melancólica, loca, trágica, mustiada, arruinada, gris...

Hemos prestado atención hasta ahora a una nómina de adjetivos antepuestos, pospuestos y predicativos. Si analizamos también los que aparecen como determinativos nominales del núcleo sintagmático "primavera", obtendremos la misma conclusión. Hay primaveras de: plata, cielo, celestillas, caricias, flores, pájaros, brisas, fragancia, sueños, colores, luz, rosas... Pero también las hay de: sollozos, llanto, lluvia, cenizas, nieve, agua, olvido... (447)

No resulta, pues, difícil hallarse ejemplos como éste:

"esta loca primavera

de llanto, de cenizas y de olvido" (448)

Lo cual nos indica que la primavera es un símbolo polivalente que sirve (más que como referente absoluto) para realzar el sentimiento íntimo del poeta, adornándolo con una gama riquísima de matices que abarcan la totalidad de la línea empática y cumplimentan la confesionalidad de su lírica. Y esto será válido para cualquiera de las estaciones, fundamentalmente las equinoccionales.

Hay que añadir, no obstante, que la mayor frecuencia, en cada caso, quedará más cercana al tópico por el que la primavera, por ej., connota alegría y el invierno, tristeza.

Así vemos frases de declarado amor a esta primera estación:

"nunca he maldecido
de la dulce primavera!" (449)

"¡Primavera! ¡Dios mío!" (450)

"Las fuentes del jardín han dicho: ¡primavera!" (451)

"Con la primavera
mis sueños se llenan
de rosas" (452)

"cada primavera tiene el eterno encanto
de todas las pasadas primaveras" (453)

"¡Dejadme
para soñar la primavera!" (454)

Aunque los sucesos desagradables tienen lugar a veces dentro de ella:

"También yo esta primavera
he llorado en mi balcón" (455)

El amor, por ej., tiene preferencia sobre la estación:

"¿Para qué quiero yo la primavera
si tú no estás aquí?" (456)

J.R. personifica en diversas ocasiones a la primavera. Aurora de Albornoz apunta respecto a este asunto:

"Tanto en los jardines como en los otros paisajes de
<u>Arias tristes</u> hay un procedimiento, creo que nuevo
en Juan Ramón: la animación de lo inanimado. Se personifican
las estaciones del año, los meses, los días, las horas..."
(457)

En lo de que sea nuevo el procedimiento no puedo estar de acuerdo ya que, en libros anteriores al que señala Albornoz, contamos con ejemplos de este tipo:

"En el alma de Flora, Primavera reía" (458)

"La primavera reía,
reía en el cielo expléndido [sic.]" (459)

"La primavera
abre para mí unas flores" (460)

Y, por supuesto, después también se seguirán encontrando (461)

Lo mismo que los usos retóricos de metáforas:

"Hay primavera en la noche" (462)

"que sé que tienes dentro
del alma la primavera" (463)
"la primavera, niña errática y desnuda" (464)

símiles:

"Dorada, en medio de la pradera,
me pareciste la primavera..." (465)
"Fuiste como una primavera sana" (466)
"...Es cual la primavera" (467)

y enumeraciones:

"son cómplices el agua, la primavera, el pájaro,
la luna, el largo adiós del ocaso de oro..." (468)

La primavera puede ser el sujeto de alguna acción. Las más repetidas son las locomotrices: volver, venir, tornar, nacer, renacer, ir, pasar, entrar, errar, bajar:

"Por la colina blanca baja la Primavera" (469)
"en guirnaldas de iris, torna la primavera" (470)
"La primavera se iba
desnuda" (471)

además de otras variadas, como: reír, deshacer, abrir, bordar, engalanar, enflorar, florecer, estar, lucir, dar, incendiar, ser, atar y colgar:

"tiernos ramajes que enfloró la primavera" (472)
"la flora tempranera
que ha de bordar la primavera." (473)
"la primavera
te engalanó" (474)

Pero también puede ser la primavera un complemento de variados sustantivos, tanto concretos como abstractos: don, perfume, preludio, cielo, amor, ensueño, cristal, música, jardín, tesoro, nostalgia, rosa, historias, luz, gracia, brisa, lamento, ilusión, flor, aire, azul, lira, olor, estampa, rumor, mensaje, elegía, retorno, ronda, aura, vuelo, campo, virtud, salud, árbol, verdad, canción, mujer, agua:

" [un pájaro] Hijo de la primavera" (475)
"ilusión de primavera" (476)
"dulces árboles verdes de primavera" (477)
"las rosas de la primavera" (478)
"el aire
de la primavera" (479)

"esparces olor de primavera" (480)

entre los cuales destacan aquellos que comportan otra temporalidad: día, noche, mañana, nocturno, alba:

"un alba de primavera" (481)

"noches de primavera" (482)

y, sobre todo "tarde", que aparece en una docena, al menos, de ocasiones:

"los ríos en las tardes de primavera" (483)

"en las tardes dulces de primavera" (484)

Esta otra temporalidad a veces se expresa por la situación de un astro:

"un sol de primavera fresca" (485)

La primavera funciona igualmente como época en la que se ubican los sucesos. Sintácticamente ocupa entonces una posición de complemento circunstancial de tiempo, con las preposiciones: "en", "por" y "a", y los adverbios o modos adverbiales: "cuando", "al llegar", "al pasar", etc.:

"por la primavera
brotan sueños en el alma" (486)

"Las flores son iguales en cada primavera..." (487)

"me lleva a la primavera" (488)

"Cuando la primavera pase" (489)

"y al llegar la primavera
me dejó morir de frío" (490)

Hay que consignar también que la primavera se instala, en ocasiones, en el propio título del poema.:

"Primavera y sentimiento" (491)

"Primavera" (492)

"Lamento de primavera" (493)

"Balada triste y equívoca de primavera" (494)

"Primavera amarilla" (495)

"Estampa de primavera" (496)

"Elegía de primavera" (497)

A veces comparte protagonismo con otras estaciones:

"Hay amor de primavera
en este otoño nostálgico" (498)

"una primavera sumida en un invierno" (499)

"¿Es invierno o primavera?" (500)

y sirve, sobre todo, para contrastar matices antagónicos de

gran interés, en los que la primavera simboliza lo más plácido:

"Sembré la primavera y fue el otoño.
La rosa que iba a abrir en mi esperanza
trocó su savia en el dolor del tallo
y la rosa fue amarga pasionaria" (501)

"en mi cuerpo hay primavera,
pero en mi alma hay otoño" (502)

"Un amor de primaveras
que el otoño marchitó" (503)

"¡Otoño, triste otoño! Tiempo de almas sin flores,
primavera invertida" (504)

aunque también hay una excepción en la que el poeta neutraliza las diferencias que pueda haber entre una estación y otra, frente a su sentimiento que es lo predominante:

"igual es a mi alma que el invierno
la primavera" (505)

El adjetivo "primaveral" hace frecuentes apariciones en esta poesía, bien en el título:

"Tristeza primaveral" (506)

o en el interior del poema. Casi siempre con una coloratura gratificante:

"entre unos primaverales cielos" (507)

"el oro y la esmeralda
de primaverales campos" (508)

"primaveral y dulce noche" (509)

"Un torrente de sol, radiante de alegría
primaveral" (510)

aunque no falten las de signo contrario:

"aquellas equívocas tardes
primaverales" (511)

"tarde de lluvia, primaveral y sola" (512)

En esta época, pues, hemos tenido oportunidad de comprobar cómo el nombramiento de la primavera, complejo y polivalente, es una constante en la que J.R. proyecta su experiencia vital hasta identificarse con ella:

"esta primavera
que empiezo a sentir dentro de mi alma" (513)

Se trata de una temporalidad casi paisajista, en muchas ocasiones, pero que sirve también de contrapunto al problema del

tiempo desde la perspectiva de su fuga y, sobre todo, de su ciclicidad e irreversibilidad.

Más adelante las citaciones menos profundas irán remitiendo, sin que desaparezcan jamás. Así en Luz de la atención *podemos aún leer:*

> "La primavera se venía como una
> mujer desnuda y pensativa" (514)

3º-A-1-2) El otoño

La segunda estación en orden de citaciones es el otoño, nombrado unas 144 veces. Ambos equinoccios aportan, por consiguiente, a esta poesía la mayor densidad de nombramiento, además de una importante carga significativa, frente a los solsticios, que quedan en un segundo plano.

En general, el otoño se relaciona con la proximidad de la muerte. Tópicamente comporta gradaciones de tristeza y nostalgia. Apunta Olivio Jiménez:

> " [la palabra otoño] tan cargada de significación temporal por nombrar esa estación del año en que más agudamente percibimos la sensación de mutación y de muerte" (515)

Y así lo expresa a veces J.R. Por ej., cuando, tratando de sentir el dolor de lo que muere, exclama:

> "Martirio del otoño!" (516)

En un capítulo de Platero y yo *("El perro atado") podemos encontrar ese mismo sentimiento:*

> "La entrada del otoño es para mí, Platero, un perro atado, ladrando limpia y largamente, en la soledad de un corral" (517)

Pero también es cierto que esta tibia estación connota no pocas veces un agridulzor extraño de signo muy cercano a lo gratificante. Así parece haberlo visto Díaz-Plaja cuando, refiriéndose a "Elegías intermedias", apunta:

> "la estación que se evoca en estos versos es el otoño, con su mensaje melancólico de alegría vivida, de sensualidad derribada" (518)

y también Guerrero Hortigón:

> "pronto comienza a apreciar [J.R.] el consuelo que le brinda

el otoño" (519)

Palau nos informa de la actitud estética-receptora del poeta, en orden a las estaciones:

> "Más belleza veía en el otoño madrileño que en la primavera, porque los días eran más azules y con más sol y le parecía ver oro y raso por las tardes. Notaba cómo cambiaban los colores, sobre todo los amarillos, que iban convirtiéndose en cobre a la puesta del sol" (520)

En la "Balada de la mujer otoñal" muestra el de Moguer el alto sentido que para él llegó a encerrar esta temporalidad, que parece ser un compendio culminante de todas las demás:

> "No sufras. Tu hermosura agribunda es como una melancólica apoteosis y los segundos de tu amor de ahora, eternos, infinitos, inestinguibles, llevan dentro toda la primavera, todo su estío y la sombría y nostálgica noche de la eternidad" (521)

Tal vez porque el entrañamiento otoño/poeta se produzca con mayor naturalidad que otra combinación cualquiera. Mª Dolores Asís, que estudia cuidadosamente este tema, dice, haciendo mención a varios libros de la época 1907/9:

> "vuelve al tema del otoño, descrito no tanto desde el paisaje cuanto desde el sentimiento del poeta" (522)

Esta misma crítico es quien señala la filiación del tema:

> "Con el romanticismo triunfa en la poesía el tema del otoño. Pero es el modernismo la dirección poética que cuenta con mayor número de composiciones dedicadas a la estación; y entre los modernistas fue Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel de Literatura en 1956, el primero que expresó las significaciones del otoño desde la sensibilidad contemporánea" (523)

Sea como fuere, J.R. utiliza el término con tanta frecuencia como propiedad y estilo. Y lo hace de un modo progresivo ya que en sus primerísimos libros apenas aparece este significante. Mª Teresa Font también lo ha visto así:

> "En su primera época [...] Hay pocos paisajes de otoño" (524)

siempre que entendamos aquí por "primera" los tres libros iniciales, porque, a partir de los siguientes, el otoño aparece casi en competencia con la primavera.

Comenzaremos el análisis de esta temporalidad en la poesía que nos ocupa, centrándonos en la adjetivación de que se acompaña. Es ésta mucho más escueta que la de la primavera, pero contiene, como en aquélla, las 3 zonas empáticas: positiva, negativa y neutra. Sólo que aquí predomina la 2ª.

El adjetivo más repetido es "triste":

"el otoño triste llora..." (525)

y aparecen también: envidioso, helado, viejo, nostálgico, gris, frío, doliente, pálido, cansado, tísico, de sangre y de lágrimas, etc.:

"Envidioso y helado el viejo otoño
a esa lívida flor hará morir" (526)
"Este otoño tan gris y tan frío" (527)

En el polo contrario, encontramos epítetos como: nuevo, moderno, romántico, apacible, suave, perdurable, pleno y de oro tornasol:

"otoño apacible que vio mi amor primero" (528)

Y son muy pocas las calificaciones neutras:

"Otoño último" (529)

Si nos atenemos a la información contextual de este significante, corroboraremos lo anterior. Frente a las referencias que comportan una especie de locus agreste:

"era otoño y la mañana
estaba lluviosa y fría" (530)
"sol enfermo del otoño" (531)
"Lágrimas de otoño; qué
tristes sois" (532)
"Otra vez has venido, otoño, a entristecerme" (533)
"Entre los jaramagos de un amarillo triste
que el otoño que llega va dejando sin hojas" (534)
"Reina el otoño ya, y todo es depresivo" (535)
"Entre tus hojas ha caído, otoño,
mi ilusión" (536)

tenemos otras en las antípodas:

"La tarde de otoño deja
en todo estelas de nácar" (537)
"¡ay!, cuando venga el otoño
tal vez vayamos los dos
a encontrarnos en un bosque

sin luna y sin ruiseñor" (538)
"Y en estas tardes de otoño
dulces, quietas y doradas" (539)
"Oh, la majada a la luna
de otoño!" (540)
"¡Otoño! ¡Tarde clara de otoño!" (541)

que reflejan una cierta preferencia del poeta por esta estación:

"Otoño gris y amarillo
ay!, otoño de mi alma!" (542)
"Me embriagan las mujeres de otoño" (543)
"y el paisaje de otoño se tornará tan bello" (544)
"¡Ilusión que el otoño llenó de hojas de oro" (545)
"por la majia serena
del otoño, que enciende nuestras almas de oro" (546)
"Empieza amigo el otoño; [...]
Se hace
más contagioso el amor
y vuelve a pensar el alma
en la mujer de ilusión" (547)

En cuanto a su patrocinio ubicador vemos, de igual modo, que en el otoño suceden cosas tristes:

"los niños que en otoño morirán" (548)
"¡En el otoño, no volveréis" (549)
"no quedará, al otoño, sobre tierra,
más que un montón revuelto
de desteñidas apariencias secas" (550)
"Reina el otoño ya, y todo es depresivo" (551)
"como cuando, en otoño, un árbol mustio,
de golpe, se deshoja" (552)

expresadas, a veces, mediante una yuxtaposición de pinceladas impresionistas que consiguen esa misma sensación nostálgica:

"El otoño. Llueve" (553)
"Otoño... ¡Noches frias, sin amor." (554)
"Otoño. Los entierros van siendo más temprano." (555)

Pero también se producen otras beneficiosas:

"¡Olor a rosa en otoño" (556)
"El sol de otoño engalanaba los espejos" (557)
"en otoño, contigo, qué dulce es el poniente!" (558)

"Yo fui dichoso un otoño" (559)

También con esta estación compone el poeta personificaciones:

"Por el jardín anda el otoño" (560)

"el otoño piensa su elegía" (561)

metáforas:

"mi otoño doliente" (562)

enumeraciones:

"¡Otoño, muerte, néctar para los que tenemos
cansancio de la vida y de nosotros mismos!" (563)

y títulos:

"Otoño" (564)

"Luna de otoño" (565)

"Estampa de otoño" (566)

"Sol de otoño" (567)

y lo convierte en sujeto de acciones, generalmente deplorables:

" [un amor] que el otoño marchitó" (568)

enfrentándolo a otra estación, en una situación en la que lleva el papel negativo:

"Si el otoño me toca ya, con sus manchas rojas,
mírate en mí soñando, y seré primavera" (569)

El otoño se transforma en adjetivo, bien como calificador:

"Las tristezas otoñales" (570)

"entre ruinas otoñales" (571)

o en forma de complemento determinativo:

"en las tardes del otoño" (572)

Y podemos también verlo convertido en un curioso derivado:

"las lluvias de la otoñada" (573)

"Era para la otoñada;
venía el mes de los muertos" (574)

Pero lo más importante es que esta confluencia de lo agrio y lo dulce, que el otoño aporta al poeta, le viene por dos vías que, más de una vez, se aúnan en su expresión poética. La 1ª es la vía estética, paisajista, que aporta el elemento gratificante:

"el otoño
pintaba, sobre el campo, un ocaso amarillo" (575)

La 2ª es la vía del entrañamiento poeta/otoño, que es la más temporal y frecuente. El otoño configura entonces en el alma del

poeta la angustiada imagen del tiempo que se acaba:

"sol de otoño, sol amigo
del otoño de mi vida" (576)

que le preocupa:

"Pero ¡ay de mí!, nuevo otoño,
ya lo creo que me importas" (577)

que le hace recordar el pasado perdido:

"Fuera, el otoño piensa su elejía violeta,
y prende en el ocaso un recuerdo amarillo..." (578)

y al que se acaba entregando, con una rara mezcla de dulce resignación y refrenado masoquismo:

"que el otoño me adorne de su melancolía" (579)

3º-A-1-3) El invierno

Pasamos ahora a analizar la tercera estación en importancia y frecuencia, que es el invierno, con unos 84 nombramientos.

El signo de este vocablo es inequívocamente negativo, siguiendo la tópica al uso. Apunta Mª Teresa Font:

"El invierno desposee a la naturaleza y a los humanos les
quita belleza, vigor, gracia" (580)

Un J.R. posterior confesará a Guerrero Ruiz, en octubre de 1931, algo que éste nos transcribe en estilo indirecto:

"Ya al oscurecer no ve bien para leer ni escribir, y por esto
la entrada del invierno siempre le produce tristeza" (581)

¿Será sólo por eso? Yo opino que no. Por la mayoría de los ejemplos citados, podremos comprobar que el principal componente de la adustez del invierno es el frío.

En el mismo libro de Guerrero leemos también:

"No se encuentra bien estos días: -'Los fríos me han echado
abajo -dice-'." (582)
"Juan Ramón dice que él no puede trabajar en una habitación
que no tenga 22 grados, o 21 por lo menos" (583)
"Zenobia dice que ya viene el buen tiempo y ha de influir
en su estado" (584)

Este tiempo atmosférico, enemigo personal y agente turbador de la creatividad del poeta, aparece manifiesto, con precisiones térmicas, en esta poesía primeriza, casi siempre bajo la mención de:

frío, lluvia, viento y nieve. Elementos que conforman un espectro unitario de indiscutible color negativo:

"...Hace un frío tan horrible,
que hasta el cielo se ha vestido con su veste más compacta..."
(585)

"y hace una noche muy fría
y el viento medroso brama" (586)

Así que la adjetivación que acompaña al invierno es siempre desfavorable: ceñudo, viejo, ciego, cobarde, triste, lúgubre, aterido, seco, duro y sin salida:

"del lúgubre Invierno que enfría
la Tierra con soplos de hielo" (587)
"Vendrá el invierno aterido,
con sus noches sin luceros" (588)
"El triste invierno amanece" (589)
"Invierno sin salida,
viejo, ciego y cobarde" (590)
"un invierno largo de tristeza y de duelo" (591)

y en las restantes citaciones, cuando no un tono neutro, apreciamos siempre matices del polo negativo:

"¡Qué fría dejó mi alma
aquel despertar de invierno!" (592)
"las tardes largas y frías
del invierno" (593)
" [los perros] lloran a la luna
en estas noches de invierno" (594)
"jardín negro de invierno" (595)
"el sol triste de invierno" (596)
"los días crudos
y pálidos de invierno" (597)

Lo mismo si observamos las comparaciones:

"El corazón, más triste
que el viento del invierno" (598)

los títulos:

"Bajamar triste de invierno" (599)

y las enumeraciones:

"Paisaje que ya nunca se tornará a pasar,
romántico, dramático, de dolor y de invierno..." (600)

Todo nos hace pensar en un tiempo de muerte y desolación:

"lo triste
que es la vejez y el invierno" (601)

en el que también el poeta se entraña:

"reina en mi alma el invierno..." (602)
"mi corazón de invierno" (603)

Es el invierno un símbolo, en contraposición al verano (y, en parte, a la primavera), a través del cual el poeta manifiesta las coloraciones de su desazón interior. Esta contraposición se hace explícita en algún caso:

"que el invierno te encuentre como una primavera" (604)
"¿Qué me importa el blanco frío,
qué el mediodía sombrío
si, ante el paisaje de invierno,
tengo el nido tibio y tierno de tu obstinado regazo?
Tu blanco y cálido abrazo,
como derretida cera,
me lleva a la primavera." (605)

En el último de estos ejemplos hemos visto que el poeta comienza a combatir al invierno/muerte. Luego, en un aforismo, dirá:

"El invierno no sale a la suerte, sino a la primavera" (606)

Y en otro libro posterior:

"En primavera, la flor
vive, pero va al morir.
La flor en invierno, amor,
está esperando vivir." (607)

La adjetivización del término ("invernal") ocupa citaciones que marcan la pauta anteriormente expuesta:

"Con la niebla invernal de la tarde se empaña..." (607-bis)

39-A-1-4) El verano.

Finalmente el verano, la estación menos relevante, aporta, junto con su sinónimo "estío", un total de 64 nombramientos.

La adjetivación es muy exigua y muestra siempre matices gratificantes. Así el verano es: romántico, dulce, de amor, alegre, inmortal, vibrante, pleno, de ilusión y de esperanza:

"este romántico tiempo

del verano" (608)

"¡Estío, dulce estío!" (609)

"estío vibrante de sol y de campanas..." (610)

tendiendo incluso a la exultación y a lo excesivo:

"los rojos muros viejos
se inflaman en el soplo de fuego del estío." (611)

Tal vez por la experiencia de una demasía térmica, que tampoco le era muy favorable al poeta:

"Tiene la experiencia de tres veranos en que le ha ocurrido igual: al llegar el fuerte calor, decae, se siente enfermo, y ya hasta el 15 de agosto, en que en Madrid empiezan a cambiar los aires y refresca un poco, no mejora." (612)

De cualquier modo, en la mayoría de los nombramientos, que tienen lugar apareciendo el término en función adjetiva, podemos ver, cuando no una mera referencia situacional:

"sol de siesta y de verano" (613)

"a esta hora divina del estío" (614)

"Solía ser en el estío..." (615)

el simbolismo tópico de plenitud y complacencia:

"la pureza de las tardes estivales" (616)

"con la carne
ya del estío plena" (617)

"fuego del estío" (618)

"crepúsculo fragante de verano" (619)

"las livianas lujurias del verano" (620)

A modo de resumen parcial, podríamos definir estas estaciones como posibilidades empáticas del poeta que, desde su experiencia vital, le sirven para explicar poéticamente su relación con la otredad y con la fisis, sin alejarse demasiado de la simbología tópica, pero sí aportando al tema, sobre todo en las temporalidades equinocciales, un abierto abanico de signos, tratado con la más exquisita variedad tonal.

En conjunto, todo esto comporta cualitativamente un latente sentido de ciclicidad y de sucesión, con el que poder conjugar la reflexividad temporal proyectada hacia lo pragmático.

Cuantitativamente, hemos comprobado la inusual insistencia con que este poeta va citando los cuatro términos del ciclo anual

que, en una matemática proporción, arrojarían el siguiente balance: primavera, el 55% de nombramientos; otoño, el 23%; invierno, el 13% y verano, el 9 %.

3º-A-2) Los meses

Otro engranaje sobre el que se asienta la ciclicidad anual es el mes, unidad temporal que corre pareja con las estaciones, tanto en su valor situacional como en el simbolismo que comporta.

En Eternidades podemos apreciar un ejemplo de distribucionismo temporal, de matiz cíclico, que equipara a abril con la estación primaveral:

"Cada abril, se me va
de nuevo en el recuerdo." (621)

Un caso claro de precisión referencial, a modo de las usadas en los diarios, lo tenemos en la siguiente pseudocita:

"Mayo en Moguer" (622)

Algunos meses muestran sólo el fluir, como una unidad más:

"Tras duros cristales
noviembre transita" (623)

Otros presentan una polaridad determinada que les presta personalidad y vida propia:

"con toda la hermosura tierna de abril" (624)

Pujante ha suscitado el tema en su reciente libro y señala, refiriéndose a unas prosas de J.R.:

"Si la primavera es símbolo de vida y el otoño lo es de muerte,
el mes de septiembre se manifiesta en estos textos como
símbolo de mezcla." (625)

En la poesía primera, el nombramiento genérico del vocablo "mes" es muy escaso y poco significativo:

"Dos meses de sentimiento
le han hecho su oro feliz" (626)

Sin embargo, las alusiones a cada especificidad mensual son abundantes; fundamentalmente las referidas a los meses de abril y mayo, que representan la primavera.

Abril es el mes más nombrado por J.R. (unas 68 veces, sin contar las iteraciones en el mismo poema) y juntamente con mayo (que

le sigue, con unas 46 citaciones) compone el espectro primaveral, acompañándose de una adjetivación tan variada como la del correspondiente equinoccio, en la que predomina el signo gratificante que podemos ver en algunos ejemplos como éstos:

"El alegre mes de mayo
ha nacido esta mañana" (627)
"frente al oro
fragante del mes de abril" (628)
"el abril de la ilusión" (629)
"aquel abril de plata que el dolor puso oscuro" (630)

sin que falten otros de polaridad opuesta:

"Abril triste" (631)
"abril seco" (632)
"Abril de bruma" (633)

Estos valores de la adjetivación se ven reforzados por otras expresiones referidas a ambos meses protagonistas, y en las que predomina el componente positivo que veíamos también en el término "primavera":

"Era en mayo y estaba la campiña
llena de vida y de pasión" (634)
"Era en abril, y en el aire
había ascensiones mágicas
y risas de golondrinas" (635)
"Cuando viene el mes de mayo
todo el campo huele a rosas" (636)
" [abril] daba a tu carne, cada día, un nuevo encanto" (637)
"¡Oh, qué delicia,
amigo ser poetas
y esperar, como a un dios, a abril florido!" (638)
"Alegría de mayo que vas por el sendero" (639)

si bien, a veces, se tiñe de una cierta tristeza:

"y el fresco verdor de abril
está lleno de nostalgia" (640)

llegando incluso a lo rechazable:

"la herida que abril ha dejado en mi pecho" (641)

Uno de los modos más habituales en la citación de estos meses es aquél que reúne dos temporalidades, la del mes y la de alguna porción del día:

"de las límpidas tardes de Mayo" (642)

"la primera alborada de mayo" (643)

"tarde hermosa
de abril, florida de estrellas" (644)

"la noche de abril" (645)

Encontramos también usos metafóricos:

"Tenía nombre de mayo" (646)

"Y yo que en mi corazón
escondo un abril marchito" (647)

o de símil:

"lo mismo que un abril que no viene" (648)

Y, de cualquier modo, abril es para J.R. el paradigma de todo lo primaveral, tal como se puede ver en este ejemplo:

"Ahora sí es primavera.
Ahora que abril ha puesto
sobre tu alma mi bandera ardiente" (649)

erigiéndose, metonímicamente, en el referente ideal del ciclo anual:

"Doce veces abril se ha copiado en tus ojos" (650)

Pero, como siempre, el tiempo no tiene una entidad absoluta si no va acompañado del suceso correspondiente. Y así, dice J.R., en una bonita personificación elaborada sobre un diálogo retórico:

"Abril, si ella no viene,
no vengas más" (651)

Los diez restantes meses ocupan unas 60 citaciones en total (o sea, entre todos, menos que abril solo), siendo los más infrecuentes febrero y julio, términos representantes de los solsticios de invierno y verano.

Como se ve, los meses siguen las pautas de las estaciones. Y así, los que corresponden al invierno suelen connotar desagrado:

"yo pasaré triste y solo
las largas noches de enero" (652)

"al llegar las noches de diciembre
sus carnecitas sin calor se hielan" (653)

"En los claros de luna de febrero
bajan de las guaridas de la sierra
los lobos" (654)

"y la noche de diciembre
era cada vez más larga" (655)

los del verano, plenitud:

"agosto esplendoroso" (656)

"Esta noche de junio cantaban en mi alma
los ruiseñores" (657)

incluyendo alguna euforia hiperbólica:

"¡Paisaje de la tarde, que ha de ver cien agostos!" (658)

y ciertos apuntes impresionistas:

"El crepúsculo. Agosto. Sobre los campos gualdos
vuela una brisa suave, que da ensueño de río..." (659)

y los de otoño, nostalgia:

"el sol triste de noviembre
dora la verde campiña" (660)

"la nostalgia de algún septiembre antiguo" (661)

en la que el poeta se entraña con frecuencia:

"¡Oh tarde de septiembre,
cuántas veces ha abierto sobre mi alma tu cielo
tormentoso y celeste!" (662)

No faltan ocasiones de enfrentamiento o comparación entre dos meses de estación distinta:

"Octubre era un frente de tristeza indecible;
febrero es una espalda que se aleja entre brisas..." (663)

Resumiendo este punto, podemos señalar que tanto las estaciones como los meses (si bien más propiamente aquéllas) se convierten, en esta poesía juanramoniana, en frecuentes signos que, además de comportar un simbolismo tópico, naturalmente reconocible, reflejan poéticamente sus cambiantes estados de ánimo, creando una atmósfera lírico-impresionista no tan empalagosamente triste como se ha venido proclamando (Por el contrario predominan, como hemos visto, los estigmas positivos, tendentes a la alegría o a la gratificación) y trenzando la sucesiva metamorfosis del fluir, apuntalada en los remansos de una siempre renovada ciclicidad.

3º-B) EL DIA CON SUS LUCES Y SOMBRAS

La unidad temporal "día" tiene para J.R. una importancia extraordinaria. Es, por una parte, el fiel reloj de su creación, la cita cotidiana con su labor poética. Guerrero Ruiz apunta al respecto:

"Para él es una gran tristeza que pase un día sin poder trabajar, un día sin crear o dejar depurado algún poema..." (664)

Su mayor satisfacción consistía, por el contrario, en redondear una jornada plena de resultados:

"Hoy he cumplido por completo -me dice después de saludarnos-; he realizado todo lo que tenía dispuesto y aún he tenido tiempo para desechar algunos libros de los que recibo continuamente" (665)

Es además un módulo perfecto de organización y de ordenamiento interno de su experiencia vital. Hasta tal punto que en uno de sus aforismos dice:

"Cada día, una unidad" (666)

y en otro:

"Yo no corto mi vida en días, sino mi día en vidas: cada día, cada hora, una unidad entera." (667)

En el día, palpa J.R. el sentido de la pequeña ciclicidad, sobre la que organiza su vivir; pero también reconoce la sucesividad de sus partes, articuladas mediante esas luces y sombras que se van combinando incansablemente, abriendo y cerrando el día sin pausa ni excepción alguna:

"Por la mañana, mis sueños son serenos y limpios; a mediodía se cargan de joyas; la tarde los rosa de lanquidez, y en la noche se van a sus jardines" (668)

En la poesía que nos ocupa, el nombramiento genérico de esta ciclicidad menor es abundante y variado. Puede hacer referencia al conjunto habitual de 24 horas, como unidad cerrada y redonda:

"¡qué hermoso día de campo
quedaba entre los recuerdos!" (669)
"Siento pena de este día
antes de que nazca" (670)
"Era un día dulce para
los poetas y sus novias" (671)
"del cansancio de un día" (672)

en la que el poeta organiza su cotidianeidad:

"arreglemos el día y ordenemos las cosas" (673)

Esta unidad temporal suele acompañarse de una adjetivación favorable:

"¡Salud, alegre día!" (674)

"este día romántico" (675)

o de alguna referencia similar:

"El día huele a gloria" (676)

Sin que falten, claro está, los días de tristeza o dolor:

"el día doliente" (677)

"Retorna un frío errante, de deshojados días". (678)

o aquéllos que han sucedido inútilmente, poniendo de relieve la angustia del poeta por el tiempo perdido:

"Se va el día
a su fin, lento y ciego,
sin nada entre las manos." (679)

El día es, otras veces, sinónimo de fecha, ya sea de un modo inconcreto, mediante la fórmula "un día":

"es la misma lira que Apolo dejó un día
en la piedra del bosque" (680)

"volverás, un día" (681)

"un día toda luz ha de apagarse" (682)

"La brisa dulce torna, un día, al alma" (683)

o de un modo más preciso, en la mente del autor:

"Un Día, en el sendero, encontré a Julieta" (684)

que generalmente se expresa por el determinante:

"desde el día
en que por besos reñimos" (685)

o por un demostrativo de 3ª persona:

" [desde] aquel día éramos novios" (686)

"La rosa que me diste aquel día de lluvia" (687)

Cuando el término aparece en plural puede señalar un pasado que se añora, empleando entonces la fórmula "otros días":

"y tus ojos inmensos, que otros días
fueron nidos de vida" (688)

"Aquella suave y dulce ternura de otros días" (689)

u otras similares:

"el rostro aquel
de los días románticos" (690)

"los recuerdos
de nuestros días felices
sollozaron en mi pecho" (691)

Hay frecuentes citaciones del día como sucesión, unas veces mediante el plural:

"...Ahora que empiezan los días
a morir tan dulcemente" (692)
"tú cantabas
la tristeza de todos los días" (693)

otras, con el distributivo "cada día":

"el pan de cada día" (694)
"A nosotros nos canta la esperanza
el sol de cada día" (695)

y algunas, con la iteración pertinente:

"¿Qué pondrá fin a esta melancolía
de un día y otro día y otro día?" (696)
"y tú cedes, día tras día, el cielo" (697)

El día es también un complemento circunstancial que sitúa el tiempo del suceso:

"en días ya lejanos" (698)

una personificación:

"el día asusta con sus gritos" (699)

una metáfora:

"Tu boca de carne en flor
vence a la boca del día" (700)

el sinónimo de "vida":

"que mis días
nazcan de la palabra de tu boca!" (701)

y una fórmula de saludo:

"¡Cuándo dirá la campana
buenos días, buenos días!" (702)

En cuanto al nombramiento específico de los días de la semana, salvo alguna excepción rarísima (703), el único que repite es el domingo, que presenta matices negativos:

"la tristeza del domingo" (704)
"sol del domingo indolente" (705)

o positivos:

"¡Esta paz del domingo!" (706)
"Hoy es domingo, un alegre
domingo del mes de Mayo" (707)

según estorbe sus planes o le aporte la tranquilidad que necesita:

"¡Tardes de los domingos del invierno,
cuando todos se han ido!" (706)

"floreciente
soledad de domingo" (709)

Así, en Elejías andaluzas, llegará a confesar:

"El domingo es el día negro de Josefito (él mismo). Mañana, lunes, volverá la normalidad gris" (710)

"Yo, naturalmente, me había quedado, como siempre, en mi casa, deseando fervientemente que llegara el lunes, el día de trabajo, cuando las calles se quedan tranquilas, sin tambores, ni flautas, ni llantos, llantos de niños sin escuela."
(711)

Esto se debe, sin duda, al distinto sentido que para el poeta tienen las fiestas, dado que él escribe todos los días, sin excepción, frente a la generalidad de los humanos, que trabaja los días de labor y descansa o se alboroza los festivos:

"En el jardín había mucha gente, porque era tarde de domingo, y todo estaba lleno de flores y de risas." (712)

"Y las jentes iban todas contentas, porque era víspera de fiesta." (713)

El no busca la fiesta en el calendario, sino en su propia interioridad:

"¡Días de fiesta del corazón!" (714)

y llega a titular un poema así: "Domingo del alma" (715)

Es curioso un pensamiento que incluirá después de esta época y que reza así:

"Nueva York debiera tener semana de seis domingos y un lunes. Así sería su vida perfecta" (716)

En esto, como en las estaciones, puede influir algún parámetro amoroso que condiciona el cariz de la fecha:

"Ay, domingo sin ti, puerta cerrada" (717)

En cuanto a la especificación de los días del año, se citan, aunque poco, el Corpus y la Nochebuena:

"blanca Nochebuena" (718)

que llega a erigirse en título de algunos poemas (719)

Un día que toma gran importancia en la poesía de J.R. es el de la "víspera", trasunto del tiempo que se espera y desea. En un aforismo dirá:

"¡Cómo me gusta 'eso' que nunca es todavía 'eso'; entretiempo, fantasía, imagen, sueño, amor!" (720)

En la poesía que analizamos hay ejemplos suficientes de este

alborozo:

"[olor] a vísperas, a jazmín blanco" (721)

"las vísperas dulces" (722)

"sobre el campo
verde se enreda el dulce encanto de las vísperas..." (723)

Y en <u>Pureza</u> *podemos encontrar un poema que encierra gran sentido temporal y cuyo título es "Víspera", en el que nos tropezamos, por cierto, con el único adjetivo derivado de víspera:*

"Altas, profusas, lejanas,
multiplican, oscuras, las campanas
sus sones vesperales." (724)

Un sentido distinto tiene este término cuando se metaforiza, en un ejemplo que implica transición, inexorabilidad del tiempo:

"El perro de la víspera
se retiró vencido.
La noche aisló su ocaso
en el monte plomizo" (725)

Los sinónimos de la palabra "día" se reducen a "jornada":

"al fin de la jornada" (726)

y a "fecha":

"un aroma confuso de fechas" (727)

Y los únicos adjetivos derivados son "diario":

"del diario tumulto" (728)

"triste olor diario y seco" (729)

y "cotidiano":

"la amargura del miedo cotidiano" (730)

"este paisaje
cotidiano" (731)

Este último delata, a veces, la fobia del poeta por todo aquello que suponga rutina:

"cansancio triste de hacer lo cotidiano" (732)

"[tus ojos] habían roto lo cotidiano" (733)

El día es, pues, una ciclicidad importante en la conciencia de J.R. y, como tal, la expresa en esta poesía con total propiedad hasta llegar, después, a entrañarse en ella:

"Igual que el día estoy, cuando, ardiente
y libre, el sol se va, en decoraciones
reales, copia triste de su imperio" (734)

y a asumirla como algo consustancial:

"resbala el día por mi espalda" (735)

Pero si esta unidad es determinante en la organización temporal del pensamiento del poeta, más aún lo es el juego de articulaciones que la conforma, tal como vamos a ir analizando desde ahora.

3º-B-1) Las luces

La división del día en dos porciones que tienen su razón de ser en la luz astral, convierte a este significante en un término anfibológico que, además de significar el conocido conjunto de 24 horas consecutivas, expresa también la parte del día en que luce el sol en el horizonte.

Este "día", entendido como período luminoso opuesto a la "noche", aparece en la poesía que estamos analizando acompañado, tantas veces, de esa luz que le caracteriza:

"El día
hacía el agua de oro,
llenaba de sol la brisa..." (736)

"Aún está alumbrando el día" (737)

"Como la luz del día
que sube lentamente a la pradera" (738)

"Cuando el día dé a la rosa
sus presentes de luz y de rocío" (739)

y del adjetivo más repetido, "claro":

"Granado el oro, está la espiga, al día claro" (740)

"¡Todo, en el día claro y azul de abril, se ha puesto de gala"
(741)

Por eso, porque el día connota lo gratificante, se siente más que muera:

"Sobre el libro amarillo, mi mano está violeta
entre las rosas del día que se derrumba..." (742)

"del Dolor que renace siempre que muere el Día" (743)

lo mismo que se agradece y elogia su presencia:

"el día
era una gracia perfumada de oro" (744)

El día (la luz) entra frecuentemente en colisión con la noche (las sombras), tanto en el paso "luz > sombra":

"la luna vence al día" (745)

"vence la tarde al día" (746)

como en el contrario, "sombra > luz":

"En vez de entrar la noche viene el día" (747)

"Era ya el día" (748)

Y en más de una ocasión el poeta parece querer retener esa luz que representa lo alegre o lo agradable:

"Hacia Oriente, las gasas del moribundo día
funden jardines y cielo con la dulce armonía
de sus vagos matices" (749)

"un día rosa persiste
en el pálido poniente..." (750)

No obstante, la muerte de cada temporalidad parcial se produce limpiamente, con la mayor naturalidad. Por eso dirá después J.R.:

"¡Morir sin corrupción, como el día y la noche!" (751)

La idea de totalidad la expresa J.R. con la fórmula "noche y día":

"Clávame tu reproche
en las entrañas, noche y día" (752)

o de algún modo similar que recorra otras zonas de esta unidad cíclica:

"Te encontré un día
de Moguer, una tarde de Burdeos,
una infinita noche de Sevilla" (753)

Y resalta la especificidad de cada fracción, en una expresiva síntesis difícilmente superable:

"en la noche la estrella y en el día la rosa" (754)

Pero las luces del día no sólo se expresan con ese significante sino también, y más frecuentemente, con el de "la mañana", que representa para el poeta algo tan positivo como el día. Y por eso escribirá más tarde:

"Casi una mujer, la mañana, pura y alta como siempre" (755)

En <u>Fuego y sentimiento</u> exclamará con devoción:

"qué modo de callarse la mañana" (756)

La mañana es una de las temporalidades más unitarias en J.R. ya que, generalmente, presenta una de las facetas de mayor

gratificación, tanto en los adjetivos con que se acompaña, como en otro tipo de expresiones en que aparece.

La mañana es, de este modo: florida, dulce, alegre, tibia, dorada, lírica, tranquila, galante, de fragancia, buena, azul, rosa, blanca, clara, embelesada, cálida, floreciente, nupcial, de oro, de bondad, olorosa, dorada...

Veámoslo en algunos de los muchísimos ejemplos existentes:

"aquellas mañanas de un oro entre verdores" (757)

"una dorada y lírica mañana" (758)

"Lumbre de rosa y de oro
de la tranquila mañana" (759)

"en la gloria
de aquella alegre mañana" (760)

"mañana de bondad y alegría" (761)

"mañana azul de oro, embelesada y cálida" (762)

"esta floreciente y lírica mañana" (763)

"en la gracia encendida de la clara mañana" (764)

Por el contrario, la adjetivación adversa aparece en contadísimas ocasiones:

"¡Qué mañana
tan fría y tan triste!" (765)

"Mañana nublada y triste" (766)

"la mañana
es cruda, y está llena de nostalgias y hastío" (767)

En cuanto a las expresiones no adjetivadas, casi todas las citaciones son positivas, tanto si la mañana es sujeto de la oración:

"derramó la mañana el frescor de sus brisas..." (768)

"la mañana me ofrece sus rosas" (769)

"Lucía por Oriente la mañana
su celeste dulcísimo y sereno" (770)

"Canta coplas la mañana
para el alma sonriente" (771)

"Una humedad resplandeciente
es la mañana" (772)

como si es el complemento determinativo de algún sustantivo, que suele ser el sol o la brisa:

"Bajo el sol de la mañana
la campiña es dulce y bella" (773)

"La brisa
galante de la mañana" (774)
"tú vienes toda bendita
por el sol de la mañana" (775)
"el sol de la mañana suena claro y florido" (776)

además de otros de igual signo:

"los colores nuevos de la mañana..." (777)
"la fe de la mañana" (778)
"el turqués de la mañana" (779)

Cuando es la mañana el sustantivo que se acompaña de un determinativo, éste suele ser la primavera:

"Mañana de primavera sin ti" (780)

La mañana puede ser un tiempo/lugar en el que se ubican los sucesos (también agradables):

"Ella vino a mi jardín
una mañana de mayo" (781)
"a la mañana ¡cuántas veces
te he recordado en mi jardín!" (782)
"...¿Qué celeste alegría daba a mi alma de niño
jardines orientales en aquella mañana?" (783)

Como podemos apreciar, se trata de una temporalidad abiertamente grata al poeta:

"en la mañana hay fragancias
aunque no haya flores" (784)

que él espera con ilusión e impaciencia:

"¡Cuando abrirá la mañana
sus rosadas alegrías!" (785)
"parece
que veo entrar la mañana" (786)

y cuando se encuentra triste, es como si ella no existiera:

"Mis ojos lloran...Parece
que ya no cantan los pájaros;
parece que se ha dormido
la mañana" (787)

El poeta ama sin condiciones a la mañana:

"¡Ay! Yo pasara todas mis penas nuevamente,
hasta las más oscuras, por ver una mañana
como aquella" (788)

y por eso la idealiza:

"...A través de mi ventana
llena de luna, parece
que la luz de la mañana
se sonrosa y se enternece" (789)

"Por los espejos se idealiza la mañana" (790)

y espera de ella lo mejor:

"¡y la mañana se llenará de luz!" (791)

sirviéndole, a veces, de bella comparación:

"Era como si en su cuello
despuntase la mañana" (792)

Es curioso que, frente a lo que sucede en otras temporalidades fragmentarias del día, la mañana en J.R. nunca muere, ni cae, ni se derrumba. Por el contrario, lo que se señala es su nacimiento:

"Al nacer la otra mañana
se fue la pobre a la umbría" (793)

Y esto puede convertirse para el poeta en uno de los más bellos acontecimientos:

"Dulcemente, dulcemente,
iba entrando la mañana..." (794)

Finalmente señalaré la adjetivación que deriva de este significante, que también presenta parecidas connotaciones. Los vocablos se reducen a: "mañanera":

"Una alondra mañanera
cantó en el huerto dormido" (795)

"¡qué blanco más mañanero" (796)

"con blandura mañanera" (797)

"frescura mañanera" (798)

"¡Bondad tuya, inefable,
mañanera, infinita!" (799)

"matinal":

"tú estarás fragante y verde,
florecido y matinal" (800)

"¡oh dulzura matinal!" (801)

"pájaros matinales" (802)

"el amor matinal" (803)

"matinales
alegrías" (804)

y "matutina":

"la alondra matutina" (805)

"el cristal matutino de aquel agua" (806)

"gracia matutina" (807)

"el lucero matutino" (808)

En total más de cien nombramientos, sin contar iteraciones dentro de un mismo poema, y casi todos representativos de la admiración que el poeta siente hacia esta temporalidad.

3º-B-2) Las sombras

Frente a las gratificaciones de la fracción iluminada del día, se sitúan las tenebrosidades de la noche:

"De día, lo que es de la luz; de noche lo que es de la sombra" (809)

Mientras que el día era todo gratificación, la noche polarizará las inquietudes oscuras del poeta:

"Si -dice el día-. No

-dice la noche-." (810)

Aunque no siempre sucede así. La noche puede ser, en ocasiones, refugio, bálsamo y sueño:

"Noche, lago tranquilo,

donde siente mi vida

su eternidad" (811)

en que el poeta llega a entrañarse:

"Anochezco. Un dios

se fue de mi vida" (812)

En la poesía primera de J.R. vamos a tropezar, pues, ambas caras de la noche: una identificativa, blasámica, y otra, bastante más habitual, de corte desagradable. En esta última encontraremos la siguiente adjetivación: taciturna, fría, dolorosa, triste, de miedo y terrores, medrosa, obscura, solitaria, negra, larga, de pesadumbre, sin estrellas, sin ángeles, de agua y nieve, bruna, amarga, de llanto, árida, nublada, de lejanía, verde, entristecida, sin algazara, de abandono, sin sentido, confusa, trastornada, sin amor, mala, sin nombre, lóbrega, de nubes y lágrimas, ciega, de desvelo, sin playa, sola, morada, húmeda...

Veamos algunos ejemplos:

"las sombras de la Noche taciturna" (813)

"¡Es tan triste
y tan larga la noche!" (814)

"una noche de miedos y terrores" (815)

"y al entrar la noche triste
con sus miedos y quimeras" (816)

"y la triste noche llega;
una noche negra y fría
empañada por la niebla" (817)

"la noche
de mis pesadumbres íntimas" (818)

"Y en la noche negra llueve..." (819)

"Bajo la sombra de la noche amarga" (820)

"en la noche árida que me rodea" (821)

"Noches frías, sin amor" (822)

"La noche viene entrando, confusa y trastornada..." (823)

"en una noche lóbrega, sin luna y sin luceros" (824)

"noche de nubes y lágrimas" (825)

"contra la noche sin playa" (826)

Se trata de crear una atmósfera agreste, en la línea del tópico romántico, llena de perspectivas sangrantes que realcen mejor el espíritu dolorido del poeta, disconforme con su propio mundo.

Pero, como decía, la noche presenta otra faz de alivio y cierto misterio dulcificador, que es lo que ha hecho escribir, con evidente exageración, a M. Ariza:

" [la noche, en J.R.] no es nunca de obscuridad, de lo negativo, sino de lo verdadero; de lo auténtico" (827)

y a Manrique de Lara:

"las noches ya densas y espesas de rumores son para J.R.J. declarada intención de misterio" (828)

Ciertamente, encontramos una adjetivación, también abundante aunque menos, de una polaridad suave, amable e incluso gratificante: tibia, perfumada, tranquila, idílica, dulce, apacible, serena, en calma, clara, magnífica, plácida, divina. amiga, estrellada, bella, de seda, de dulzuras, de magnolias y luceros, de brisa, azul, de fragancia, inmortal, transparente, pura, romántica, fantástica, eterna, de oro, de cristal, infinita, de plata, redonda, sensual...

Veamos un muestrario:

"Tibia noche perfumada
de jazmines" (829)
"La noche es dulce y tranquila" (830)
"esta noche magnífica" (831)
"esta noche azul y tibia" (832)
"La noche es dulce y serena" (833)
"Era noche de dulzuras..." (834)
"Era
una noche inmortal, serena y transparente" (835)
"la noche
tibia y romántica" (836)
"una noche clara,
de oro y de cristal" (837)

Esta aparente disparidad adjetival (que también la observamos en ciertas estaciones y meses) da lugar a expresiones de doble o triple adjetivación enfrentada:

"La noche está tibia y triste" (838)
"la noche
triste, serena y callada" (839)

De cualquier modo, son pocos los adjetivos que se repiten más de tres veces. Y la mayoría ofrecen una aparición única, original. Esto denota la gran preocupación del autor por ir encontrando para cada situación el matiz más apropiado, en esa continua experimentación léxica y con la extremada sensibilidad lírica que le caracteriza.

La noche supera los 368 nombramientos, en esta poesía, cantidad muy por encima de los que hacen referencia al día y a la mañana. Hay por lo tanto sobrantes ocasiones de encontrar, aparte de los matices adjetivales, expresiones que nos sirvan para definir la noche juanramoniana en toda su diversidad.

Veamos, por ej., de qué acciones es sujeto la noche. Predominan las que connotan desagrado:

"la noche gime su canción medrosa" (840)
"aún la noche temblaba
con sus quejas distintas y sus tristes luceros" (841)
"pronto envolverá la noche
con su sudario la aldea" (842)
"cuando la noche crece
cargada de misterios" (843)

"Qué alegre se pone el río
cuando la noche se va!" (844)
"vendrá la noche fría y lo romperá todo..." (845)

Y son contadas las de signo cntrario:

"La noche llena de azul
todo lo gris de la tarde" (846)

A pesar de lo cual, no faltan ocasiones de apreciar en la noche algunos efectos blasámicos. Por ej., cuando el poeta la toma como atalaya de su contemplación:

"Muchas noches he mirado
desde el balcón" (847)

placenta de sus sentimientos:

"Noche clara, triste noche
de magnolias y luceros,
en tu brisa se han perdido
mis dulcísimos ensueños" (848)

confidente de su intimidad:

"noche, llévate mi alma
a donde vayan las notas
del piano, a donde vayan
tus tenues brisas, a donde
vayan tus finas fragancias" (849)

hogar de sus idealismos:

"andaba
mi corazón por la noche
de estrellas, como se anda
por un sueño" (850)

merecedora de su amistad:

"la noche es amiga" (851)

aunque no siempre le pueda prestar ayuda:

"¡Ay! Si la noche pudiera
poner sobre estos dolores
una blanca primavera
de caricias y de flores..." (852)

pero con la que se identifica totalmente:

"Noche azul ¡qué bien deshojas
tu alma sobre mi dolor!" (853)

La noche no muere nunca, pero sí "cae" con frecuencia. Y lo hace generalmente de un modo ralentizado:

"Va cayendo la noche" (854)

"y va cayendo la noche
dulcemente, en paz," (855)

"...La noche va cayendo..." (856)

El poeta no sólo es testigo de su caída sino, incluso con mayor frecuencia, de su entrada, también ralentizada:

"Ya va entrando la noche, y la penumbra
por el ambiente de la estancia rueda" (857)

"Nieva, y la noche
larga y muda viene entrando" (858)

"...La noche va entrando..." (859)

"...Ha entrado la noche. El aire
trae un perfume de acacias" (860)

Otro de los planos que nos puede servir para una mejor definición de la noche es el que toma a ésta como ubicadora de los sucesos, o sea, como complemento circunstancial de tiempo/lugar, a base de fórmulas del estilo de: "a la noche", "por la noche", "en la noche", "de noche", "entre la noche", "alguna noche", "todas las noches", "toda la noche", "aquella noche", etc.:

"Es de noche...; la brisa perfumada
pasa besando con frescor mi frente" (861)

"A la noche es el gozo de los líricos niños" (862)

"La brisa trae en la noche
besos, mimos y cadencias" (863)

"¿Quién no sueña entre la noche?" (864)

"Luna, mujer de bruma y de tristeza,
ven a llorar de noche a mi balcón" (865)

"van por la noche mis besos" (866)

"Alguna noche que he ido
solo al jardín" (867)

"Mi novia, todas las noches
tiembla como los luceros" (868)

Y, sobre todo, "esta noche", que es la fórmula más habitual, poniendo de relieve una testificación deíctica, desde la mayor proximidad "aquí/ahora", del poeta:

"Esta noche hay una brisa
perfumada de jazmines" (869)

"Siento esta noche en mi frente
un cielo lleno de estrellas" (870)

"Esta noche, los jardines
tienen plata y seda" (871)
"¡Qué pena tendrán los árboles
esta noche sin estrellas!" (872)

aunque también puede representar un vaticinio:

"Esta noche no habrá luna" (873)

o un deseo:

"quisiera que mi vida
esta noche se apagara" (874)

y, alguna vez, la confesión de un estado favorable:

"Esta noche tengo el alma
tan serena y tan sumisa,
que parece que en el pecho
se me ha quedado dormida" (875)

Con la noche, apaña el poeta algunas de las figuras retóricas más habituales. Sobre todo las personificaciones:

"mientras yo duermo,
la noche suspira y ama" (876)
"La noche azul sabe bien
que cuando abrí mi ventana
creí morirme de pena" (877)

que muestran hasta qué grado de asimilación de la temporalidad como ente ha llegado J.R.:

"La noche sufre en silencio" (878)

Hay también metáforas:

"No me dejes la noche,
acércate a mí..." (879)

exclamaciones retóricas:

"Gracias, noche!" (880)

o significativas:

"Oh la noche!...Cómo están
los jardines..." (881)

alguna reticencia cargada de lirismo:

"...Es la noche..., es su piano..." (882)

una invocación muy sugerente:

"Noche, ¿y tu espada de plata?" (883)

una epímone de gran fuerza:

"¡Y pasan noches, noches, noches,
sin dormir" (884)

y una bellísima perífrasis:

"la tranquila emperatriz de las negruras" (885)

La noche cumple asimismo otras funciones en las que también se caracteriza. Por ej., como complemento directo:

"pasaremos la noche, mirando el dulce y tardo
titilar soñoliento de los lejanos mundos" (886)
"Una mañana sabrás
lo que es la noche de invierno..." (887)

y, sobre todo, como complemento determinativo de sustantivos que se bifurcan, de igual modo, en ambas polaridades. Los de signo positivo:

"los besos de la última noche" (888)
"las rosas de la noche" (889)
"el encanto de la noche" (890)
"la música divina de la noche" (891)

y los de signo negativo:

"el dolor profuso y frío de la noche" (892)

aunque dentro de estos últimos se encierre, en ocasiones, algún matiz mitigador:

"la tristeza celeste
de la noche" (893)
"El olvido de la noche
teje su musgo de fábula" (894)

Esta función determinativa queda dentro ya de la adjetivación, que también está representada por dos significantes derivados de noche: "nocturno" y "noctámbulo":

"frescor de la brisa nocturna" (895)
"de la fábula nocturna" (896)
"de ciudades nocturnas y de mares lejanos..." (897)
"la soledad nocturna" (898)
"noctámbula quimera" (899)

El adjetivo "nocturno" se suele sustantivar, tomando a su vez otra adjetivación, muy sugerente por cierto:

"El nocturno está dulce y dormido" (900)
"de aquellos nocturnos
melancólicos del pueblo" (901)

Como se ha visto, y tratando ya de resumir esta temporalidad, J.R. la utiliza desde diversas perspectivas, tonos y polaridades, intentando proyectar sobre ella su liricidad, sin perder la

conciencia de su función como fragmento del día que aporta un elemento cíclico, en el que la experiencia vital del poeta se va realizando temporalmente.

32-B-3) La luz hacia la sombra

Nos toca analizar ahora esa otra fracción del día que, partiendo de la pura luz de la mañana, tiende a convertirse en la gastada oscuridad nocturna. Esta temporalidad es la tarde, la más utilizada y nombrada de todas cuantas aquí se estudian, con apabullante mayoría.

Por la cantidad y por la calidad de tratamiento, podemos adelantar que la tarde es la unidad temporal que mejor caracteriza a J.R. poeta. Y si se ha dicho que Guillén es el poeta del mediodía, Lorca lo es el de la noche y A. Machado el de la tarde, habría desde ahora que sustituir este último nombre (aun con la admiración y el fervor que, por otra parte, pueda sentirse hacia él) por el del mogueréño, que supera con creces al sevillano en la ostentación de tal emblema.

Si Claude Monet pintó cuarenta veces, bajo distintas luces y en sucesivas horas del día, la catedral de Ruán, J.R., con el mismo talante impresionista, consigue, en esta poesía, por encima de las 600 perspectivas (citaciones) de la tarde, desde las más increíbles coloraciones y tonos, en una serie magistral e insuperada.

Tal vez por la situación estratégica que ocupa la tarde, en la desembocadura del día hacia su muerte/noche, o por otros elementos estéticos y sentimentales que comporta, J.R. siente una clara preferencia por este engranaje de ciclicidad menor, en el que vierte y destila toda una gama emocional con la que va creando un horizonte lírico con plena unidad en su diversidad.

J.R. encuentra en la tarde la traducción cotidiana de su desleímiento temporal. La tarde es el tiempo que se va, en un tramo de proximidad a la presencia de la muerte y que, a la vez, vuelve sin volver del todo, aunque sí lo suficiente como para poder reconocerse en ella. La tarde es el mejor espejo del poeta, al que se asoma, en todas las posturas imaginables, para confirmarse frente a un mundo móvil que nos desliza irremisiblemente hacia el punto

final.

Campoamor y Guerrero nos informan de algunos detalles que explican las preferencias de J.R. por esta temporalidad que nunca se cansará de inhalar. Primero porque es el marco adecuado para desahogar las tensiones del trabajo diario:

> "Su mayor placer consistía en pasearse por el jardín de su casa por las tardes" (902)

con su esbelto esteticismo:

> "Ayer tarde estuvimos en el Retiro viendo el oro último del sol en las cimas de los árboles" (903)

que tan hondo le cala:

> "Subimos al coche, y al regresar queda frente a nosotros la dulzura inefable del ocaso [...] Juan Ramón exclama: -¡Qué tarde más divina!" (904)

y del que intenta contagiar a los demás:

> "Cuando Juan Ramón viene hacia mí me señala la belleza de la tarde, recogida por nosotros entre aquel boscaje de enredaderas y cipreses" (905)

Si bien, puede haber otros motivos. Predmore, por ej., insiste en el significado de la tarde como filtro impresionista de la propia sensibilidad del poeta:

> "Lo mismo que a otros muchos artistas visuales de su tiempo, particularmente los pintores impresionistas, a Juan Ramón le atrajo el declinar de la tarde, la hora del crepúsculo [...] El poeta gozaba líricamente con la caída de la tarde no sólo por su significado simbólico [...] sino, simplemente, por las transformaciones de color que produce un crepúsculo iridiscente." (906)

de lo que también Guerrero da fe:

> "La tarde está preciosa y Juan Ramón elogia a cada momento las variaciones del paisaje" (907)

No en vano llamó Alberti a J.R.:

> "aquel poeta del campo, de los atardeceres malvas y amarillos" (908)

Aurora de Albornoz ha advertido esta preeminencia de las partes posteriores del día (aunque tal vez acentúa un poco su sentido de oscurecimiento) y señala:

> "Un análisis del vocabulario elegido en estos libros [desde Arias tristes] nos llevaría a ver que, aunque no falten

la luz, la mañana, la primavera, el azul..., el poeta prefiere los ámbitos oscuros: "noche", en general, con luna -aunque a veces "oscura"-, "tarde" casi noche, "sombras"." (908 bis)

Gómez de la Serna había observado la abundancia de estas temporalidades, aunque sin ningún tipo de valoración en este sentido:

"¡Cuántas tardes, cuántas mañanas y cuántas noches distintas había en sus libros aquellos!" (909)

frase interesante en sí misma y que contiene una palabra clave: "distintas", que parece descubrir el fuerte matiz impresionista que esto supone. Algo que concuerda con una oportuna apreciación de Verdevoye:

"La poesía de Juan Ramón Jiménez es un paisaje del corazón y este paisaje, lo mismo que la naturaleza, cambia según la hora (edad) y el cariz del cielo (estado de ánimo)"(909 bis)

J.R. llegará a identificar la tarde, no sólo con su sentimentalidad sino con cualquier otro referente que implique belleza, como por ej. la mujer:

"Mujer al fin, la tarde, vanamente
se desnuda de su luz" (910)

Y la asumirá en su entraña como un signo natural de la metamorfosis que impone el tiempo:

"La tarde serena surje de la fogosidad del día, como la melancolía del placer" (911)

Por eso insiste mucho J.R. en el derrumbamiento de la tarde, como algo inherente a su destino y a su esencia. Tal vez influido un poco por Albert Samain quien, por cierto, titula muchos poemas como hará luego el moguereño ("Heures d'été", "Automne", "Octobre", "Hiver", etc.) y utiliza continuamente la expresión "Le soir tombe...". J.R. usa del tópico con abundancia, según vamos pronto a comprobar.

En <u>Platero y yo</u> leemos, en un intento de ralentización temporal:

"Cae la tarde, lentamente" (912)

Pero también en el <u>Diario</u>:

"...La tarde va cayendo" (913)

Y, por supuesto, en la poesía primera, donde los casos son tan numerosos. En este "caer" tan propio de la tarde (la mañana "entra" y la noche "entra" más veces que "cae") hay, sin duda, un

autobiografismo íntimo que connota desilusión y nostalgia. No es extraño que A. Machado, que lo sabía por propia experiencia, llegara a escribir en Los Complementarios: "Salió don Lope de casa / cuando la tarde caía... / Ya basta, cese la historia, / cuente su melancolía."

Escribe J.R. en sus Primeras prosas:

"La tarde trae la decadencia" (914)

que es el puro acto de perder una situación conquistada. O sea, el reflejo que el tiempo va dejando en nuestro ánimo.

Y vamos ya, con esto, a analizar el término en la poesía primera, comenzando con los síntomas que podemos encontrar en la adjetivación que le acompaña. Una adjetivación habitualmente pospuesta, profusa y rica, que abarca connotaciones de los tres polos empáticos, ya que no se trata de un símbolo absoluto, monovalente, sino más bien de un espejo en donde el poeta hace asomar sus cambiantes sensaciones.

Dice, por ej., en Jardines lejanos:

"Esta es la tarde más triste,
esta es la tarde más fría,
la más llena de sol de oro,
la más llena de caricias..." (915)

Y en Poemas agrestes:

"Oh tarde llena de soplos de eternidad,
tarde de amor y de dolor." (916)

No obstante, lo que suele predominar es el tono de gratificación, que se manifiesta, entre otros modos, por numerosos adjetivos de ese talante. Unos destacan el color. Y así la tarde suele aparecer rosa o azul:

"Y tiene la tarde azul,
a tu paso, un melancólico
brillar de elegía" (917)
"La tarde era rosa, con sol y campanas" (918)
"en las tardes de estío, frescas, largas y azules" (919)
"La tarde era de un rosa romántico" (920)

o dorada, de oro, áurea, de plata:

"estas tardes azules eternas y doradas" (921)
"esta tarde de oro y primavera" (922)
"esencias de otras tardes áureas" (923)
"El viento claro del sur

vela la tarde de plata" (924)

y también de otros colores:

"el sol
de las tardes amarillas" (925)
"Después, la tarde violeta
perfuma sus brisas" (926)
"Está la tarde lívida" (927)
"Tarde gris y nublada" (928)
"Roja, la tarde muere" (929)
"una tarde
morada y verde" (930)
"No es la melancolía dulce, de tardes salvas" (931)
"Tarde blanca" (932)

no siempre definidos:

"tarde de color de olvido" (933)
"tarde de colores" (934)

Otros ponen de relieve la calidad lumínica de esta temporalidad:

"por la tarde encendida" (935)
"una tarde de esta trasparencia" (936)
"la tarde clara" (937)
"tarde trasparente, luminosa" (938)
"Una tarde de sombra azul y lumbre de oro" (939)
"tarde de luz, tocada de olor a primavera" (940)
"La tarde está limpia" (941)
"Con tardes claras, nítidas, azules" (942)
"La tarde está inflamada
como un tesoro" (943)

o su hermosura y pureza:

"la pureza de las tardes estivales" (944)
"en la tarde divina" (945)
"las tardes suntuosas" (946)
"en la calma de una tarde embellecida" (947)
"¡La tarde
está tan hermosa!" (948)
"¡Qué tarde más bella!" (949)

Algunos afectan a otras sensorialidades, no visuales. Por ej., al olfato:

"la tarde fragante y lírica" (950)

al gusto:

"La dulce tarde moría
a nuestro alegre regreso" (951)

al oído:

"con las tardes musicales" (952)

al tacto:

"con estas tardes de seda" (953)

o a varios a la vez:

"Es una tarde tibia y perfumada" (959)

Hay adjetivos que se refieren a la duración:

"aquellas vagas tardes
inextinguibles del estío" (955)
"las tardes infinitas" (956)
"aquellas tardes largas de lluvia y poesía" (957)
"en la tarde infinita" (958)

y otros más diversos como: serena, tranquila, primaveral, lenta, alegre, lírica, fina, llena, nítida, callada, inflamada, ardiente, histórica, fresca, alada, embriagadora, feliz, doradora, clásica, amorosa:

"En la tarde suave y lenta" (959)
"Ensueño de alegres tardes" (960)
"y la doradora
tarde envolvía en su gracia
la ilusión" (961)
"esta histórica tarde de poniente de oro!" (962)
"en esta tarde ardiente" (963)
"...Abre como una tarde embriagadora y lírica" (964)
"el sol de las tardes felices" (965)
"Tarde clásica" (966)

Muy a menudo se califica a la tarde por medio de un complemento determinativo. Y así, vemos tardes: de rosas y brisas, de idilio y leyendas, de seda, de rosas con sol, de lumbre de oro, de cielo azul, de brillo, de armonía, de luz, de encanto, de fiesta, sin cansancio, de ensueños, de pasión, de fortuna, de amor puro, de poesía, de trasparencia, de colores, de sueños, etc.:

"tarde de sueños sin bridas" (967)
"Tarde de idilio y leyendas" (968)
"Tarde de ensueños" (969)

Hay tanta adjetivación de este signo que a veces se agolpa

sobre el sustantivo por partida doble:

"tarde hermosa
de abril, florida de estrellas" (970)
"Esta tarde azul y pura
de la dulce primavera,
tiene una antigua alegría
de colores y de esencias" (971)
"El triste jardín se pierde
en la tarde dulce y quieta" (972)

triple:

"Y en estas tardes de otoño
dulces, quietas y doradas" (973)
"La tarde está azul, serena y dorada" (974)
"esta tarde azul, de armonía y de oro" (975)

e incluso cuádruple:

"en la tarde
de fiesta, azul y pura y sin cansancio" (976)

Esto no es óbice para que existan, en menor cantidad, eso sí, y variedad, adjetivos de signo contrario, tales como: triste, sin sol ni luceros, larga, fría, dolorosa, sorda, melancólica, doliente, de llanto, llorosa, equívoca, afligida, nublada, lívida, estremecida, lluviosa, de soledad, de agua, de ceniza, de viento, de huracán y tormenta, gris, vacía, húmeda, de desesperanza, etc.:

"¡Qué tarde más triste...!" (977)
"¡cuántas almas se van de la vida
estas tardes sin sol ni luceros!" (978)
"Le dije que ya llegaban
las tardes largas y frías" (979)
"Esta es la tarde más triste" (980)
"Ay! si la tarde de llanto
se apareciera" (981)
"esta tarde de viento" (982)
"en la tarde solitaria del campo" (983)
"la tarde melancólica de estío" (984)
"el sol de la tarde vacía" (985)
"En las tardes
de huracán y tormenta" (986)
"vacía, quieta, húmeda, la tarde" (987)

Así como otros, empáticamente indefinidos, entre los que

destacan los más repetidos, que son los que hacen referencia a otra temporalidad:

"de otras tardes de septiembre" (988)

"tarde de invierno de aldea" (989)

"Fue una tarde de estío" (990)

"Tardes de los domingos" (991)

"aquellas tardes de mayo..." (992)

Teniendo en cuenta que, de toda esta apabullante adjetivación con que se adorna la tarde, son muy pocos los significantes que se repiten con cierta frecuencia (por ej.: dulce, hermosa, pura, triste) Esto puede dar una exacta idea de la matización continua y esmerada a que somete J.R. esta temporalidad.

La tarde es también sujeto de acciones directas que aportan nuevos datos para este análisis, predominando la creación de una atmósfera gratificante:

"La tarde vibra como una gran mina viva" (993)

"la tarde de otoño deja
en todo estelas de nácar" (994)

"Vendrá a mi cuarto la tarde" (995)

"La tarde huele bien" (996)

"La tarde daba al mundo gracia de primavera" (997)

"La tarde huele a gloria" (998)

"al oro que la tarde derrama por el cielo" (999)

aunque no falten los casos contrarios:

"La tarde tiene una pena errante" (1000)

"La tarde hace más grande mi dolor" (1001)

Entre estas acciones resultan doblemente significativas las que recalcan el paso del tiempo:

"vence la tarde al día" (1002)

"Tardes vendrán en que el pasado,
en otra rueda conmovida,
vuelva este ocaso, ya morado,
a la verdad de nuestra vida" (1003)

apuntado a veces por un tono:

"un castillo en que va rojeando la tarde" (1004)

"la tarde, vagamente, se va poniendo rosa" (1005)

por un recuerdo:

"aquellas tardes, llenas
de cosas que se fueron para siempre" (1006)

por un "ir y venir" continuo:

"Llueve, la tarde se va" (1007)

"Y vino la tarde triste" (1008)

"La tarde de otoño se
va por el jardín romántico" (1009)

y sobre todo mediante el verbo "caer", como ya adelantábamos, que es abundantísimo. En más de 40 ocasiones "cae la tarde" en esta poesía. Unas veces en presente, siendo el poeta testigo de esta circunstancia:

"la tarde estival, que cae
sobre las tierras verdejas" (1010)

"...La tarde cae..." (1011)

"La tarde cae, lluviosa y vaga" (1012)

como pone de relieve en un infinitivo:

"miro
caer la tarde triste" (1013)

otras en un pasado, expreso mediante el participio:

"en la tarde de mayo, ya caída," (1014)

"cuando la tarde caída
lo sume en su melodía" (1015)

"Caída la tarde -sueño y perla-
tú te mecías, indolentemente" (1016)

o el pretérito perfecto:

"Ha caído la tarde..." (1017)

"Como la tarde ha caído
he entreabierto mi ventana" (1018)

imperfecto:

"la tarde caía" (1019)

o indefinido:

"Cayó la tarde..." (1020)

algunas, con la simultaneidad que ofrecen las fórmulas "al caer" y "cuando cae":

"que rondaba mi jardín
al caer la tarde" (1021)

"al caer la tarde, el cielo
dejaba de llorar" (1022)

"y cuando cae la tarde
dijérase que suspira" (1023)

y las menos, en imperativo, con talante de desideración:

"Cae siempre así, tarde, sobre mi sentimiento" (1024)

Pero, sobre todo, por medio de las más diversas perífrasis verbales, que presentan la acción ralentizada, para que podamos gozarla estéticamente:

"Ya la tarde va cayendo
por la calle de la aldea" (1025)

"Va cayendo la tarde con triste misterio" (1026)

o para que nos empape mejor del sentimiento temporal:

"y la tarde
va cayendo tristemente" (1027)

"La tarde iba cayendo..." (1028)

"La tarde fue cayendo" (1029)

"La tarde viene cayendo" (1030)

Toda esta conjugación del "caer" nos va impregnando, pues, de una sucesiva y fina sensación de fluencia; además de aportarnos un material de aluvión que comporta cierta frustración existencial que el poeta siente y trasmite.

Hay también algunos sinónimos de este verbo. Por ej., "declinar":

"Declinaba la tarde" (1031)

y, sobre todo, "morir":

"La tarde se iba muriendo" (1032)

"La dulce tarde moría" (1033)

"La tarde de abril moría
rosamente melancólica" (1034)

"La tarde se está muriendo" (1035)

"La tarde andaba ya muerta" (1036)

A veces en ejemplos de enorme belleza y fuerza plástica:

"la tarde se moría
en tus ojos azules" (1037)

En una sola ocasión asistimos a su levantamiento, en un hermoso símil:

"como una rosa inmensa se va alzando la tarde" (1038)

La tarde, como el resto de estas temporalidades, puede ser también el complemento circunstancial en que se ubica algún suceso. Y las fórmulas utilizadas entonces son: "a la tarde":

"a la tarde,
se alegran las cenizas de los muertos" (1039)

"El campo tiene, a la tarde,

claros verdores dolientes" (1040)
"Qué tranquilidad violeta
por el sendero a la tarde!" (1041)

"por la tarde":

"Cuando vuelvo por las tardes
pensativo y soñoliento" (1042)
"Qué tristes son los caminos
polvorientos, por la tarde!" (1043)
"por la tarde se ponía
triste" (1044)

"en la tarde":

"tanta paz, tanta dulzura
en la tarde de la aldea" (1045)
"En la tarde, es el valle un sueño de colores" (1046)
"En la tarde venían fragancias de mimosas..." (1047)
"que el mundo, verde y negro, se disipa en la tarde" (1048)

"entre la tarde":

"La pobre aldea se esfuma
entre la tarde y la niebla" (1049)

"la otra tarde":

"La otra tarde se ha llevado
el viento más hojas secas" (1050)
"La otra tarde, yo soñaba" (1051)

"una tarde":

"una tarde,
la campana de la aldea
lo dijo a todos llorando" (1052)

"toda la tarde":

"Toda la tarde ha nevado" (1053)

"todas las tardes":

"pasaba todas las tardes
cantando por la vereda" (1054)
"volverás todas las tardes
a soñar en el jardín..." (1055)
"Todas las tardes, el cielo será azul y plácido" (1056)

"la tarde":

"la tarde en que yo me vaya" (1057)
"la tarde después del entierro" (1058)

"una tarde":

"yo no vendré una tarde" (1059)

"con la tarde":

"nuestro amor, con la tarde, se ponía sangriento" (1060)

"ayer tarde":

"un pajarito reposa
donde lo dejé ayer tarde" (1061)

y los demostrativos "esta tarde":

"Cuando el sol dore esta tarde
las casitas de la aldea" (1062)
"...Ya esta tarde ella no viene..." (1063)
"Pues que han abierto esta tarde
las rosas de tu terraza" (1064)

y "aquella tarde":

"Aquella tarde las lágrimas
ahuyentaron las sonrisas" (1065)
"Igual que aquella tarde, entre los troncos
del parque solitario" (1066)

La tarde sirve también como adjetivo, generalmente en función de determinativo de variados nombres, entre los que destacan, por su abundancia, el firmamento con sus astros:

"La estrella de la tarde,
pura como una lágrima" (1067)
"El cielo gris y violeta
de la tarde" (1068)
"El sol puro y magnífico de la tarde" (1069)
"mientras la luna de las tardes quietas
por el dorado oriente iba naciendo" (1070)

los fenómenos térmicos:

"en el frío de la tarde" (1071)

lumínicos:

"luz de tarde" (1072)
"...Solo la luz de la tarde" (1073)
"a la lumbre
de la tarde" (1074)

o atmosféricos:

"en el aire de la tarde
un fresco efluvio de nardos" (1075)
"en la bruma de la tarde" (1076)
"la brisa de la tarde" (1077)

"la sombra de la tarde va apagando el jardín" (1078)

"la lluvia de la tarde" (1079)

"niebla invernal de la tarde" (1080)

"El viento de la tarde" (1081)

y los colores, sustantivados:

"en el malva de la tarde" (1082)

"el violeta de esta tarde" (1083)

"bajo un rosa de la tar-
de" (1084)

"el oro de la tarde se va poniendo rosa" (1085)

"el azul de la tarde" (1086)

"En el celeste de la tarde" (1087)

y otros, concretos:

"Las rosas de la tarde" (1091)

"Mar de la tarde" (1092)

"las flores de la tarde" (1093)

o abstractos, siempre gratificantes:

"los misterios
de la tarde..." (1094)

"En el amor de la tarde,
la novia ordeña las cabras" (1095)

"la paz de la tarde" (1096)

"la calma de la tarde" (1097)

"en la quietud de la tarde" (1098)

"en el bien de la tarde" (1099)

"las largas despedidas de la tarde" (1100)

"la paz divina de la tarde" (1101)

sin que falten los que colaboran a hacer de la tarde un estético paisaje:

"un cuadro de la tarde" (1102)

"el fondo
de la tarde" (1103)

"Vagos paisajes de la tarde" (1104)

"...¡Paisaje de la tarde," (1105)

"las cenizas de la tarde" (1106)

"El fondo de la tarde se irisaba..." (1107)

"la belleza clara de la tarde" (1108)

El único calificativo propio es "vespertino", que asoma con frecuencia en esta poesía, acompañando casi siempre a sustantivos

del polo positivo:

"el encanto vespertino" (1109)

"el oro vespertino
ha encantado, en mi senda, el doliente paisaje..." (1110)

"entre vespertinos verdores" (1111)

"el vespertino
riachuelo" (1112)

aunque hay también algunos de signo contrario:

"la tristeza vespertina" (1113)

"¡oh tedio vespertino!" (1114)

Nos vamos ya percatando de que la tarde es una temporalidad señera, en esta poesía de J.R., con la que el poeta se funde e identifica, en un crisol de sentimientos:

"que alguno, al verme pasar
por la tarde, confundía
la tarde con mi llorar..." (1115)

y a la que ama abiertamente:

"Llora
la tarde..., y mi corazón
sueña y llora" (1116)

Es un amor que está a las duras y a las maduras. Y del que se vale J.R. para interpretar el mundo:

"Yo amo
estos grises de las tardes,
grises viejos, grises mayos
que entreabren el secreto
de los parques y los campos" (1117)

Si bien, para hacerse acreedor a él es necesaria una predisposición casi mística:

"Para sentir los dolores
de las tardes es preciso
tener en el corazón
fragilidades de lirios..." (1118)

que alcanza el cenit de la vía unitiva, en clave panteísta:

"...La única voz de la tarde
está en mi alma..." (1119)

La tarde es el recurso que le proporciona esos flash-backs hacia el recuerdo:

"tarde con vistas al campo,
tarde de invierno de aldea,
llena de todas las lágrimas
dulces de la adolescencia" (1120)

o su motivo:

"los suavísimos recuerdos
de las tardes que me dieron sus colores,
sus esencias y sus besos" (1121)

Aunque no siempre la interpretación de los misterios que encierra la temporalidad resulta tan sencilla:

"Yo no sé qué hay en la tarde
que se deshojan las flores..." (1122)
"Tarde, ¿Dónde tienes
tu dulce leyenda?" (1123)
"¿Que tenéis, dulces tardes, llenas de hojas caídas,
para encender de nuevo estas lumbres de estrella,
esta tibiez de nidos, estas bocas floridas?" (1124)

En ocasiones es el propio poeta quien no se atreve a descifrarlos:

"Otoño gris y amarillo!
ay!, otoño de mi alma!,
me vas mostrando tus tardes
y yo no quiero mirarlas!" (1125)

De cualquier modo, el poeta tiene conciencia de su inclinación hacia una fusión con esta unidad temporal que le es tan grata:

"Estoy envuelto en la tarde
como en un sueño violeta" (1126)

sirviéndole, en ocasiones, de indudable bálsamo:

"una tarde de triste harmonía
ha endulzado mi eterno sufrir" (1127)

y a la que llega a comparar con un escenario ideal y deseable:

"¡Ah si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada" (1128)

Por todo ello, las definiciones que encontramos de la tarde son siempre de un signo gratificante:

"La tarde es un tesoro
de salud, de frescura, de gracia y de alegría" (1129)

"Qué cosa tan alada, tan suave, tan divina,
la tarde de septiembre, a laas cinco, a las seis..." (1130)

y encierran valores metafóricos de alta significación:

"La tarde es un silencio hecho de valle y bruma..." (1131)
"La tarde será un sueño de colores..." (1132)
"La tarde es la mujer que vence al hombre" (1133)
"La tarde era un tesoro de sentimientos viejos" (1134)

Hay otras metáforas, no identificativas, formadas con la tarde. Abunda la del tipo B de A:

"la bandera de la tarde" (1135)
"mar infinito
de una tarde sin pasar!" (1136)
"Miro
al jardín de la tarde" (1137)
"el alma de la tarde" (1138)
"Los ángeles serenos de la tarde
entre gasas los valles envolvieron" (1139)

y también se puede encontrar alguna metáfora pura:

"La tarde en ti no declina
porque hay alguien que te quiere" (1140)

lo mismo que símiles:

"el pensamiento, puro y fresco cual la tarde" (1141)
"Me embriagan las mujeres de otoño. Tienen flores
mustias bajos sus brazos, y son como la tarde..." (1142)
"¿Quién te dirá que eres bella como la tarde" (1143)
"La tarde era suave como un armiño rosa" (1144)

hipérboles:

"sé que cien tardes
los tornarán" (1145)

paradojas:

"¡Tarde de todas partes...y de ninguna parte..." (1146)

exclamaciones ponderativas:

"¡Qué tarde! Se ha perdido
la noción de las cosas..." (1147)

invocaciones retóricas:

"Tarde, llueve, tarde, llora" (1148)

reticencias:

"La tarde...En el jardín llora
una desesperación" (1149)

"el frío
de afuera..., la tarde...Luego" (1150)

enumeraciones:

"el vuelo
de los sueños ignorados,
la isla sin nadie, la tarde
mejor, los dolientes barcos" (1151)

y, sobre todo, innumerables y entrañadas personificaciones. Algunas, empañadas de nostalgia:

"La tarde llora inmensamente" (1152)
"la tarde llora en sus dolientes transparencias" (1153)
"Y la tarde está llorando
como un niño, su tristeza" (1154)
"En la pena de la tarde
hay desilusión de flores" (1155)

otras, de identidad con el poeta:

"Tarde novia, tarde hermana" (1156)

y, las más, componiendo unos tonos líricos que trasparentan la predilección del poeta:

"La tarde quiere a la aldea,
le da su malva, su encanto,
su pensar y su tristeza" (1157)
"la tarde hablaba, pura, dorada y luminosa" (1158)
"La tarde sueña, dormida" (1159)
"Y la tarde, malva aún,
contesta a los dulces rayos" (1160)
"La tarde va quedándose dormida" (1161)
"La tarde iba jugando con colores suaves" (1162)
"el aire jugaba con la tarde mimosa!" (1163)

No faltan ocasiones en que se contrasta la tarde con otras fracciones del día; bien en natural sucesión:

"y noches, tardes y auroras" (1164)
"moríase la tarde, resignada,
y la noche nacía sonriendo" (1165)
"Las auroras uniéronse a las tardes,
noches y melodías se fundieron" (1166)

en hermanada consecuencia:

"Esta noche hallé en mi sueño
lo que ayer tarde soñé" (1167)

o en combativa oposición:

"¿para qué he de reír por la mañana
si sé que por la tarde he de llorar?..." (1168)

"¿es que la tarde quita lo que la aurora manda?" (1169)

Esta apabullante citación de la tarde, que se desgrana desde tantas y tan ricas perspectivas líricas, trasunto de la intimidad del poeta y símbolo polivalente de sus experiencias vitales comporta, en la mayoría de los casos, una atmósfera estética y hermosa con la que J.R. nos trasmite no sólo las propiedades esenciales del tiempo sino también su traducción en los niveles de la sensorialidad y del sentimiento humanos.

3º-B-4) Las efímeras transiciones

Además de la mañana, la noche y la tarde, J.R. se detiene, con especial donosura e insistencia, en la citación de unas temporalidades más breves que marcan tenuemente la consecutiva transición de aquéllas.

Estas unidades encierran una gran importancia, desde la perspectiva del tiempo. El temperamento contemplativo de J.R., a la búsqueda siempre de sensaciones estéticas y, sobre todo, su actitud impresionista le inclinan a poner un especial énfasis en temporalidades como éstas, que condensan al máximo la variación de luces, colores y formas, que se prestan sobremanera a la descripción evocativa y climática y que, precisamente por ser tan efímeras, transparentan mejor la esencia fugitiva y frágil de todo lo temporal.

J.R. recorre así toda una nómina de breves temporalidades que se ubican en el centro del día o de la noche ("mediodía" y "medianoche"), al comienzo del período luminoso ("aurora", "alba", "amanecer", etc.) o a su final ("ocaso", "crepúsculo", etc.), siendo estas últimas las más frecuentes y significativas, como corresponde al espíritu del poeta, tal como lo hemos analizado en la unidad "tarde", con sentido de antefinal del día.

Tanto es así que para J.R. el crepúsculo (luz primera y última del día) es sinónimo, exclusivamente, del ocaso.

Los biógrafos ya nos habían señalado esa preferencia de J.R.

por los bellos crepúsculos. Así vemos en Campoamor:

"Es muy conocido el hecho de que Juan Ramón pidiera a Zenobia que detuviese el coche, en la ciudad o en el campo, para disfrutar del encanto de unas rosas o extasiarse con el maravilloso espectáculo de un paisaje o una puesta de sol." (1170)

Por algunas confidencias a Guerrero, sabemos su capacidad de admiración hacia este fenómeno:

"Mientras hablamos, la tarde va poniéndose cada momento con mayor belleza, y Juan Ramón me dice con entusiasmo: -'Mire usted ese sol último; en frío ya, sobre los árboles...'" (1171)

incluso cuando se trata de crepúsculos "literarios":

"Recuerda que a los doce años, estando en el colegio, leyó un fragmento de Teófilo Gautier sobre la caída de la tarde en la alameda de Granada [...] Una poesía de Víctor Hugo, de los Cantos del Crepúsculo, titulada "La nuit de juin", es la que le da la norma para todas sus elegías -esto no lo ha sabido ver nadie-" (1172)

Esta actitud no supone, dentro del contexto histórico-literario general, ninguna rareza u originalidad. Así nos lo confirma Gullón cuando señala:

"El modernismo acentuó el gusto por los crepúsculos, por las horas de tintes vagos" (1173)

Aunque otros críticos han querido ver un entronque más filosófico. Por ej., de Pablos:

"el día y el sol, a la hora del crepúsculo, pueden ser símbolo de la alteridad humana" (1174)

"Hay dos momentos del día que son signo del abrazo de la vida y la muerte: el ocaso y el alba." (1175)

Y también Sánchez Romeralo, quien, tratando de unificar en un "tema" los anhelos de J.R., polinominados: belleza, eternidad, luz, ello y dios, sospecha que:

"el crepúsculo y las inquietudes que él despierta en el poeta estarán asociados a nuestro tema" (1176)

"antes [de El silencio de oro] ya había Juan Ramón cantado su anhelo de infinidad, despertado por el sol de la puesta" (1177)

Verdevoye lo achaca más a las raíces simbolistas e

impresionistas:

"Monet y Juan Ramón Jiménez arrobados por la violencia del pleno sol saben coger al vuelo e intuir todas las insinuaciones apenas expresadas del ocaso" (1178)

"Buen conocedor de la poesía francesa, Juan Ramón Jiménez tuvo predilección por Verlaine y Samain. Del primero debieron encantarle [las] correspondencias entre la naturaleza otoñal y la tristeza [...] Samain ha sido el maestro de las evocaciones crepusculares" (1179)

"el anochecer es el momento de semivigilia en que el poeta siente una compenetración sobrehumana con la Naturaleza [...] Matiza los crepúsculos de Samain la melancolía lánguida y nostálgica que reina en los primeros poemas de Juan Ramón Jiménez. Ambos poetas ven la luz cambiante de ese momento fugaz como la vida humana." (1180)

Y, hablando del color violado, dice:

"lo vemos en casi todas las descripciones del ocaso, y simboliza lo momentáneo y, por lo tanto, la tristeza del hombre incapaz de detener la hora" (1181)

Wilcox y González aportan una visión más particular:

"Un emblema de los tiempos, 'el crepúsculo' es indicativo de una tristeza ineludible en la vida del poeta" (1182)

"la fijeza de su mirada en amaneceres y crepúsculos, determina un alejamiento de la naturaleza" (1183)

Razonamiento, este último, que no alcanzo a comprender. De todas formas, si J.R. refleja la natural incidencia de este tema crepuscular en la época (sin olvidarnos, por supuesto, del sustrato romántico que contiene), también es cierto que lo hace con una peculiar matización y frecuencia que se deja sentir desde su poesía primeriza.

María Luisa Amigo particulariza en un poema de <u>*Ninfeas*</u> *su visón personal del asunto:*

"en 'Quimérica' [composición del citado libro], el poeta privilegia la hora del 'crepúsculo', como la más propicia para iniciar el ascenso hacia lo Eterno" (1184)

Otra observación orientativa es la de Predmore, al referirse a <u>*Rimas*</u>*:*

"jardines perfumados, cementerios, suspiros amorosos en el crepúsculo, sensaciones frágiles y delicadas provocadas por

un vago sentimiento de lo temporal." (1185)

De cualquier modo, y a pesar de la anotación de Ernestina de Champourcin:

"Juan Ramón era un gran degustador de paisajes (y uno de sus placeres consistía en viajar) en busca de puestas de sol o amaneceres dignos de contemplarse" (1186)

hay que tomar esta actitud como algo natural, sin estridencias. Y lo digo porque el asunto se ha exagerado hasta lo ridículo, tal como podemos derivar de una confidencia, no exenta de cierto humor equívoco, de Gastón Baquero:

"Hay quienes creen que es cierto aquello de que Juan Ramón tenía una criada que a las seis en punto de la tarde le tocaba a la puerta del estudio (...) y le decía finalmente al poeta: -Señor, el crepúsculo." (1187)

Lo cierto e importante es que el moguereño siente una predilección por el uso de estas temporalidades efímeras y hermosas, a la hora de apuntalar las dimensiones espacio-temporales de muchos poemas. Por la técnica de "diario" que comportan; por su fulgurante e impresionista instantaneidad; y, sobre todo, por los cambios perceptibles a que someten todo aquello que es captado por la sensorialidad y que es después elaborado en los niveles reflexivos de la conciencia humana.

J.R. no dejará nunca de utilizar estos significantes, cada vez, eso sí, con menor frecuencia y mayor profundidad. Y, en ocasiones, comparándolos entre sí, en una dialéctica en la que pocas veces la temporalidad de apertura lleva las de ganar. He aquí uno de esos casos:

"Ve donde la aurora
te diga, y la tarde
te acojerá" (1188)

Por Guerrero sabemos, no obstante, que J.R. apetecía también esta parte inmaculada del día:

"Me preguntó (J.R.) si conocía la casa de Falla, si había visto el cielo bajo desde San Nicolás a la madrugada, que es una maravilla..." (1189)

También Predmore aporta un dato interesante:

"La luz del amanecer, al igual que la del crepúsculo, tiene también, para él, su propio encanto poético. No aparece tan frecuentemente como la puesta de sol, pero, por lo menos, es

la segunda en las preferencias del poeta respecto a las horas del día" (1190)

Pero es la temporalidad de cierre, indiscutiblemente, la predilecta del poeta, como atestigua en varias ocasiones:

"La aurora, como viene, es torpe y limitada. El ocaso es infinito y libre porque se va" (1191)

"El ocaso lleva a las rosas del sueño; el amanecer trae a la vida sobre rosas despintadas..." (1192)

"El drama del ocaso es siempre romántico, el del amanecer siempre es trágico. Aquel es como una despedida de la vida, este como un retorno triste y necesario" (1193)

En Platero y yo confiesa J.R.:

"Yo me quedo extasiado en el crepúsculo" (1194)

Ana Suárez, al comentar este mismo libro, hace unas interesantes observaciones al respecto:

"El crepúsculo expresa la transformación positiva, ideal de la naturaleza [...] su ausencia supone la tristeza de la vida"

"El ocaso siempre transforma la Naturaleza, en sentido positivo"

"La hora del crepúsculo tiene siempre connotaciones positivas" (1195)

Situándonos ya en la poesía que nos ocupa, veremos que las menos nombradas e importantes de estas unidades efímeras son el mediodía y la medianoche.

El mediodía conlleva casi siempre matices gratificantes:

"Mediodía; sol y rosas" (1196)

"...Cuando venga el mediodía
habrá paz..." (1197)

"el mediodía lírico de oro!" (1198)

"en la lírica calma del mediodía" (1199)

con fervorosas exclamaciones:

"¡mediodía de junio!" (1200)

"¡Oh antiguo mediodía!" (1201)

"¡Qué grato mediodía!" (1202)

que son un claro precedente de la poesía jubilosa de Jorge Guillén. He aquí un verso que puede parecer del vallisoletano, pero es de J.R.:

"¡Plenitud! ¡Mediodía!" (1203)

No faltan ocasiones en que esta unidad temporal se limita a

representar una mera referencia situacional:

"Trenes al mediodía" (1204)

"la mar del mediodía" (1205)

Y son más raros los casos de adjetivación negativa:

"el mediodía sombrío" (1206)

La medianoche, apenas citada, suele tener el valor situacional ya observado en el mediodía:

"Es la media noche; paso
por frente de la ciudad" (1207)

"Acaso,
a la media noche, venga" (1208)

Respecto a las temporalidades que señalan las primeras luces del día, encontramos los siguientes significantes que las representan: alborada, aurora, alba, madrugada, amanecer, naciente, albada y alborear, entre los que la aurora es la más habitual, con unas 146 citaciones; echándose en falta "orto", que no aparece ninguna vez.

Todos estos vocablos son prácticamente sinónimos y, tanto en su adjetivación como en otros detalles, comportan generalmente situaciones de un descripcionismo grato:

"apacibles auroras tranquilas" (1209)

"La luz de la madrugada
clareaba los espectros" (1210)

"La aurora
era bella sobre el parque" (1211)

"el alba llegaba, dulce y
malva" (1212)

"el amanecer de plata" (1213)

"va entreabriendo su dosel la aurora" (1214)

"El alba era primorosa" (1215)

"La golondrina canta entre la madrugada" (1216)

aunque también hay excepciones:

"una aurora de lodo" (1217)

"Amanecer maldito" (1218)

"surge, sucia, la aurora" (1219)

"bajo
las crudezas de la aurora" (1220)

"una tétrica alborada taciturna" (1221)

y casos de extraño dualismo:

"pero el alba me ha besado,
el alba suave y cruel" (1222)

En otras ocasiones la referencia es puramente situacional:

"Cuando nació la aurora,
los ángeles azules lo llevaron" (1223)

"Cuando bajamos al parque
a besarnos en la aurora" (1224)

Pero, lo normal es que se note que estas temporalidades representan para el poeta la esperanza del nuevo día, del tiempo, de los sucesos, de sus propias vivencias... y estén cargadas de connotaciones positivas.

En esta línea, hay casos de comparación ventajosa sobre el ocaso:

"Oro nuevo
de la aurora;
oro viejo
del poniente" (1225)

de admiración intensa, hiperbólica. "Todo en el aire es pájaro", dirá después Guillén. J.R. se adelanta con:

"¡Todo el cielo es aurora!" (1226)

de algún que otro "locus amoenus":

"Entre la cabellera mojada de la aurora,
me parecen tus pechos más pequeños, más blandos..." (1227)

de declaradas fórmulas valorativas:

"la plenitud reciente de la aurora" (1228)

"la lumbre sonrosada de la aurora" (1229)

de inequívocas enumeraciones:

"todo lo que es sol: gloria,
aurora, amor" (1230)

"horas de paz, de aurora, de amor y de entusiasmo..." (1231)

de hipérboles:

"flotaban mil auroras divinas" (1232)

de símiles:

"tierna, cual la aurora" (1233)

"risueña y dulce
como la aurora" (1234)

de personificaciones:

"¡Albas serenas que un Día adormieron
entre dulzores a mi alma transida!" (1235)

y de todo tipo de metáforas. Por ej., pura:

"para que en tus pechos florezcan mis auroras!" (1236)

"una Aurora ríe en los cielos verdes de las ilusiones" (1237)

aposicional:

"la aurora, aguda
llama" (1238)

B de A:

"el divino carro de la aurora" (1239)

"Entre flores y entre besos
pasó el alba de su vida" (1240)

o A de B:

"Tenía nombre de mayo,
tenía carne de aurora" (1241)

"me regalaba trinos de aurora" (1242)

En el poema titulado "A la aurora", encontramos sus efectos balsámicos:

"Aurora que serenas las tristes tempestades,
que sacar puede en sombra un medroso torrente,
que das al corazón marco de claridades,
que todas las mañanas haces nueva la frente" (1243)

por lo cual el poeta la implora:

"Tenme en tus manos limpias, alzado el negro velo
de la noche, por siempre"

y le muestra su íntimo deseo:

"¡Que tu luz no se apague y que tus rosas rojas
sean eternas"

Pasamos ahora al análisis de las temporalidades terminales, respecto a la luz del día. Su nómina se conforma con los siguientes significantes: poniente, puesta o caída (del sol), naciente (de la luna), anochecer, atardecer y véspero, además de las dos más abundantes: ocaso y crepúsculo (con unas 210 y 130 citaciones, respectivamente)

Dado que estos dos últimos vocablos funcionan siempre en una estrecha sinonimia que los unifica, podemos entender que, con sus 340 nombramientos, su suma se coloca en el 3º lugar absoluto de todas las temporalidades (detrás de la tarde y la noche) y en el 1º de éstas más efímeras.

Varios críticos han reparado en este uso tan frecuente y predilecto del moguereño, e incluso han intentado una explicación a su posible simbolismo. De Pablos asegura que:

> "En la voz del poeta los ponientes del sol son los ponientes del alma" (1244)
>
> "En Juan Ramón los ponientes son la imagen poética de la muerte del hombre" (1245)

Díaz-Plaja lo ve desde otro ángulo muy distinto:

> "La hora crepuscular es, ciertamente, la más grata para este recogimiento tenso hacia adentro del alma y hacia lo externo encalmado" (1246)

Y Josefa Guerrero parece colocarse en las antípodas de De Pablos, cuando apunta:

> "el símbolo más representativo, central y unificador de esta época [la de Platero y yo] es el ocaso, el crepúsculo, donde Dios, la eternidad, se hace manifiesta [...] El crepúsculo con todo su esplendor de luz y color tiñe toda la naturaleza" (1247)

y añade algunos significados de este crepúsculo tales como: "imagen mística", "camino" y "reflejo".

Ahora, al analizar esta primera poesía de J.R., vamos a comprobar que hay un poco de todo lo que señalan estos críticos (y algo más) en cuanto a la presencia y sentido de las temporalidades efímeras terminales.

Si examinamos la adjetivación positiva de la "aurora" y sus sinónimos y la comparamos con la del "ocaso" y los suyos, veremos que coinciden en los siguientes calificativos: divino, dulce, eterno, cristalino, claro, tranquilo, lírico, fresco, suave, transparente, primaveral, malva, violeta, rosado, rojo... Y en otros, sin coincidir, se aproximan semánticamente. Así para: de plata y de sol (de la aurora), tenemos: de oro, de fuego, áureo (del ocaso). Y para: hermosa, ideal, bella, primorosa, esbelta, fina, radiante, virgen, serena, nueva, apacible. plena y verdadera (de la aurora), tenemos: encendido, puro, abierto, embelesado, infinito, noble, vibrante, inmenso, vehemente, melodioso, feliz, fantástico, musical, sedoso, pacífico, inefable, hondo, mágico, iluminado, leve, enorme, romántico, suntuoso, apasionado, fuerte, celeste, tibio, magnífico, de armonía, de encaje, de seda, de pasión, de cristales encantados, de claridades bellas, de esplendores, de diamante, de

ilusión y de misterio (del ocaso)

Veamos algunos ejemplos referidos a este último y sus adláteres:

"el véspero
suave, largo y melancólico" (1248)
"un crepúsculo inmenso, pacífico, inefable..." (1249)
"al abrirse, el ocaso fantástico" (1250)
"bajo el poniente diamantino" (1251)
"ocaso
permanente y divino" (1252)
"El ocaso es más puro cada vez" (1253)
"La luz aún ardiente de un ocaso romántico" (1254)

Al haber un mayor nº de nombramientos de las temporalidades terminales que de las de comienzo, es lógico que la variedad adjetival sea también superior. Esto se hace patente de igual modo en las matizaciones de color:

"El enorme crepúsculo de cobre y de carmín" (1255)
"sobre el poniente grana" (1256)
"Todo el ocaso es amarillo limón" (1257)
"Oh, crepúsculo rosa!" (1258)
"La puesta del sol fue malva" (1259)
"bajo la tristeza vaga
del crepúsculo violeta" (1260)

que a veces se convierten prácticamente en transparencias o palideces:

"al ocaso cristalino" (1261)
"un día rosa persiste
en el pálido poniente..." (1262)

pero también en aguafuertes de enorme plasticidad:

"Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata" (1263)

En general, se puede decir que ambos conjuntos de temporalidades (las de apertura y las de cierre) se acompañan de la misma gratificante adjetivación, lo cual significa que no son tan antagónicas como pudiera parecer, sino más bien complementarias, a la hora de cuajar líricamente el sentimiento poético del autor.

Y lo mismo sucede con la adjetivación negativa (menos frecuente), que es coincidente en términos como: triste, vago, gris, de tormenta... y muy similar en otros: tétrica, taciturna, enlutada,

cruel, agria, helada, yerta, fría, vieja, negra, de cristales y de lodos (en la aurora), frente a: trágico, muerto, dramático, doliente, sangriento, mustio, amargo, melancólico, nublado, polvoriento, vano, de sangre, etc. (en el ocaso)

Veamos algunos ejemplos de estos últimos:

"la mancha del crepúsculo sangriento" (1264)
"con la letra melancólica
de los dolientes ocasos" (1265)
"sobre el ocaso trágico" (1266)
"qué amargo crepúsculo" (1267)

El ocaso y sus sinónimos aparecen citados en diversas funciones sintácticas, que confirman lo que hasta aquí llevamos visto. Así, aparecen como sujetos de descripciones estéticas, llenas de primor lírico:

"el crepúsculo filtraba
una luz de niebla y sueño" (1268)
"el poniente me invade con sus flores
melancólicas de oro, mientras canta
el ruiseñor de todos mis amores" (1269)
"la tristeza del crepúsculo
llena de sombras la umbría" (1270)
"mientras abre en un cálido suspirar el ocaso" (1271)

en las que el ocaso es un elemento dinamizador de dicho esteticismo, hasta el punto de convertir lo descrito, unas veces en un logrado "locus amoenus":

"cuando el sol puro es miel de los rosetones,
que abren las abejas de ensueño del ocaso
su piedra maternal, en panal de colores!" (1272)
"Campos de primavera recorridos de oro
por la alegre y distante nostalgia del ocaso" (1273)
"el ocaso colgaba todo de terciopelo
y nuestra despedida, como una mariposa,
se perdía tristemente en las flores del cielo..." (1274)
"Detrás de ti el oro cándido
del ocaso te encenderá,
tristes perfiles de lumbres,
fiestas en tus pedrerías." (1275)

y otras en un entrañamiento con la identidad del poeta:

"El ocaso que se ha ido

está dentro de mi pecho" (1276)

"Como en ríos de oro
se va a ti, luz, la sangre de mis venas;
ocaso que eres una aurora de oro" (1277)

El ocaso también "cae" y "muere", lo mismo que otras temporalidades:

"Ha caído dulcemente
el crepúsculo de invierno" (1278)

"María
uno de esos crepúsculos" (1279)

Pero la testificación de ese momento final se expresa, en este término, por medio de los más diversos y originales modos. Por ej., con verbos como "apagar":

"Fue apagando el magnífico crepúsculo
la fina transparencia de oro viejo" (1280)

"perderse"

"mientras el vago crepúsculo
va poco a poco perdiendo
en el seno de la noche
sus resplandores postreros" (1281)

"agonizar":

"mira cómo agonizan estos primaverales
crepúsculos" (1282)

"el ocaso florece en su agonía" (1283)

"hundirse":

"El ocaso se hunde" (1284)

o a través de un adiós, o de una luz postrera:

"manda el ocaso
un adiós amarillo" (1285)

"la luz última del crepúsculo" (1286)

y también, determinando la posición de los astros. El naciente de luna:

"y el naciente rosado de la luna
te evocará" (1287)

o diversas actividades del sol:

"El sol dio un beso a la niña
y se hundió tras las montañas" (1288)

"El sol se va..." (1289)

"el sol poniente va quemando sus rosas" (1290)

Otras funciones en que aparece esta temporalidad son las de complemento directo:

"El sol, entre la fronda, ilusiona el poniente" (1291)

complemento circunstancial de lugar:

"toda la claridad está en ocaso" (1292)

complemento circunstancial de tiempo:

"y surgirá, al crepúsculo" (1293)

y complemento determinativo:

"claridades de ocaso..." (1294)

En esta última función es quizá donde se pone más de relieve el talante embelesador del término:

"la lira de oro del ocaso" (1295)

"esa paz del ocaso" (1296)

"la magia del ocaso" (1297)

"esplendor de crepúsculo" (1298)

"la melodiosa dulzura del ocaso" (1299)

"el canto de oro del poniente" (1300)

Lo mismo que cuando este complemento se sustituye por la correspondiente adjetivación derivada de crepúsculo, que es también muy frecuente y significativa:

"frescor crepuscular" (1301)

"el sereno paisaje crepuscular" (1302)

"sobre el verdor crepuscular del campo" (1303)

No faltan vocativos interesantes:

"¡Inflámate, poniente, hazme perfume y llama" (1304)

construcciones de matiz impresionista:

"el otoño...el poniente..." (1305)

"El crepúsculo. Agosto." (1306)

exclamaciones abiertamente admirativas:

"¡Qué dulcísimo crepúsculo
fue el crepúsculo de ayer!" (1307)

"¡oh, sol del ocaso!" (1308)

"¡Ay!, ¡pacer flores a tu vera,
en los crepúsculos en calma!" (1309)

"¡Vehemencia naranja del poniente!" (1310)

y toda una serie de recursos estilísticos, tales como la metáfora:

"Dos ocasos melodiosos
eran sus ojos" (1311)

"los abanicos abiertos del poniente" (1312)

que puede identificar algún aspecto personal del poeta:

"no hay en la vida nada que recuerde
estos dulces ocasos de mi alma" (1313)
"¡Castillo arruinado de la infancia,
que surges en la sangre de mi ocaso" (1314)

el símil:

"bella como un crepúsculo" (1315)
"El crepúsculo
huele, cual un jazmín, a mujer" (1316)
"El ocaso se abre lo mismo que un suspiro..." (1317)

también identificativo y desiderativo:

"¡que mi corazón sea lo mismo que un poniente!" (1318)

y las numerosas personificaciones:

"las caricias del suave crepúsculo" (1319)
"que va a hablar, con su voz nunca oída,
el poniente" (1320)
"El ocaso, también de par en par abierto,
bulle y palpita" (1321)

Un entramado de complaciente belleza que, pocas veces, muestra algún resquicio hacia el dolor:

"las hondas pesadumbres del ocaso" (1322)
"perduraba en el poniente
una cárdena herida" (1323)

y la mayoría supone el objeto de una continua admiración por parte del poeta:

"qué dulce es el poniente" (1324)
"El crepúsculo es
eterno" (1325)

con acertadísimas imágenes, llenas de sugerencias:

"Los ojos dulces tienen estampas de crepúsculo" (1326)

que, en ocasiones, trascienden lo puramente plástico para elevarnos a unas zonas de muchos quilates de temporalidad:

"¿Qué poniente
se sumió en su romántico abismo
sin retorno?" (1327)

Un posible resumen de todas estas fracciones efímeras del día podría consignar que es en ellas donde más certeramente el tiempo se confunde con el espacio; el momento con el paisaje; la situación del

astro con el acontecer. Es también cuando el poeta siente su propio yo más proyectado en las coordenadas del vivir. Hermosas temporalidades que sirven para poner en carne viva la confesionalidad lírica y sincera del poeta, sin olvidar cuanto de trascendente, y a la vez humano, encierra el infinito secreto del tiempo.

3º-B-5) Otras articulaciones divisoras del día

Son módulos matemáticos, más artificiales si se quiere que los otros, que tienen que ver con una medición a priori y que están ligados a cualquier mecanismo de relojería.

La más amplia es la hora, mojón preciso que determina el avance y situación del día en cada momento. Para J.R. es, sobre todo, una de las 24 perspectivas de la unidad cíclica menor. En su visión impresionista nos dirá, por ej.:

"todos los colores
de las horas!" (1328)

o sea, cada una el suyo. Y se dirigirá a un rosal de este modo:

"En cada hora nia, tu dulzura
me trae una distinta dicha" (1329)

Pero, a veces, la visión es más totalitaria y las horas componen entonces un enjambre que va libando el néctar de nuestra propia vida, ajeno a toda queja o desacuerdo. Por eso también escribe:

"Un ejército gris de ciegas horas" (1330)

y, en un aforismo, se lamenta así:

"¡Ay, quién me enseñaría a aislar la hora!" (1331)

De cualquier modo, cada hora tiene, en definitiva, su personalidad y esto le hace escribir en una prosa:

"en el redondo paisaje completo de las doce" (1332)

Ian Gibson cita una conversación entre Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro sobre la visita de J.R. a Granada en la que Lorca apunta lo siguiente:

"Ahora que le he tratado intimamente he podido observar qué
profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene

su alma. Un día me dijo: 'Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimento de los jardines'." (1333)

Son las fatídicas "cinco de la tarde" que el poeta granadino aplicará luego a uo de sus más afamados poemas. J.R. las había puesto ya de relieve en su poesía primera, siendo precisamente la hora que más repite:

"a las cinco
de la tarde" (1334)
"El sol
triste de las cinco" (1335)
"del coche de las cinco" (1336)
"a las cuatro, a las cinco, los campos van quedando
sin sol" (1337)
"a las cinco, se cierran los cristales..." (1338)
"Campanas. Las cinco" (1339)
"en el sol de las cinco" (1340)

junto con otras similares menos frecuentes:

"Pasa gente...Da la una" (1341)
"pasa el coche
de las siete" (1342)
"la luna va cayendo
hacia las tres..." (1343)
"¡las diez del pobre pueblo mío!" (1344)
"las once" (1345)

Muchas veces, señaladas por las camapanas de la torre:

"Da la una en mi torre" (1346)
"el reló de la torre
da las doce" (1347)
"las campanadas de las tres" (1348)

Aunque lo más frecuente es que no se haga explícito el cardinal y se aluda a una hora aproximada:

"y mañana, a la hora en que el alba te llama" (1349)
"en la mágica hora del sol muerto" (1350)
"En la hora suavísima en que suben los ángeles
a apagar las estrellas con el roce de un beso" (1351)
"Era la hora del entierro" (1352)
"Hora de castidad. ¡Angelus!" (1353)

que, en ocasiones, resulta de difícil precisión:

"¡Carne de campo, dame la hora,
llena de luz, en que se olvida!" (1354)
"que, aunque hubiera un sol de aurora,
no llegaría mi hora" (1355)

En esta misma línea encontramos expresiones que se repiten, sobre todo: "a esta hora":

"a esta hora
del crepúsculo de invierno" (1356)
"un día
rojas de sangre, rieron
a esta hora" (1357)

"a la hora":

"¡Molino sombrío, a la hora
de las montañas espléndidas!" (1358)
"a la hora
en que la luna es rosa" (1359)
"a la hora en que la fuente sueña" (1360)

y "es la hora":

"es la hora
de los niños dormidos" (1361)
"...Estrella mía, es la hora
de tu pena y de mi llanto" (1362)
"Es la hora
en que se abre el corazón" (1363)

Con un curioso ejemplo que recuerda la clave XX ("La rosa del reloj") de <u>El pasajero</u>, de Valle-Inclán:

"Es la hora del murciélago" (1364)

La adjetivación con que se realza la hora es predominantemente positiva, con términos como: mágica, azul, blanca, de amor, de idilio, de jardín, de leyenda, de estrellas, de quietud, divina, feliz, tibia, florida, dulce, serena, tranquila, sonriente, de castidad, suave, de ensueño, de contagio, augusta, de paz, de aurora, de entusiasmo, casta, sonrosada, luminosa, bella, lírica, suprema, ardiente, de recuerdo, eterna, ideal, llena, inefable, de luz, clara, llena de gracia, profunda, áurea, roja, de cálidos luceros, inmensa, de un vago encanto...:

"fundirán sus horas mágicas" (1365)
"de aquellas horas felices" (1366)
"enciende la hora

mágica" (1367)

"Es la hora serena y divina" (1368)

"la hora sonriente" (1369)

"la hora dulce
de la tarde" (1370)

"las horas inefables" (1371)

"horas de eterno encanto..." (1372)

"Es la suprema hora" (1373)

con ejemplos de adjetivación múltiple:

"todas las horas de idilio,
de jardín y de leyenda" (1374)

"horas de paz, de aurora, de amor y de entusiasmo..." (1375)

"Oh tibia, oh melancólica, florida y dulce hora" (1376)

La calificación de signo contrario es mucho más escueta, con vocablos como: vacía, desierta, fría, trastornada, equívoca, difusa, muda, pálida, oscura, dramática, amarillenta, mala, sucia, hueca, obscena...:

"la hora es trastornada, equívoca y difusa" (1377)

"un reloj da una hora desierta y melancólica" (1378)

"Vienen las horas frías" (1379)

"horas amarillentas" (1380)

"Horas sucias, obscenas" (1381)

En el resto de nombramientos, hasta los 183 totales, tropezamos diversas características del término, bien en su genuino sentido temporal de fuga:

"La hora es un fugaz superponer de estampas
muertas" (1382)

"Y los trajes ligeros, hijos del paisaje
mate, daban a la hora un contagio de eterna
fugacidad sin nombre" (1383)

"¡Solo una hora por medio
y ya está el mundo vacío!" (1384)

"...y la hora se aleja, vacía, muda y pálida..." (1385)

"Se iba por los espejos la hora amarillenta..." (1386)

"la hora dulce
huye" (1387)

o como tiempo irreversible:

"esta melancolía,
que ya sabe que no tendrá otra hora" (1388)

"¡La hora augusta se va con su sandalia alada
y es inútil seguir su hermosura entrevista" (1389)

a veces inexorable pero productivo a la vez:

"Hora tras hora el verso
desgasta el corazón
y enjoya el universo" (1390)

"que se me van las horas inefables" (1391)

que avanza con lentitud:

"...Luego pasa la hora con su ritmo cansado" (1392)

y dulzura:

"la mansedumbre bella de mis horas" (1393)

"Dulzura de estas horas que nos llevan al Anjelus" (1394)

y que resulta relativo según el tipo de vivencias a que las horas den cabida, unas veces agradables:

"Dejabas, sobre mí, que tus muslos de plata,
descubiertos, besados, encantaran la hora" (1395)

otras, desagradables:

"horas en que se tiene más miedo del olvido" (1396)

y algunas, comparativas:

"Estas horas sin verte, que serían
si te viera, las rosa
más abiertas y alegres de la gloria" (1397)

El tema del tiempo no aprovechado es recurrente en J.R. Y así lo expresa también mediante las horas que él llama "vacías":

"y ¿qué es vivir? ¿hacer lo que hacen otros...
llenar horas, dejarlas vacías..." (1398)

"La hora está vacía" (1399)

"¡Hora vacía y baja" (1400)

Las horas, como todo tiempo, pueden esconder una sorpresa:

"¡Quién sabe del revés de cada hora!" (1401)

o ser una esperanza que se frustra:

"La hora que parece que va a llegar...y pasa" (1402)

Pero también, y más a menudo, traen recuerdos cargados de nostalgia:

"las horas
de los abriles ilusorios" (1403)

"de aquellas horas felices" (1404)

"la gala de las felices horas" (1405)

"Dónde te llevaste, arroyo,

el retrato de las horas
que coronaron mi vida
con una llama de rosas?" (1406)

o nos muestran el tiempo subjetivo:

"Ya las horas de ensueño y de contagio
son más cortas" (1407)
"ya la hora
se va alargando..." (1408)

junto a alguna faceta de la fragilidad temporal:

"Declinaba la hora" (1409)

y a ciertas metáforas, personificaciones y enumeraciones significativas:

"la hora tiene resonancias y desmayos..." (1410)
"Campanarios de la noche,
¿de qué pueblo sois? ¿Qué hora
es en vosotros?" (1411)
"Se han unido la hora, el piano y tu cuerpo
para hacerme morir de nostalgias fragantes" (1412)

además de una exclamación perifrástica que hace alusión al crepúsculo:

"Oh sol de última hora!" (1413)

Cuando la hora aparece como determinativo de otro nombre, en función adjetiva, suele recibir de éste cualidades que la impregnan positivamente:

"encanto de la hora" (1414)
"los mágicos murmullos de la hora se apagan..." (1415)
"en la calma fragante de la hora..." (1416)

La sucesividad y totalidad temporal se consiguen por medio de algún intensivo:

"escuchar lo ignorado, lo nuevo, hora tras hora,
en una dulce y perfumada negligencia..." (1417)
"¡Hora tras hora,
mi corazón sin porvenir la espera," (1418)

o distributivo:

"cada hora pulsará sobre el cordaje amante
una eterna armonía de amor y de belleza." (1420)

Y no faltan ocasiones en que la hora es la ejemplificación del tiempo que nos transporta a la muerte:

"Está medido el tiempo, y se mata la hora

con un son que deshoja, que enfría y que remuerde" (1421)

y en el que se deslíen personas:

"Desnuda, castamente esfumada en la hora" (1422)

y paisajes:

"Es tan grande el encanto,
que el mundo, vasto y negro, se disipa en la hora" (1423)

Lo que no es natural queda expresado con el término "deshora":

"un aspecto extraño y de deshora" (1424)

Visto ya cómo la hora es una temporalidad bien presente en la conciencia del poeta, que la acepta como una pulsación del tiempo, reiterada e irrefrenable, propicia para reflejar sus cambiantes estados de ánimo, vamos a pasar al análisis de algunas fracciones de esta unidad que, en definitiva, son todas sinónimas entre sí, si exceptuamos el "segundo" del que, curiosamente, J.R. no efectúa ningún nombramiento y el "rato" que sólo aparece en una irrelevante ocasión:

"después de un largo rato" (1425)

Así pues, "minuto", "momento" y "un punto" son los cuasisinónimos de una temporalidad tan interesante como en J.R. resulta el "instante", que es probablemente la que menos decae a lo largo de su trayectoria poética y al paso de sus cada vez más depuradas épocas.

El instante es una entidad temporal muy controvertida. Aristóteles lo consideraba un límite entre pasado y futuro. Pucelle reconoce una mayor complejidad cuando dice:

"El instante resume, pues, todas las paradojas del tiempo" (1426)

No cabe duda de que tiempo e instante guardan una relación cuyo desvelamiento no ha sido clarificado aún taxativamente por nadie. Manuel Ballesteros sospecha la importancia del fenómeno y apunta:

"La naturaleza interna, los secretos de la temporalidad, nunca se desvelan mejor que en la medición del instante" (1427)

Opinión que refrenda Del Villar:

"el tiempo en cualquiera de sus magnitudes sólo se comprende desde el instante" (1428)

La reflexión poética sobre esta temporalidad se acrecienta sobremanera a partir del modernismo, aunque no puedo estar de acuerdo con la razón que aduce Siebenmann:

> "El sentimiento del tiempo [en el modernismo] es extático: el instante es tan particularmente gustoso porque en él se siente la muerte" (1429)

No son pocos los críticos que han detectado en J.R. un uso peculiar y frecuente de esa temporalidad. Verhesen dice, al respecto:

> "El despliegue temporal será más amplio, más infinito cuanto más preciso y más riguroso sea el momento vivido. Así como un punto representa mejor que una línea el espacio ambiente, un momento representará mejor que una hora o un día, el infinito temporal. Por eso, en la obra juanramoniana, abundan tanto los poemas alusivos al instante" (1430)

Del Villar aporta otra perspectiva interesante:

> "No se han estudiado aún sus juicios poéticos en torno al tiempo, y tampoco podemos intentarlo en este momento. Lo seguro es que meditó ampliamente sobre el paso del tiempo con especial predilección por lo más fugaz, el instante, que se amalgamaba en su mente sin ayer ni mañana" (1431)

que, en parte, es corroborada por García de la Concha:

> "la dimensión temporal propia de la forma de aprehensión juanramoniana [es] la del instante" (1432)

Díaz-Plaja destaca el matiz impresionista:

> "La 'instantaneidad' procede en Juan Ramón Jiménez del carácter impresionista de su pincelada lírica" (1433)

que, sin duda, J.R. pone de relieve tanto en su poesía:

> "mar, ¡quién fuera,
> cual tú, diverso cada instante," (1434)

como en su aforística:

> "Encerrémonos en el círculo definido de cada instante y pasemos de instante a instante como de mundo a mundo" (1435)

J.R. declara a menudo su predilección por esta unidad temporal:

> "qué hermosos
> los prados momentáneos del instante" (1436)

El problema se agudiza, no obstante, desde que alude a él

como sinónimo de eternidad y de presente:

"Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante" (1437)

Ya en El silencio de oro escribía:

"Cada minuto de este oro,
¿no es toda la eternidad?" (1438)

Y, luego, en Piedra y cielo:

"¡Que se me va, que se me va, que se me va!
...¡Se me fue!
¡Y con el momento,
se me fue la eternidad!" (1439)

En la poesía de épocas posteriores insiste en esto, desde diversas perspectivas. En Luz de la atención, por ej., habla de "el capullo del momento" (1440) y dice poco después:

"Si quieres la eternidad,
no te salgas del momento" (1441)

Pero son mucho más frecuentes las reflexiones que aporta desde su prosa aforística o ensayística. Así, en la presentación de la 6ª parte de Poemas mágicos y dolientes, escribe:

"¡Y cuando la dicha es pobre, aumenta lo pequeño, fija lo fugaz, para hacer un siglo de cada abrazo, una eternidad de cada suspiro!" (1442)

Y luego, en otras posteriores:

"Lo bueno 'sólo' tiene dos instantes: 'su' instante y, un poco después, 'su' eternidad" (1443)

"Lo que ha sido instante pleno, ha sido absoluta, completa, redonda, acabada eternidad." (1444)

"qué eternidad de hermosura en ese arrepentimiento, hermoso porque es sólo de un instante!" (1445)

"la eternidad que surje de lo confuso se complace en venir un instante hacia nosotros" (1446)

En una carta a Manuel B. Cossío, en 1919, le dice:

"mi impulso actual, es simbolizar -hacer permanente- la emoción -lo pasajero-. Eternizar -¡pobres de nosotros!- la hermosura momentánea" (1447)

Esta relación subterránea y paradójica "instante - eternidad" ha sido puesta de relieve fuera también de la poesía juanramoniana:

"afirma Lavelle, el instante es el cruce del tiempo con la

eternidad" (1448)

"La eternidad es sólo la hondura del instante" (1449)

Pero, mucho más refiriéndose a ella. César Nicolás, por ej., lo explica maravillosamente:

"Numerosos poemas de J.R.J. tratan de sorprender la eternidad 'subjetiva' del instante y de fijarla y hacerla perpetua en el espacio del poema. La poesía misma es instante entreabierto y perpetuo. El instante -como el poema- es la rosa de la eternidad: lugar donde el tiempo se entreabre y se desnuda en su presente intemporal e inmenso" (1450)

Y lo mismo Pérez Priego:

"El instante -centro exacto del círculo de lo eterno- será, así, el punto supremo de ese proceso de atomización temporal" (1451)

Verhesen:

"El instante abrirá la puerta a la eternidad, el instante de la vida presente que es el de la canción, el de la palabra que abre y revela la infinita totalidad interior" (1452)

y Mª Luisa Amigo:

"En las expresiones 'calidad de eternidad' o 'inacabable diamante' se pueden distinguir dos características del ser poético íntimamente relacionadas. Me refiero a su 'plenitud' o 'totalidad en la concreción' y a su peculiar 'temporalidad', que le permita a Juan Ramón utilizar la paradójica fórmula del 'instante eterno'." (1453)

"con la palabra 'eternidades' el poeta se refiere a los momentos plenos vividos" (1454)

Con todo esto, J.R. llegará a plasmar, en un repetido oxímoron, su formulación del "instante eterno", tanto en su poesía:

"Este instante infinito" (1455)

"un esplendor suave
que es, un instante, eterno" (1456)

como en su prosa:

"Leyendo mis versos, me parece que cuento los cortos años de mi vida por minutos eternos" (1457)

"...Un momento eterno de olvido bajo" (1458)

"He estado en la fuente mía, como el campo en la soledad, un momento eterno" (1459)

"nuestro espíritu ha estado en las eternidades de un minuto"

(1460)

El instante eterno juanramoniano no se apura, no obstante, en una explicación unitaria, como se ha venido intentando en el terreno crítico. Se trata de una expresión rica, polidimensional, cuajada de matices, que merece un estudio más aquilatado y amplio.

Contamos, eso sí, con valiosas (aunque breves e insuficientes) aportaciones tales como la de Sabine Ulibarri, que pone el acento en la plenitud:

"el momento eterno es fundamental en la poesía de Juan Ramón. Este momento parece concentrar en sí mismo toda la esencia de la eternidad, toda la vida y la muerte. Contiene la plenitud que el poeta busca apasionadamente. Cogerlo y penetrar su secreto es casi una obsesión" (1461)

la de Mª Luisa Amigo quien, insistiendo en esa plenitud:

"para Juan Ramón el instante-eterno es la expresión del momento pleno vivido, lo cual implica dinamismo y temporalidad"

(1462)

añade rasgos de mayor trascendentalidad hacia la esencia pura de lo temporal:

"En la concepción del poeta el instante, traspasado por la hondura del gozo vivido, rompe la concepción del tiempo como tiempo absoluto donde instante no significa más que fugacidad y no ser." (1463)

y la de Arturo del Villar, que resalta una mayor dosis de presentización sucesiva del instante:

"Para Juan Ramón el presente es eterno, pero él mismo se halla en el futuro y revive el pasado cada instante. Precisamente por eso podía considerar su 'Obra en marcha' en un presente continuo. Es lo que Sartre definió como 'présentifier', concepto desarrollado poéticamente por Juan Ramón, como un presente infinito" (1464)

Estas opiniones me parecen acertadísimas y pueden facilitar alguno de los caminos que llevarían a un estudio profundo del tema.

Por mi parte, a lo ya citado, quisiera añadir alguna frases más del poeta, tratando de descubrir en ellas éstas y otras precisiones iluminadoras.

Cuando J.R. dice en <u>La colina de los chopos</u>:

"Estasis del instante existente, y por lo tanto, eterno"

(1465)

está expresando claramente su idea de que el instante es lo único que existe, como presente móvil sobre el que se va urdiendo el hilo de nuestra vida, o sea de nuestra realidad, en un ritmo constante y sin fin, que es lo que, en definitiva, lo hace eterno. Esto crea una especial sensación de estatismo que convierte al instante en el "no tiempo", frente a todo lo que fluye y vaga por la conciencia temporea. Por eso dice también J.R.:

"Es el momento en que la hora no existe, en que la vida está fija como un instante eterno en el que se ha perdido la memoria. Instante que ha sido siempre el mismo, sin amor y sin odio, sin vida ni muerte, instante supremo del alma, más allá de ella misma" (1466)

Hacia esto confluye otro pensamiento muy arraigado en el moguereño, el que hace referencia a la metamorfosis de todo lo viviente, lo vivido y lo vivificador. Entendiendo por viviente el ser individual; por vivido, la huella de ese ser proyectada en el mundo; y por vivificador, el elemento ajeno que nos vehicula y trasvasa, o sea: el tiempo. Pues bien, en todo ello, y de un modo tridimensional, se realiza una metamorfosis insoslayable que es la esencia del existir y que, sin embargo, deja siempre un margen al reconocimiento de la individualidad.

En un aforismo de J.R. podemos tal vez encontrar la cristalización de esta idea:

"Todos mis átomos recuerdan al mismo tiempo o piensan o sueñan, pero cada uno una cosa distinta, y mi conciencia no hace más que vivir el sueño o el recuerdo o el pensamiento en haces momentáneos. Así mi poesía es la inefable presencia espresiva de lo distinto eterno en lo uno sucesivo." (1467)

Por ello, y por entender que en esa metamorfosis, con voluntad de perfección, vamos consiguiendo ser a cada instante "X + 1", superando la equis e incluso desfigurándola infinitamente, nos explicamos mejor la angustia del "poeta que nunca pudo tallar definitivamente el diamante de su obra", como tampoco fue capaz (ni, por supuesto, lo es nadie, pero J.R. se dio cuenta de ello) de proyectarse en la vida en la medida en que se tenía en el pensamiento. Y así, dice también en otro aforismo:

"Esta terrible desazón consiste en que, en cada instante,

quiero vivir toda mi vida." (1468)

Esta visión atomizadora por la cual el instante es la articulación básica y generatriz del tiempo, unidad esencial que le ayuda a reconocerlo como entidad real y asimilable sucesivamente, y en la que llegará a fraguar el sentido superior de lo existente, es la razón primordial del uso que J.R. hace de esta temporalidad.

Ahora vamos a ceñirnos a su nombramiento en la poesía que nos corresponde, por si encontráramos alguna pista de lo que llègará a ser más adelante.

Anticipábamos que "instante", "momento" y "un punto" resultan habitualmente sinónimos, con un primitivo y elemental sentido de unidad temporal breve:

"Al enterrarla sollocé un momento" (1469)
"En el fondo de la estancia
un instante nos hallamos" (1470)
"¡Dulces Amores que un punto rieron" (1471)
"En el balcón, un momento,
nos quedamos los dos solos" (1472)

que, a veces, acentúa tímidamente lo pictórico - impresionista:

"y los giros de las brisas, un momento
dibujáronse temblando" (1473)
"y hay un instante
en que parecen caminos
que no se han llevado a nadie..." (1474)

apareciendo rara vez en plural:

"hubo acechanzas, odios y misterios,
instantes deseados, desafíos" (1475)

Pero luego va tomando, poco a poco, posiciones en zonas más variadas y ricas del campo semántico. J.R. sabe apreciar el tesoro del instante y así lo acostumbra a expresar:

"áureo momento
en el nirvana de la belleza" (1476)

si bien, en situación de profundo desengaño, parece creer lo contrario:

"¡Qué falsa
verdad la de un instante, vida!" (1477)

Pero habitualmente lo considera el engranaje más genuino de la temporalidad y por eso lo relaciona con lo eterno:

"Hoy, el lenguaje eterno de este silencio claro
que impulsa al infinito las anchas fantasías,
puro por el ejemplo del instante preclaro" (1478)
"y en el momento eterno de nostalgia infinita" (1479)

Y, aunque lo sienta cuantitativamente tan pequeño:

"¡Pequeñez del momento" (1480)
"El momento, Dios mío, se empequeñece" (1481)

que incluso desee prolongarlo:

"¡Que este momento dure!" (1482)

cualitativamente lo valora de otro modo:

"el enorme coloso del instante
nos lo aplastaba todo" (1483)

Del amor dice que:

"en un instante mata" (1484)

Y es precioso el fragmento en que ve al instante como una charnela entre dos mundos presentidos en la madrugada:

"¡Instante hermoso
que hermanas a los vivos con los muertos" (1485)

Mas el instante es fugaz por naturaleza:

"¡Ay!, pasará el instante" (1486)

y de aquí que se convierta en el protagonista de abundantes descripciones impresionistas:

"Un instante parece un paisaje de olores,
después un campo gris en sombra y en silencio..." (1478)
"el candor vago del instante divino
plateaba tu rubia cabellera" (1488)

en esa mutación que conlleva todo lo temporal:

"Un instante de dicha que iba luego a dejarnos
tristes inútilmente" (1489)

Cuando el poeta pretende recordar todos los detalles de su vida, empareja los recuerdos con instantes:

"Una frente infinita
en la que nada se olvidase;
que fijara, indeleble,
los más vagos instantes." (1490)
"¡Besos de tantos momentos
y tantas clases de besos!" (1491)
"Tu luz en todos mis sentidos,
tu alma en cada instante de mi carne" (1492)

Porque cada instante es para el poeta como un latido, como una palpitación que va engarzando nuestra vida:

"La tarde iba cayendo...y tus ojos sombríos
seguían el instante, cargados y agrandados." (1493)

No es de extrañar que la adjetivación con que se acompaña sea predominantemente favorable, con la siguiente nómina de calificativos: tranquilo, augusto, de brisa, hermoso, profundo, áureo, preclaro, eterno, divino, fantástico, dulce, misterioso, de música, de fragancia, de canto, de besos, de abrazos, luminoso, romántico, de paz, plateado, melodioso...:

"¡Oh, qué instante de besos, de abrazos, de rubores,
de miradas de fuego" (1494)

"en un instante luminoso y romántico..." (1495)

"el ejemplo del instante preclaro" (1496)

"el candor vago del instante divino" (1497)

"¡Instante hermoso" (1498)

"instantes
dulces" (1499)

"Este instante de paz, plateado y melodioso" (1500)

Con algunas excepciones como: indolente, confuso, medroso, angustioso, enervante...:

"en la confusión áurea del instante indolente" (1501)

"¡Momentos angustiosos!" (1502)

Estas temporalidades, además, pueden expresar, en la baraja juanramoniana, las más variadas combinaciones. Por ej., el término de alguna previsión:

"Ha llegado el momento" (1503)

la inminencia de algún suceso:

"que voló al instante" (1504)

un paréntesis de ruptura dentro del tiempo irreversible:

"y, un instante, se la lleva [al alma]
plácidamente a un remanso
donde sueña soledades
el diamante soleado..." (1505)

la lógica brevedad que implica su denotación:

"Un instante, a cada flor [el agua]
seduce, besa y engarza" (1506)

la mudanza de lo humano:

"¡Tú, que un instante esparces olor de primavera

y después, para siempre, tristeza de veneno!" (1507)

el incesante transcurrir:

"Todo cae llorando sin sentido...Se mueren
los momentos, en una esplendorosa fuga" (1508)

el límite preciso del olvido:

"Pasa el instante, y las palabras se ocultan
como en bolsas de niebla de secretos tesoros" (1509)

la congelación temporal del "fotograma":

"Un momento, las rosas que están sobre el piano
se alumbran, como joyas, en el divino rayo" (1510)

la ocasión presentizada:

"campanas nunca oídas endulzan el instante" (1511)

la revivificación del pasado:

"¡Momentos de otros días, encendidos de pronto!" (1512)

la selección de un tiempo:

"¡solo el instante en que los jazmines con sol
confunden sus aromas con tus miradas negras!" (1513)

la tregua ante el dolor:

"huya, [mi pena] por un instante" (1514)

la divisibilidad temporal, atomizada en estas unidades:

"me asaltan los instantes" (1515)

la cantidad temporal del suceso:

"El pájaro que viene, un momento, al paraje" (1516)

el señalamiento de un tiempo relativo:

"un momento antes" (1517)

y también como distributivo:

"en cada instante tuyo te he clavado de besos" (1518)

como totalizador:

"¡No me dejes de hablar un solo instante!" (1519)

o como semáforo de un pasado sin vigencia:

"Dichas
que un momento brillaron" (1520)

En función adjetiva, esta unidad también abunda, tanto como calificativo directo (derivado de "momento"):

"nos legan momentáneas palabras" (1521)

"un incendiarse momentáneo del deseo" (1522)

"claros de cielo con luceros momentáneos..." (1523)

como en función determinativa del nombre:

"La sensualidad del instante" (1524)

"en el aire sereno del momento" (1525)

"la frescura del momento" (1526)

"la pena del instante" (1527)

Anotamos también algunos adverbios con esta raíz lexemática:

"surje instantáneamente un sol difícil" (1528)

"Antiguos parques se abren momentáneamente" (1529)

Y esto es todo lo que ofrece esta temporalidad tan interesante, tanto en el juego de perspectivas y matices que aquí hemos podido observar, como en la profundidad que irá tomando más adelante, en orden a una explicación válida y personal del funcionamiento del tiempo.

CAPITULO 4º

TEMPORALIDADES ABSOLUTAS

"Varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte" -Miguel HERNANDEZ-

"Que del nacer al morir
la distancia no es muy larga,
pero es dura de cubrir" -Juan REJANO-

"Ser escritor es robarle vida a la muerte" -Alfredo CONDE-

"la vida no sabe cautivar como lo hace la muerte"
-Soren KIERKEGAARD-

"Añorar el pasado es correr tras el viento" -Proverbio ruso-

"Eternidad son todos los instantes
que mide el grano que el reloj desgrana"
-Ramón Mª. del VALLE-INCLAN-

"El recuerdo cuenta
y el olvido descuenta" -Fernando ARRABAL-

"la araña de la memoria" -Maria ZAMBRANO-

"El ave pasa y olvida, y así es como debe ser"
-Fernando PESSOA-

"en la memoria
lo que se tiene se encuentra" -Emilio PRADOS-

"El pasado, el presente y el futuro son figuras y semejanzas
del tiempo" -Ramón LLULL-

PREFACIO

Si entendemos el tiempo como una medida del existir individual, en relación a la existencia absoluta, como una unidad completa e indivisa seleccionada del contexto universal, estaríamos haciendo mención a la vida particular humana proyectada hacia lo eterno y unida a ello por la charnela de la muerte.

Vida, eternidad y muerte van a ser, pues, los conceptos que analizaremos ahora, siguiendo básicamente la citación que de ellos haga J.R. en su poesía.

4º-A) LA VIDA

Este concepto tan universal, y del que todos tenemos una incuestionable experiencia, ha sido uno de los más perseguidos por los definidores de oficio. En ninguna de tales definiciones se ha podido encerrar en su totalidad signo tan rico y complejo, lo cual no quita para que, en versos o aforismos, se hayan plasmado algunas de sus más interesantes facetas, con la belleza, acierto y síntesis que es habitual en el quehacer de poetas y filósofos.

Las citas sobre la vida bien podrían llenar todo un libro. Si se siente alguna curiosidad sobre el tema, se podría consultar un artículo mío, recientemente aparecido, que, con las lógicas limitaciones, lo aborda (1530)

Una de las definiciones en que más se aproxima la vida al terreno temporal es la que formula, en delicioso hallazgo, Ricardo Gullón:

> "la vida es el rehén entregado al tiempo" (1531)

La vida es, podríamos añadir (olvidando de momento ultraterrenidades) todo nuestro tesoro de tiempo que vamos invirtiendo, segundo a segundo, con mejor o peor fortuna, a la espera de obtener algún rendimiento. Se podría decir también que J.R. la apostó a la sola carta de su obra.

Las repetidas confidencias que, en este sentido, mantuvo con Guerrero y con el propio Gullón son (entre otras pruebas) demostrativas de que J.R. quiso la vida fundamentalmente para invertirla en su escritura:

> "me da el autógrafo de su poema 'Mediodía', dedicado así: A Juan Guerrero, con un abrazo, 23 de Diciembre 1935. 55 años -un día.
> Cuando lo leo exclamo: -'Pero usted no cumple mañana cincuenta y cinco años: ¡son cincuenta y cuatro! [...]
> -¡Qué alegría! -exclama al comprender que tengo razón-. Me devuelve usted un año para mi obra" (1532)
> "Toda la obra está ahora organizadísima; no en vano lleva uno toda la vida pensando en ella sin dejar un solo día, y así, si yo pudiera dejarla terminada, sólo con diez años que viviera," (1533)

Las alusiones al tiempo que necesitaría vivir para culminar

su obra son abundantes (1534) y parecen un inocente chantaje a la muerte.

Cualquier detalle espontáneo puede consolidar esto:

> "[corta de los periódicos cosas de interés para él] no sólo lo literario, sino cualquier cosa interesante, como un recorte sobre la duración de la vida humana, que tiene en la mesa" (1535)

Y la muerte nunca es nombrada con temor, sino como impedimento del acto creativo o corrector. Tanto es así que la sola potencia de su acaecer le estimula a ordenar y facilitar las posibles actividades póstumas que, en aquel tiempo, confiaba a Guerrero y a Zenobia:

> "Esto es lo que me interesa sepan ustedes, los que están a mi lado, por si yo muero, que mi obra está toda ahí, en una gran parte terminada, que se puede dar aunque yo muera" (1536)
> "de modo que si yo muero sin poder terminar todo esto, siempre quedarían los borradores como intenciones, y ya con la ordenación que estoy realizando, una vez hechos los índices, aunque yo faltara, fácilmente podría otra persona publicar mi obra." (1537)

Aunque la inspiración del moguereño es tan prolífica que, en ocasiones, desconfía de poder cumplir su misión de abeja-reina, en parto continuo:

> "Tengo cajas enteras llenas de papelitos como estos y ya nunca podré ni siquiera verlos. Es un desastre. Y toda mi vida ha sido igual: he creado más de lo que pude recrear. [...] Esa es mi tragedia." (1538)

Hay que entender, pues, la concepción juanramoniana de la vida como un apostolado literario, una especie de destino que nunca rehuyó. Y en esta dirección se silueteа la apreciación de Wilcox, cuando dice:

> "Para Antonio Sánchez-Barbudo, la muerte es parte de 'el tema central' de la obra juanramoniana, que define como 'un mismo anhelo: ansia de eternidad, salvación de la muerte'. Estamos de acuerdo con esto, pero entendemos que el amor y la vida son proporcionalmente más importante que aquél, a través de toda su obra" (1539)

Efectivamente, de tanto escarbar en las debilidades psicópatas del moguereño, se ha acabado por coleccionar únicamente

sus temores mortuorios, cuando, en realidad, al menos en la realidad de su poesía (que es, en definitiva, lo que más debe contar para nosotros), lo que brilla, por encima de todo, es el resplandor de la vida, unas veces vista con optimismo:

"la vida parece
una luz que nunca
ha de oscurecerse" (1540)

con euforia, incluso:

"¡Vida, divina vida!
Cada hora un deleite
nuevo" (1541)

o con un gran deseo:

"Un solo día la vida,
un día completo y todo,
que no se acabe jamás" (1542)

y otras con desengaño:

"¡Oh qué montón de flores mustias
toda esta vida!" (1543)

Sin que falten juicios de mayor equilibrio ecléctico:

"por el laberinto permanente de mi vida
alegre, melancólica, triste; mala,
buena, regular, clara, gris y negra" (1544)

o de una postura aséptica, al considerarla como un viaje - experimento:

"como el término verdadero y eterno de mi viaje por la vida"
(1545)

Las referencias vida/muerte son habituales. Y, a pesar de las palabras de Pujante:

"en el caso de Juan Ramón Jiménez su visión de vida y muerte
no está articulada. Nos muestra el mundo como dos estados de
cosas, como la unión o superposición de la vida y la muerte,
pero sin crear una dialéctica entre ambas." (1546)

podemos encontrar, sobre estos antagónicos conceptos, expresiones de relación:

"Vida no es más que muerte en movimiento" (1547)
"la vida, que es la muerte en movimiento, porque es la
eternidad de lo creado" (1548)

y de contraposición:

"¿Qué es la vida? Poder hablar de la muerte.

¿La muerte? No poder hablar de la vida." (1549)

además de otras muchas que veremos en el corpus fundamental. Y hablando ya de éste, tengo que decir cuanto antes que ya en el 1º poema de Ninfeas ("Ofertorio") nombra J.R. su vida reconociéndola como tributo a la creación poética, lo cual supone todo un vaticinio y una vocación inquebrantable:

"es la ofrenda lagrimosa de una Vida que se rinde" (1556)

En otro "Ofertorio", el de Almas de violeta, también aparece la mención de su vida, pero esta vez con el solo matiz del desencanto:

"¡Dulces Amores que un punto rieron
en el sendero glacial de mi Vida!" (1551)

Esta visión de la vida, empapada de autocompasión, salpica el tramo inicial de su poesía primera, con expresiones como éstas:

"y me abracé a mis dolores
y salvé mi inútil vida..." (1552)
"y el mar, llorando me lleva,
aburrido de la vida
y de sus largas tristezas" (1553)

Este matiz, que no deja de trasparentar un talante romántico, aparece también en alguno de los modos en que J.R. define la vida:

"y la Vida es muy roja y es muy negra la Vida;
de la Vida mi alma sollozante se olvida" (1554)
"¡Qué negra es la Vida! ¡qué triste!" (1555)

Si bien la más completa definición de esta época la ofrece en el poema "Marina", que supone toda una alegoría en la que la vida aparece como un obstáculo duro y difícil, que el hombre debe superar como pueda:

"La Vida es un lago
que se cruza por medio de frágiles barcas" (1556)

Pero no se crea que faltan referencias gratificantes, siempre que no se trate de la vida propia:

"y es la Vida un Sueño de heroicas visiones enloquecidas;
la Vida es dichosa, la Vida sonríe, suspira la Vida y la Vida
canta..." (1557)
"palpitaba la vida entre la sombra,
todo era paz, dulzura y silencio" (1558)
"Era en mayo y estaba la campiña

llena de vida y de pasión" (1559)

Pero es más importante, creo yo, la actitud de inconformismo ante una vida que no cumple con los requisitos de su ideal, todavía no muy bien definido:

"He vivido en la azul lejanía
en que anhela mi vida vivir" (1560)
"que tan solo su bálsamo hallaría en la egida
que a la Vida opusiera mi Ideal azulado..." (1561)

Aunque los consejos que recibe, en este sentido, no van de acuerdo con su espíritu romántico:

"Goza, me dicen todos, de la vida" (1562)

También encontramos todo tipo de expresiones tópicas, si bien con un toque siempre personal, como, por ej., de la vida / fugacidad:

"Se creyera que la vida se esfuma" (1563)

o de la vida / sueño:

"Feliz el que pasa
la vida en un sueño" (1564)

y la anunciada antítesis vida / muerte:

"¡Yo quiero mejor morirme
que vivir sin esperanzas...!" (1565)

que roza a veces el oxímoron:

"es la vida que respira la muerte" (1566)

o cualquier ingenioso juego de palabras:

"que reflejaron en sus ojos vivos
aquellos vivos para siempre muertos" (1567)

La vida se analiza desde diversas perspectivas, humanas o no. Por ej., dice un beso:

"no ambiciono la Vida" (1568)

y una madre a su hija:

"¡Le daría su vida en un beso,
si la vida pasarse pudiera!" (1569)

Pero también es el autor el que imagina o supone esas distintas concepciones de la vida en otros seres:

"He soñado en las almas de bruma
que en la vida no pueden amar" (1570)

y de los enamorados y niños opina así:

"...¡Almas
de oro que no ven la vida

tras las nubes de las lágrimas!" (1571)

La vida le sirve ocasionalmente al poeta como recurso literario, ya en forma de comparación:

"La caja de los muertos no es tan larga
como la vida" (1572)
"¿Por qué el Alma, el Alma noble
necesita de la Carne
cual verdugo de la vida?" (1573)

de eufemismo:

"¡cuántas almas se van de la vida
estas tardes sin sol ni luceros!" (1574)

o de metáfora:

"Eran las hojas secas de la vida,
los niños que en otoño morirán" (1575)
"Yo te daré el perfume de mi vida" (1576)
"que mi vida es una lágrima
que no acaba de caer" (1577)

J.R. ve todavía la vida más bien como un valle de lágrimas, al estilo romántico, mostrando su disconformidad a través de la búsqueda de un ideal hermoso que la supere.

La adjetivación que acompaña aquí a la vida lo confirma. Rara vez: dichosa, sonriente y cantarina. Casi siempre: lagrimosa, glacial, inútil, aburrida, triste, larga, fría, apagada, roja y negra, cruenta, lúgubre, aborrecible, fatal y espantosa.

En el resto de esta primera poesía se van perfilando mejor las posiciones. Vamos a partir de un análisis pormenorizado, tomando como base tres manifestaciones: a) la vida en general; b) la vida propia del poeta y c) otras vidas particulares.

4Q-A-1) La vida como generalización

Suele citarse mediante la fórmula "la vida". El poeta intenta algunas veces su definición:

"la vida
es una música loca" (1578)

o, al menos, trata de indicarnos en qué consiste; pocas veces como algo satisfactorio:

"la vida es toda amor..." (1579)

"lo demás -ilusión y color- ¡es la vida!" (1580)

y la mayoría con trazos desapacibles:

"La vida es falsa y hueca" (1581)

"¡Cruda es la vida y seca!" (1582)

"Y es absurda
la vida, cual si fuese una vaga memoria
...a la que no quisiéramos que nos volvieran nunca..." (1583)

"qué
peso es la vida que rodea
mi pensamiento" (1584)

"toda esa pena sin ocaso y sin aurora
que da la obligación que se llama la vida" (1585)

formulados, a veces, con determinación:

"Cada vez, la vida
se parece más fea" (1586)

y otras con probabilidad:

"Y esta es la vida, ¿eh? Comer a la mañana;
por la tarde, esperar; [...]
vivir...y, ¿qué es vivir? ¿hacer lo que hacen otros...
llenar horas, dejarlas vacías, ver...ser ciego...?" (1587)

Sin que falte, para darle un cierto sentido humano, alguna compensación religiosa:

"¿Y qué es la vida [Señor]
más que este lírico abandono
que hace que Tú desciendas
hasta mí?" (1588)

o amorosa:

"Sin ti [Zenobia] nada es la vida" (1589)

"¡Ay, ay, no se comprende
la vida sin amor!" (1590)

Son muchas las ocasiones en que el poeta nos transmite un juicio negativo acerca de la vida; bien deplorando la pesantez existencial que tanto le agobia por entonces:

"Hay un cansancio en la vida
que no se adorna con rosas" (1591)

"el hombre recto y puro
mira a Dios tristemente amarrado a la vida" (1592)

sin esperanzas de arreglo:

"nada cambiará en la vida" (1593)

sin ilusión ninguna:

"No puedo vivir ¡qué triste
es cruzar solo la vida
con el pobre corazón
lleno de flores marchitas!" (1594)

"no hay en la vida nada que recuerde
estos dulces ocasos de mi alma" (1595)

"La vida ha puesto enfrente de mi desilusión
un carnaval de sangre" (1596)

"¡Qué me importa la vida!" (1597)

como algo que se consume tristemente:

"sobre
la vida va pasando
la ilusión" (1598)

"La vida se consume y surje la leyenda" (1599)

"Parece que la vida huye a un sinfín de luto" (1600)

"...Y se pierde la vida..." (1601)

o bien rechazándola de plano:

"¿para qué quiero la vida
si para nada me sirve?" (1602)

"mis ojos no quieren
ver más la vida" (1603)

"¡Oh, no! ¡La vida, no!" (1604)

ya sea porque la culpa provenga de ella misma:

"Dice la vida: ¡Vive!, y me cierra el camino..." (1605)

o del propio poeta:

"cada vez que la vida me tiende una flor bella,
la corto con la daga de la melancolía" (1606)

Está presente también la idea existencialista de ignorar su verdadero objetivo y sentido:

"¿pasaré ya la vida
a tientas, como un ciego?" (1607)

Y cuando éste lo había puesto en la creación literaria y, temporalmente, desconfía de tal premisa, todo se viene abajo:

"¿qué me dará la vida
hueca con el hastío de la literatura?" (1608)

La vida no discurre con el mismo signo para todos. En esa confrontación dialéctica y un tanto becqueriana del yo frente a la

otredad, J.R. lleva la peor parte:

"se va pasando la vida,
tú riendo, yo llorando" (1609)

Hay otras muchas expresiones que trasparentan un sentimiento de dolor o decepción acerca de la vida:

"como un náufrago triste, arrojado a la vida..." (1610)
"Recorreré las sendas dolientes de la vida" (1611)
"en la tristeza sin fondo de la vida" (1612)
"entre las hojas secas de la vida" (1613)
"del que tiene la vida hecha pedazos" (1614)
"...Y al pasar, tristemente, de vuelta de la vida" (1615)
"en este cuadro vago de la vida" (1616)
"Yo bien quisiera echar el peso de mi vida" (1617)
"la cabeza
que descansa dolida
de la vida" (1618)

Y también encontramos, con frecuencia, una adjetivación complementaria adversa: miserable, difícil, triste, amarga, inútil, baja, mala...:

"¿Por qué, en la vida amarga, no estamos siempre cerca
de aquellos que padecen lo mismo que nosotros?" (1619)

Lo que obliga al autor, con un talante romántico, a huir hacia el amor:

"[el] que ama la vida
por una mujer" (1620)
"Se daría la vida por un beso" (1621)
"Amor, si de la vida eres la esencia" (1622)

o hacia el sueño:

"...Ya el corazón se olvidaba
de la vida...¡por los parques
todo era cosa de ensueño" (1623)

con el que también suele identificar la vida:

"[vamos] de vida en sueño" (1624)
"el sueño de la vida flota, inmenso y nostálgico..." (1625)
"cual si la vida fuera
el sueño que soñabas" (1626)

Todo esto sitúa a J.R. en una línea habitual, respecto a su postura hacia la vida, de cierto rechazo, desengaño, etc., tal como podemos comprobar en la poesía española, ya sea anterior o posterior

a él. Véase ese artículo mío ya citado en el que se analiza precisamente este aspecto (1627)

De cualquier modo, también existen bastantes ocasiones en que la actitud de J.R. hacia la vida está llena de buena disposición:

"mientras llenas [primavera]
el aire azul de la vida
de músicas y de esencias" (1628)
"las rosas
de la vida" (1629)
"lo azul envuelve ya a la vida..." (1630)
"Arbol eterno de la vida" (1631)
"desde la vida alegre y firme y de colores" (1632)
"el placer de la vida" (1633)
"este amor infinito que sube de la vida" (1634)
"yo te veo, vida, pasar desde un camino
que lleva a un prado eterno" (1635)

cuando no de esperanza:

"visiones inefables de luz y de armonía
que sean el ornato supremo de la vida" (1636)

de recuerdo:

"¡Nostalgia
de una dulce vida" (1637)
"¡Yo que andaba tan bien por la vida!" (1638)

e incluso de exultación:

"paraíso de la vida" (1639)
"y está limpia
como un manantial de oro
y diamante la vida..." (1640)
"¡Oh sol dorado! ¡Oh, vida franca!" (1641)

En un verso, muy apropado por cierto, refleja y define magníficamente J.R. el respeto y veneración profunda que, en definitiva, siente por la vida:

"Una rosa...la vida; un ritmo...el universo" (1642)

Aunque, a veces, este buen concepto de la vida se deba más a fenómenos ajenos a ella como, por ej., el amor:

"tu sonrisa
va a llenarme la vida de dulzura" (1643)

La vida se expresa también mediante todo tipo de recursos retóricos; sobre todo, la hipérbole:

"luna, por quien yo diera
mil vidas" (1644)

la enumeración:

"¿Qué no tiene un tesoro de nostalgia, de vida,
de ilusión?" (1645)
"abiertos a la vida, al mar, al áureo ocaso" (1646)

el símil:

"larga cual el camino de la vida" (1647)
"Como la vida, tienes [amor]
tus hojas secas" (1648)
"pura como la vida tras un cristal de ensueño" (1649)
"como un huérfano en medio de la vida" (1650)

la metáfora:

"las voces de la vida
nos llaman a las hondas tristezas del regreso" (1651)
"en tus ojos de fiebre se colgaba la vida" (1652)
"la bruma de la vida" (1653)
"bajo el árbol de la vida..." (1654)

y la personificación:

"Uno propone bien. Pero viene la vida,
y coloca las cosas fuera de nuestro gusto" (1655)

Con este término, alude frecuentemente el poeta a la totalidad suma, añadiéndole el vocablo "toda":

"pues reposa
toda la vida" (1656)
"para llorar después toda la vida" 91657)

y, en cantidad de ocasiones, lo casa con su antónimo "muerte", ya sea simplemente para equipararlos:

"Una pena insondable, de la vida y la muerte" (1658)
"[un paisaje] me habla
de la vida y la muerte" (1659)

complementarlos:

"y si sonáis [campanas] son los vivos
los que se mueren" (1660)
"La vida -el árbol, el jardín..., ¡la muerte!-" (1661)
"y hay tan poco jardín de la vida a la muerte..." (1662)

compararlos:

"Yo no sé si esta vida sin mudanza es la vida,
yo no sé si es mejor o peor que la muerte..." (1663)

contraponerlos:

"Y en el rosal que abre las rosas de mi vida
abre una rosa con la fragancia de la muerte" (1664)
"Que la muerte, el invierno, el luto, el mal, el odio,
hundan la vida en un torbellino de sombra..." (1665)
"He de ajustar al sueño de tu muerte
el sueño melodioso de mi vida" (1666)

o formar con ellos incesantes paradojas:

"Oh paz arrulladora
que haces muerte mi vida!" (1667)
"¡Muerte que eres la esencia de lo vivo" (1668)
"¡Oh lumbre milagrosa que acercas un momento,
la gloria de la muerte a la muerte sin vida!" (1669)
"la carta vuestra ha puesto en flor mi pobre vida
perfumada de muerte" (1670)
"[el amor, que]
a toda edad da vida, en un instante mata" (1671)
"en un valle lejano
en donde muere la vida" (1672)

y algún curioso oxímoron como éste:

"La niña, rosa y negra, moría en carne viva" (1673)

que preludia las peculiares parodias de frases hechas que luego sistematizará Blas de Otero.

Hasta aquí hemos hecho referencia a las citaciones de "la vida", en un sentido genérico, aunque implícitamente se esconda muchas veces la propia vida del poeta. Cuando J.R. dice, por ej.:

"Mujer de azul y sol, pastora,
¿quieres guardarme a mí la vida?" (1674)

está refiriéndose sin duda a la vida personal e individualizada, que se manifiesta más propiamente con la fórmula "mi vida", que nos toca ahora analizar.

4Q-A-2) La vida como individualización

La expresión que afecta a la totalidad de su tiempo particular: "mi vida", es muy habitual en esta poesía. Supone una actitud confesionalista, de pura lírica, mediante la cual el poeta

nos facilita su posicionamiento respecto al concepto, que suele ser de desencanto y decepción:

"y lo demás -¡ai vida!- seco, mudo y sin alas" (1675)
"Naufragio triste de ai vida" (1676)
"¡Ai vida está en la senda doliente del jardín,
y en el jardín de hoy se ha muerto la esperanza!" (1677)

Lo más habitual es que el poeta sienta entonces la vida como algo roto, destrozado por un presente aciago:

"¿Por qué ai vida, un tiempo serena como un río,
se ha puesto así, nublada, triste y contradictoria?" (1678)
"¿Este árbol seco es aquel nido de amores
que embelleció de músicas de luz ai pobre vida?" (1679)
"Aquel fondo dorado de ai vida
con una paz celeste, se hundió yo no sé dónde..." (1680)
"Cómo se ha derrumbado ai vida, poco a poco" (1681)
"está rota la música de oro de ai vida" (1682)
"de toda ai vida -¡ai vida!- pasada
no queda más que una doliente sonrisa" (1683)

Hubo, sí, un pasado feliz:

"¿eres, tarde, el ensueño de lo que fue ai vida"
"las horas
que coronaron ai vida
con una llama de rosas" (1685)
"Tenía una fuente ai vida de niño" (1686)
"aquella primavera divina de ai vida" (1687)

Pero el presente no puede ser más oscuro. Los síntomas más frecuentes son: el dolor:

"¡Cariño doloroso que en ai vida perdura
como la hoja perenne de un árbol" (1688)
"Dolor, qué fondo pones, de tiniebla, en ai vida!" (1689)
"y ai vida insegura se reclina en la piedra,
sola con su dolor entre estos muros viejos" (1690)
"por el dolor de ai vida" (1691)

el llanto y la pena:

"ai vida llora" (1692)
"la fuente de llanto que encarcela ai vida" (1693)
"Cabalgatas de penas desfilan por ai vida" (1694)

el hastío:

"el tedio de ai vida sin orden!" (1695)

"por distraer la pena y el tedio de mi vida" (1696)
"como mi vida, harta de tanta historia" (1697)
"mi vida estéril" (1698)

la amargura:

"sangra toda mi vida
traspasada de cien espadas de amargura" (1699)

y cualquier sensación de apatía o inseguridad:

"Mi vida está confusa y trastornada..." (1700)
"paso mi pobre vida,
indolente, tras una florida celosía..." (1701)
"el fondo de sombra de mi vida" (1702)
"la pesadilla de mi vida" (1703)

El futuro tampoco parece esperanzador:

"¡Llanto
es lo que resta de mi vida!" (1704)
"La campanita de mi vida
será una lágrima" (1705)

Por lo que a veces piensa ya en la muerte, como único objetivo natural:

"¡Cementerio de oro! Yo que siento mi vida
inclinarse hacia ti, como un sauce hacia un río" (1706)

y algunas de sus desideraciones se formulan en este sentido:

"que quisiera que mi vida
esta noche se apagara" (1707)

rozando, excepcionalmente, lo masoquista:

"[Desearía que]
toda mi vida fuese igual que una agonía" (1708)

En otras expresiones, el poeta se muestra más retórico al enjuiciar su vida:

"la esencia de mi vida se pierde
en una noche triste de brisa y de fragancia..." (1709)
"Esta cristalería celeste y este oro
de la luz de las casas, ¿qué dicen a mi vida?" (1710)

y utiliza símiles:

"Mi vida canta igual que un parque que ha callado,
sin pájaros, entre el encanto de la noche..." (1711)
"Mi vida es cual un roce de sedas que cantaran
como pájaros tristes de pálidos colores..." (1712)

"Como el cansancio se abandona al sueño,
así mi vida a ti se confiaba..." (1713)
"cual si fuera el crepúsculo mi vida" (1714)

personificaciones:

"Mi vida [Zenobia]
no te había encontrado..." (1715)

y metáforas:

"los recodos polvorientos de mi vida" (1716)
"¿Mi corazón está muerto? ¿La pesadilla
es mi vida?" (1717)

Hay unas cuantas expresiones más en las que el talante es de mayor gratificación o esperanza:

"Claridad de oro que estás en mi vida" (1718)
"frescos cristales que en el fondo de mi vida
sonáis" (1719)
"toda mi vida cálida" (1720)

que vienen a mostrar esa ilusión que se agazapa en el fondo de su alma, en espera de la ocasión propicia:

"mi vida
sentía la embriaguez de una belleza nueva" (1721)
"Una
maravilla se va abriendo
dentro de mi vida" (1722)
"¡Ah, mi vida! ¡Lo mismo que una diosa
bendiga, por sus rotos andrajos nuestra el cielo!" (1723)

lo cual le lleva a utilizar fórmulas desiderativas en este sentido:

"[Quisiera] Que mi vida tuviese una luz infinita" (1724)

y también a nombrar el futuro con cierta ilusión de cambio:

"a la primavera
abrirá mi vida
las flores eternas" (1725)

Hay elementos externos que condicionan favorablemente la vida del poeta. Por ej., el amor, que es tan importante para él:

"¿Qué vale toda mi vida
para pagarte ese amor" (1726)

ocasionalmente, algún pensamiento religioso:

"El 'Kempis' y Francina...

¡Dos cosas tan distintas!
...Pues ellas son mi vida." (1727)

el ansia de ideal:

"[sueños] que dejasteis mi vida alada y libre" (1728)

ciertos símbolos esporádicos:

"sol de otoño, sol amigo
del otoño de mi vida" (1729)

y, fundamentalmente, la mujer:

"una novia blanca alumbra
la tristeza de mi vida..." (1730)
"¡quita [mujer] con una sonora carcajada
las flores secas del libro de mi vida!" (1731)
"Esta luz de alborada que en mi vida derramas" (1732)

elementos que vemos concentrados en el fragmento siguiente:

"Tengo un retrato de mujer querida,
un libro de Samain, y algunas flores
que envuelven en fragancias y en colores
este romanticismo de mi vida..." (1733)

Esta vida propia, que J.R. distingue (a veces, claramente) de la vida en general:

"¡Contrastes de la vida y de mi vida!" (1734)

puede formularse en plural ("nuestra vida"), de un modo en que, junto a su vida, se alude también a cada una de las vidas de los demás:

"yo no sé qué blancas manos
acarician nuestras vidas" (1735)
"cuando se abre una rosa
en la paz de nuestra vida" (1736)
"¿Por qué se rompe lo mejor de nuestra vida?" (1737)
"¡Cómo se rompe lo mejor de nuestra vida!" (1738)
"[la amistad] es la gloria de nuestra vida" (1739)

Y con esto entramos ya en el apartado de la otredad.

4º-A-3) La vida de los demás

Otras vidas aparecen citadas también en esta poesía. Si se

trata de la 2ª persona del singular, se refiere entonces, sin excepción, a una mujer:

"Copiar quisiera tu vida" (1740)
"Quise entrar en tu vida" (1741)
"al que pobló las frondas de tu vida
de flores de ilusión y de lirismo" (1742)
"Cuando tuve el arcano
de tu vida en mi mano" (1743)
"¿Por dónde irás regando de tu vida
la primavera eterna?" (1744)
"la esbeltez aquella de tu vida" (1745)
"Tu vida es sol, y se alumbra
el alma de luz, de oro..." (1746)
"bien sé [Blanca] que me debes todo,
tu vida, tu muerte," (1747)

salvo que el poeta se dirija a su propio corazón:

"¡Ay, pobre corazón, no sé cómo no cortas
tu vida con un filo de sol de la mañana!" (1748)

o a su propia alma:

"tu vida
tendrá una diadema de inmortales estrellas!" (1749)

En una ocasión la referencia a la amada se hace patente mediante la 3ª persona:

"Espejo que tuviste las horas de su vida" (1750)

A veces, ese tú de la amada entra en colisión con el yo del poeta:

"lo mejor de tu vida y de mi vida" (1751)
"con cosas de mi vida y cosas de la tuya..." (1752)

o se agrupan en un implícito "nuestra vida":

"Una tristeza inmensa salida del espíritu
nos recorrió la vida como un oscuro pájaro" (1753)

Hay un ejemplo de la 2ª persona del plural que hace referencia a la otredad total, para contraponerla con el yo absoluto:

"Vuestra vida es mentira;
mi sombra es la que sabe
la clave y la salida
del laberinto del vivir..." (1754)

Y son abundantes los casos de indefinición o ambigüedad:

"¡Dichoso el que en el verso de su vida te encuentre" (1755)
"de vidas que se fueron" (1756)

así como los de generalización:

"Pienso en todas las vidas sin fruto y sin simiente" (1757)
"qué, si no el corazón abierto, da a las vidas
estas embriagueces" (1758)
"...¿Quién, de noche, no bendice
la tristeza de su vida?" (1759)

Quedan por ver unos cuantos casos en que el determinante que acompaña a "vida" es "esta" (en el sentido de la suya):

"esta vida fría y vana
que se anega de soabra" (1760)

o bien "una", que le sirve entonces para juzgar peyorativamente la vida:

"¡este horror de vivir una vida tan larga
-siendo tan corta- y quieta y dorada y vacía!" (1761)

o para plasmarla idealmente:

"¡Una vida tan bella, tan serena, tan pura,
llena de tu armonía, bondad, y de tus rosas" (1762)
"No se tienta la gloria; Solo una vida en paz,
rica de los tesoros del amor y la lira,
en una estancia dulce, solitaria, serena,
llena de libros bellos, con flores, encendida!" (1763)

Tengo que reseñar, de igual modo, que aparecen en esta poesía varios sinónimos de "vida" que no hacen sino ratificar cuanto sobre ésta hemos analizado. Los sinónimos son: existencia, historia y destino.

"Historia" se suele utilizar con un matiz de cierta peyoración. Por ej., cuando, hablando de la vida, dice J.R. en un poema:

"...Luego pasa la hora con su ritmo cansado,
y va arreglando a los sucesos la memoria;
y la historia que un día soñamos, se ha trocado
en la historia doliente de aquella dulce historia" (1764)

y lo mismo en otro:

"Nunca más la blancura adolescente
será página casta de mi historia;
aquel rosal de arreño de mi frente
todo se deshojó por la memoria!" (1765)

El "destino" suele ser aciago para el poeta:

"pero, detrás de ai, siento reir al destino,
y su boca de burla, sopla sobre mi llama" (1766)

que lo hace extensivo a los demás:

"Y siempre es inminente el hacha del destino
y siempre pasa sin herir su desencanto..." (1767)

y contra el que unas veces arremete con impotencia:

"Destino ruin; si tú fueses
un hombre y se te pudiera
buscar, igual que al león
más terrible, por la tierra" (1768)

y otras termina aceptándolo con resignación:

"No hemos de maldecir del injusto destino" (1769)

e incluso volviéndole la espalda:

"¿qué importan los hombres, ni el azar, ni el destino?"
(1770)

No falta el toque nostálgico, tomando como referencia el simbolismo del río:

"Entre sus dos orillas sin árboles, sangriento
de sol, rizado de aire, el río visionario
se va, sin una barca, al fin de su destino" (1771)

ni tampoco el de raíz existencialista:

"Roto el campo y deshechos los jardines, estoy
en el sol de las calles, como un can sin destino" (1772)

Este último matiz se trasparenta de igual modo por medio del sinónimo capital de la vida que es "existencia":

"y todo lo que existe
se hunde en el abismo sin nombre de la nada..." (1773)

Unos versos de J.R., en esta línea, nos recuerdan ligeramente el existencialismo de "Lo fatal", de Rubén:

"Ya no hay secretos, ¡ha concluido lo divino!
Estamos aquí todos, entre cuatro paredes,
¡sin saber qué hacer, ni para qué hemos venido!" (1774)

Pero también hay alguna ilusión de futuro o de cambio; sobre todo cuando el amor presta su protagonismo:

"que el símbolo indeleble
de la existencia sea
el amor!" (1775)

aunque de su realización no está tan seguro el poeta y todo

se queda en una teórica desideración:

"Amor, si de la vida eres la esencia,
¿por qué vienes al mundo una vez sola?
¿Por qué no multiplicas tu existencia
como la brisa, amor, como la ola?" (1776)

J.R. reflexiona sobre las correcciones que haría al modo de suceder la vida:

"Sería la existencia como una fuente clara" (1777)

y, en el fondo, abriga siempre la esperanza de que su alma triunfe, en el camino recto hacia la perfección y la belleza creativa:

"Como una blanca rosa, a la que el viento arranca
la esencia y, sin embargo, no pierde su existencia;
entre el jardín profuso de mis tristezas, blanca,
mi alma perfuma el mundo sin consumir su esencia" (1778)

Hay que hacer notar también que la nominalización del verbo "vivir" juega un papel de sinónimo de la vida. Y se especializa en las facetas de una mayor gratificación, al menos como deseo:

"del sueño
brota el vivir" (1779)
"allí soñaré un vivir
libre, claro y melodioso" (1780)
"se olvida la memoria
del vivir" (1781)
"...un vivir que no sea más que un dulce vivir" (1782)

Sin que falten otros empleos puramente verbales, pero que siguen esta misma línea desiderativa:

"Quiero vivir por siempre en tu divina gracia..." (1783)
"como yo te quiero tanto
mi canto te hará vivir" (1784)
"vivirán, solamente, tu gracia y mi poesía" (1785)
"En vuestro apartamiento [islas]
¡quién pudiera vivir!" (1786)

o, a veces, como constatación de una experiencia:

"quimeras, que vivís
dentro de mi ilusión" (1787)
"haber vivido en medio de violetas" (1788)
"Vive una mujer dentro de mi carne" (1789)
"Yo no sé cuándo he vivido

en una aldea lejana" (1790)

A través del adjetivo "vivo" también nos adentramos en el campo semántico de la vida; bien para contrarrestar lo vivo con lo muerto:

"Es triste tener un pecho
vivo en un mundo en que nadie
sabe aquello que ha querido
en el amor de la tarde" (1791)

o como signo de trascendencia o exultación individual:

"Me siento, vivo, eterno" (1792)
"¡Ahora todo es alas vivas
y puras!" (1793)

No es extraño encontrar este adjetivo sustantivado, generalmente con tintes de nostalgia:

"...de los vivos no queda más que un sueño errabundo..." (1794)
"un estéril recuerdo de lo vivo..." (1795)

Como resumen parcial podemos decir que la postura de J.R. ante la vida es fundamentalmente impresionista, si bien con una tendencia a la zozobra, al desencanto. Es un posicionamiento claramente romántico, con visos existencialistas, que no desentona de su estilo ni de su época.

4º-A-4) Etapas de la vida

Vamos a hacer ahora un repaso muy somero de las distintas fases por las que deviene el humano, viendo de qué modo las trata el poeta.

La vejez es la etapa que menos atención recaba del autor. Apenas la nombra y, cuando lo hace, no puede ocultar su antipatía hacia ella. Así en <u>Platero y yo</u> dice:

"¡Qué traba la de la vejez, Platero!" (1796)

La madurez tampoco es citada por J.R., que prefiere la juventud y, mucho más, la infancia. La juventud supone para él un tiempo centrado en el presente, o sea un tiempo natural que navega en el centro de gravedad del propio tiempo absoluto. Por eso dice en una carta a Jaime Benítez:

"la juventud comprende siempre mejor su tiempo que el pasado"
(1797)

Y en un aforismo nos aconseja:

"Si quieres llegar a viejo, sé siempre joven" (1798)

Pero es la infancia la etapa vital a la que J.R. vuelve continuamente por motivos diversos. Y en Espacio *dice:*

"Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande" (1799)

Esta ligazón con lo que se fue (basamento de lo que se es y lo que se será) es, en este sentido, algo connatural a la labor creativo - reflexiva de una nómina interminable de escritores. F. Pessoa escribió: "Ni se sueña ni se vive: / es una infancia sin fin" Y Mario Benedette apunta:

"Si cortamos los puentes con la infancia, es posible que nos condenemos a una inacabable inmadurez" (1800)

Pero J.R. añade a ésta otras motivaciones para evocar, con tanto mimo y tal frecuencia, esa controvertida etapa de la niñez. Una de ellas es la de la pureza y la fantasía creativa que comporta. Es precioso, en ésta línea, el capítulo "El niño y el agua" de Platero y yo, *en el que, después de contemplar el autor cómo un niño se extasía en el mundo de luces y colores que le proporciona el agua cristalina, dice a Platero:*

"-Platero, no sé si entenderás o no lo que te digo: pero ese niño tiene en su mano el alma." (1801)

Santiago Amón, tan a deshora desaparecido de este mundo de los vivos, toca precisamente esa tecla, cuando escribe en uno de sus jugosos artículos:

"El retorno a la infancia es, Platero en mano, una clara actitud cognoscitiva. No, no trata Juan Ramón de suscitar la infancia a manera de espectáculo o por vía de anécdota. Se afana, más bien, en recobrar, desde el hoy y ante el hoy, la visión incontaminada que poseyeron los ojos infantiles." (1802)

Pero quizá la perspectiva más interesante de esa sistemática incursión a la niñez sea, en J.R., aquella que le aporta un simbolismo de vencimiento del tiempo.

Escribe Antonio Muñoz Molina que:

"en la infancia el tiempo es tan largo que caben en él edades como siglos e interminables lejanías" (1803)

Aun habría que añadir a esta sentencia la idea de que en esa etapa parece estarse de espaldas al fluir. Y este privilegio es algo que el poeta anhela, aunque sólo lo consiga imaginativamente. Dice J.R.:

"El niño es como un río en su fuente" (1804)

o sea, un tiempo que todavía no ha comenzado a fluir hacia su destino. Esto lo corrobora, con mayor claridad incluso, en otros aforismos:

"El mejor símbolo de la eternidad es el 'presente' del niño"
(1805)

y en sus acertadas y magníficas prosas:

"...No, no se detiene el tiempo más que para jugar con el niño"
(1806)

"Los juegos de los niños; qué cosa tan delicada y divina son; qué sentido de eternidad tienen" (1807)

Esta preferencia por la etapa infantil que estamos aquí planteando se manifiesta de igual modo en la poesía de nuestro corpus fundamental, en la que "infancia" y "niñez" son sinónimos absolutos que denotan siempre un tiempo grato en su vida:

"Cuando yo era niño, un tiempo
de sol, de flores y risas" (1808)

"Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores!" (1809)

y por eso estos vocablos se cargan, sin excepción, de electricidad positiva:

"los castillos de la infancia" (1810)

"¡domingo de la infancia, azul y oro!" (1811)

"los sueños de la infancia" (1812)

"sol mágico de la infancia" (1813)

"pura aún de niñez" (1814)

Esta infancia idealizada es natural que contraste, a veces, con el deterioro de un presente actual:

"Las urnas
de sol, de rosas, de niñez, son hoy
dos tristes cuentas de cristal" (1815)

Y parece lógico que el poeta juegue a volver imaginariamente a ella. Como cuando, refiriéndose a sí mismo, dice:

"un trovador
que se ha convertido en niño" (1816)

Cualquier cosa le puede evocar esa etapa. Por ej., la amistad de María, la esposa de Gregorio Martínez Sierra:

"la que llevó al poeta
como un niño a través de estos parques" (1817)

Esta infancia suya la hace extensiva a la otredad. Y no faltan ocasiones de exultación hacia los niños:

"Los niños, saltando
de gozo, decían:
¡Granizos, granizos!" (1818)

La niñez es motivo de significativas enumeraciones:

"Niñas y ángeles cruzan su aguda gritería" (1819)
"Es un oro lejano que embellece el camino,
un monte, un cielo azul, las cosas de la infancia..."
(1820)

de una adjetivación exquisita:

"niños virjinales" (1821)

y de una frecuente comparación:

"Es como el juego tierno
de una niñez gloriosa" (1822)

que suele implicar desvalidez y fragilidad:

"como a un niño pobre" (1823)
"el corazón sin alas como un niño perdido" (1824)
"Se murió nuestro amor, como se muere un niño..." (1825)

Menos habituales son los nombramientos de la juventud y adolescencia. Al margen de su uso como adjetivos (que analizaremos en otro capítulo), las citas son escuetas pero siempre laudatorias si se refieren a la otredad:

"¿Y nunca volverá tu adolescencia
cándida y perdurable," (1826)
"¡Juventud de alas áureas! (1827)
"pechos perfumados
por la juventud..." (1828)

y oscuras cuando atañen al propio autor:

"mi opaca juventud" (1829)
"mi juventud pálida, toda llena de historias" (1830)

La vejez apenas la nombra. Cuando lo hace las alusiones son peyorativas:

"¡Que los viejos no lo digan!
...Si se murieran los viejos..." (1831)

"la amarga hermosura de lo viejo" (1832)

Todo lo cual va en consonancia con lo que analizábamos al comenzar este apartado.

4º-A-5) La instalación del tiempo en la vida

Me refiero con esto a los tres parámetros que presiden la esencialidad del tiempo desde el punto de vista de su vivencialidad: presente, pasado y futuro. Junto a los cuales, trataremos de analizar también los conceptos que se derivan de su realización, tales como: el recuerdo, el olvido, la esperanza, etc.

4º-A-5-1) Presente / Pasado / Futuro

Son los tiempos que abarcan y consumen la totalidad de cada vida, enfocada desde la perspectiva personal. Y nos sirven también para situar, en una ordenación general, cualquier suceso.

Como dice Marcos Marín:

"Los tiempos verbales significan fechaciones en la línea del tiempo" (1833)

La relación intrínseca que preside esta trinidad no ha podido ser esclarecida, unitaria ni convincentemente, ni por la Filosofía ni por la Lingüística, planteándose a veces teorías contradictorias que, a pesar de ello, muestran cada una su congruencia. Valga como ejemplo la idea de cómo en la Filosofía se ha venido admitiendo siempre la irrealidad del pasado (que ya no existe) y del futuro (que es sólo una incógnita), prevaleciendo como única verdad - actualidad la del presente (1834) Tanto es así que, desde S. Agustín, a este último tiempo se le denomina "el ahora" y a los restantes: "el ya no" y "el todavía no"

En Lingüística, por el contrario, podemos leer asertos como el siguiente:

"De este modo podemos comprender el presente, que en realidad no existe. Existen solamente un pasado inmediato y un futuro inmediato, porque el presente se hace pasado en el momento

que queremos aprehenderlo." (1835)

En cuanto a la dirección del fluir, la Filosofía dice taxativamente:

"el tiempo fluye siempre de la misma forma, del futuro al pasado a través del presente" (1836)

y la Lingüística:

"El tiempo es una manera de concebir la realidad como un vector cuyo origen es el pasado y que se desarrolla progresivamente. El punto máximo alcanzado por ese vector en cada observación es el presente. La línea del futuro es una prolongación hipotética en el sentido del vector." (1837)

De cualquier modo, la experiencia individual conoce, utiliza y se acomoda perfectamente al empleo de estos tres parámetros que condicionan su existir.

J.R., como tantos poetas del tiempo, reflexionó ampliamente, tanto sobre el sentido de cada bloque, como de la relación existente entre ellos. Y nos proporciona, al respecto, pensamientos del mayor interés que, por otra parte, ayudan a aclarar su teoría temporal y a casarla con la expresión lírica que continuamente realiza sobre ella.

Unas veces por sustrato cultural y otras por pura y natural intuición, el poeta coincide con algunos de los planteamientos efectuados, ya sean filosóficos, gramaticales o literarios. Y tampoco faltarán aportaciones personales de matiz que habrán de añadirse al acervo erudito, en futuras consultas sobre el tema.

Cuando J.R. escribe:

"Transición es presente completo, que une el pasado y el futuro nada menos" (1838)

no hace otra cosa que ajustarse al paradigma gramatical:

"El presente es puntual. Ese punto móvil constituye el presente; lo anterior, el pasado; lo que tiene en su carrera, el futuro." (1839)

Lo mismo, cuando lo expresa de un modo ya más poético (genial, diría yo):

"Mi alma corre, agua pura,
entre una orilla de oro de recuerdo
y otra dorada de esperanza" (1840)

No creo que se pueda representar con mayor sencillez y belleza el hecho vital asentado en un presente móvil y deslizante

(simbolizado por el agua) desde el que se contemplan el pasado y el futuro.

Esta integración de pasado (lo reconocido) y futuro (lo desconocido) en un presente real, constructivo y funcional se pone de relieve en un bellísimo aforismo que reza así:

"Nuestra vida no sería nunca cansada, vulgar, tristona, perezosa, ¡fea!, si pensáramos en cada instante que estamos integrando lo desconocido y lo reconocido" (1841)

En esta línea se encuentra el pensamiento de ir labrándose un futuro (que en su caso es un lugar en la eternidad de la fama) atendiendo con afán y mimo a cada sucesivo presente:

"Plenitud de hoy es
ramita en flor de mañana" (1842)

idea que concuerda con la de António Botto cuando dice: "pues la vida / es siempre lo que queremos"

Por eso el presente se llega a convertir, para J.R., en el tiempo ideal, único, al que ofrenda los mejores piropos:

"presente eterno, mágica conquista!" (1843)

aconsejándonos dedicarle la mayor atención posible:

"[Estemos] tranquilos y contentos con nuestro presente de cada día, y detengámoslo cuanto nos sea posible" (1844)

En una de sus baladas en prosa dice:

"donde no quede más que el momento presente" (1845)

y en unos versos de <u>Piedra y cielo</u>:

"¡Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia" (1846)
"¡Hagamos grande sólo la verdad presente!" (1847)

J.R., que quedó tan lejos de los planteamientos poéticos de Neruda, se acerca en cierto modo a éste en el tema de la prevalencia del presente. Y junto a las palabras del chileno: "Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda", J.R. propone:

"Presente, presente, presente. Porque lo que no se olvidó
ayer se olvidará mañana" (1848)

Algún pensamiento de J. Guillén también sigue esta línea de preeminencia presentual: "¿Hoy no vale más que mañana?". J.R. escribirá también:

"El pasado es pasado mientras que es presente" (1849)
"y solo sirve el presente" (1850)

Y, rimando con una sentencia de Octavio Paz que dice: "El presente es perpetuo", J.R. confiesa:

"Mi vocación de eterno está, como en el niño, en mi gran amor a lo presente" (1851)

"El presente es lo que somos", asegura José Mª Guelbenzu. J.R. había llegado mucho antes a esa misma conclusión. Y desde su instalación en el presente, como recurso idóneo de toda dialéctica vital y creativa, se esfuerza en un final intento por apuntillar su obra del modo más trascendente posible.

Obras como Espacio *y* Tiempo *son determinantes en este sentido. De la segunda nos dice precisamente Arturo del Villar:*

"Como en un sueño sostenido, en las páginas de Tiempo aparecen en un presente continuo sucesos que acontecieron en épocas distantes unas de otras" (1852)

y también:

"No existe el tiempo en el poema titulado precisamente Tiempo, ya que los acontecimientos son presente continuo" (1853)

Uno de los aforismos más breves e intensos de la rica colección juanramoniana es el siguiente:

"Ata el mañana y libra el ayer." (1854)

Según mi interpretación, se trata de un manifiesto sobre la realización del presente, que nos consigue un futuro deseado (en este caso, parece apuntar a la vida de la fama) a base de dejar de enredar en el pasado.

Ortega había dicho:

"La vida es siempre un ahora; nostalgias y utopía (pasado y futuro) son fugas del ahora" (1855)

De cualquier modo, todo esto no resta fuerza a las preocupaciones que el moguereño sintió por los tiempos inactuales, que analizó intensamente y desde las más variadas perspectivas anímicas. Presente, pasado y futuro fueron para él tres dimensiones de experimentación vital. Tres hogueras en las que dejó arder su introspección poética:

"las hogueras
perenes
del pasado,
del presente,

del porvenir...' (1856)

El mismo presente sabía él que estaba, como apunta G. Guillaume, "compuesto un poco de pasado y otro poco de futuro" (1857). F. Pessoa hiperbolizará la idea: "el presente es todo el pasado y todo el futuro". Y J.R. escribirá:

'Hoy es ya mañana y hoy es ya ayer' (1858)

y también:

'Presente es actual con lo que el pasado tiene de presente y tiene de presente el futuro' (1859)

Las incursiones que realiza el poeta hacia el futuro se tiñen, lógicamente, de diverso signo. En ocasiones transparentan su desilusión o frustración, como por ej. cuando escribe, en una carta a Elena y Eduardo Mallea, en 1934:

'¡Esperar, cosa terrible! Yo lo esperé ya todo, y ahora lo desespero.' (1860)

pero, otras veces, el futuro está cargado de ilusión y comparte protagonismo con un presente gratificante. Así lo vemos cuando, refiriéndose a Aranjuez, en un diálogo unilateral y retórico, dice:

'...Nada quiero de tu pasado más o menos real. Quiero la gran belleza de tu hoy abandonado y la esperanza de tu belleza de mañana.' (1861)

Y, mejor aún, en el siguiente poema:

'¡Presente, porvenir, llama en que sólo
quiero arder; manos frescas de la aurora,
entre las hojas verdes de los chopos -¡mayo!-,
con agua libre al pie y sin jardinero;
manos, todas cuerpo desnudo,
que tan bien vienen a mis manos ávidas!

¡Todo lo vivo y por vivir en mí; yo
todo en lo vivo y por vivir; con los recuerdos nada más,
de lo que no ha pasado todavía,
de lo que va a venir seguramente!' (1862)

Una vez, J.R. distingue claramente los valores vitales de los puramente artísticos, en lo que se refiere al futuro, y dice:

'Para la vida, hoy, siempre; para el arte, mañana, ¡ay!, nunca.' (1863)

En cuanto a la dirección hacia el pasado, J.R. sintió también

las nostalgias que el tiempo en todos deja. Los poetas han escrito muchísimo en este sentido. Julio Cortázar decía que: "Toda la vida es un ayer". Antonio Gala: "La vida se vive cara al futuro; sin embargo, sólo se comprende mirando hacia atrás". Y Mario Benedetti, en una línea claramente rilkeana:

"El pasado es siempre una morada [...]
el pasado es un saldo constantemente actualizado" (1864)

Este último autor explica muy bien, en otro pasaje, el atractivo y seducción del pasado, en contraste con la exigua oferta del futuro:

"mientras el tiempo nos va llevando de la mano, y a veces de los cabellos, por la vida, el futuro se va empequeñeciendo y en esa reducción nos reserva deterioros, decadencia, pérdidas varias y sucesivas, en tanto que el pasado, por el contrario, aumenta de espacio, se va convirtiendo en nuestra única riqueza inexpropiable." (1865)

J.R. escribe:

"¡Cómo se agarra el pasado a los pies del presente para no dejarlo ir sin él al futuro!" (1866)
"y lo que espero ¡ay! es al pasado." (1867)
"El día pasado que le ganamos con el día presente a cada día, es un día más en nuestro futuro.
Nada añade al futuro más que el pasado." (1868)

El vuelco del poeta hacia el pasado, que tanto juego ofrece en la poesía de su época primera, es pues algo natural y necesario. José Olivio Jiménez opina, generalizando, que:

"Los otros poetas -los intimistas, o sea, los que se plantean el dolor personal suyo, en el cual puede resumirse o expresarse también el de los demás hombres- viven más bien proyectados agónicamente sobre su pasado." (1869)

Lo que más puede extrañar de la actitud juanramoniana respecto a estos tres bloques temporales es quizá la dirección de su trayectoria. Si en un principio fue abundante y casi obsesivo en la búsqueda del pasado, al estilo proustiano (por citar sólo un modelo), luego se volverá de cara hacia el futuro, en un orden inverso al habitual. Con ello, siendo joven, pareció viejo. Y viceversa.

El propio autor confiesa en otro aforismo:

"Creo que en mis primeros 15 años poéticos he resumido una

> época y la he echado al pasado. Y desde mis 31 años, he abierto otra y la he lanzado al futuro." (1870)

La razón de esta aparente contradicción es bien sencilla. La hemos venido viendo a lo largo de este análisis. J.R. en su juventud, inquieta y un tanto frustrada, se refugia en ese pasado que supuso su pura y feliz infancia. Y luego, cuando comprende que la eternidad sólo puede llegarle por la ventana del futuro, se va enseñoreando de un presente que, a fuerza de trabajo y perfeccionamiento, le posibilite ese futuro ansiado.

En realidad J.R. jamás estuvo fuera de su presente. Primero se dolió de él, románticamente, y después aprendió a asumirlo e incluso a proyectarlo de un modo más trascendente. Pero nunca lo abandonó. J.R. es un poeta del presente porque sólo desde ese estadio se puede crear un mundo lírico que, a su vez, constata la realidad del aquí/ahora, a modo de diario íntimo, como él ha hecho. Ese presente, ejemplificado tantas veces en el instante eterno, es, en definitiva, el que colma (relativamente, claro está) su sed de infinito.

Apunta Vidal Lamíquiz que:

> "el presente es la forma que se emplea para expresar verdades eternas o de una duración indefinida" (1870)

Y esto se debe a su capacidad de absorción temporal, dado que es el término no marcado que tiene la facultad de distenderse tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

José Olivio Jiménez nos facilita otra opinión interesante en este sentido:

> "El presente, y esto se ha dicho muchas veces, es el tiempo lírico por excelencia" (1872)

Y Aurora de Albornoz, ciñéndose al moguereño, se expresa así:

> "el gran hallazgo del Juan Ramón último [...] es lograr la creación de un 'presente absoluto'; un 'tiempo único' que contiene en sí todos los tiempos" (1873)

Aunque tenemos aún por delante un capítulo que dedicaremos a los aspectos más lingüísticos que atañen a nuestro tema, y en el que vamos a abordar, sin duda, la categoría verbal en todas sus facetas temporales, me veo aquí en la precisión de adelantar algún dato que hace referencia al trinomio "presente / pasado / futuro", aplicado al corpus fundamental de nuestro estudio.

En el manejo verbal, J.R. utiliza, como es lógico, multitud de combinaciones, en cuanto al uso de estos tres bloques temporales. Dejando a un lado aquellos poemas que no presentan ningún verbo o en los que éste es poco representativo, tendremos tres tipos de verbalización poemática: a) casos unitarios; b) casos binarios y c) casos ternarios.

a) Incluimos aquí aquellas unidades poemáticas en las que los verbos que la conforman pertenecen a un mismo polo tempóreo. Esto sucede en 529 ocasiones, de las cuales 411 están en presente, 110 en pasado y sólo 8 en futuro.

Si a este cómputo añadiésemos los poemas que se construyen con un solo color verbal, aunque circunstancialmente incluyan alguna alusión leve a otro, contabilizaríamos otros 211 casos, de los que 161 aparecen en presente, 40 en pasado y 10 en futuro.

Con lo cual, al presente le corresponde un porcentaje del 77'2 %; al pasado, un 20'2 % y al futuro, el exiguo 2'4 %.

b) En los casos montados sobre dos colores verbales significativos, la combinación predominante es la de "presente / pasado", que cuenta con 232 casos. Luego está la de "presente / futuro", con 74. Y finalmente la de "pasado / futuro", que sólo cuenta con 16 ejemplos.

La presencia aquí del tiempo no marcado es de un 95 % sobre el total de combinaciones binarias.

c) Las combinaciones ternarias no nos ofrecen ningún dato pertinente para este tipo de estadística, dado que los tres colores verbales están representados en ellas, si bien, cualitativamente, sigue siendo el presente el tiempo predominante y gobernador.

Así pues, como hemos podido comprobar, el poeta, instalado en un "aquí / ahora", desde el que testifica la realidad y la reelabora líricamente, se proyecta con mayor frecuencia hacia un pasado que le gratifica y le llena de nostalgias, dada su situación actual de deterioro.

En muchas ocasiones, con voluntad estructuradora, técnicamente perfecta, el poeta derrama su melodía en esa constatación del presente y utiliza el pasado como recurso contrapuntístico que implica añoranza y sazona de liricidad el mensaje.

Hay cientos de ejemplos, en esta línea. Vamos a ver uno cualquiera en el que las estrofas 1ª y 3ª dan fe de la realidad

actual, mientras que la 2ª, como en bocadillo, aporta el sustrato sentimental de un pasado que sigue contando:

"Con los ojos más negros y los labios más rojos
florecida de besos y surcada de abrazos,
después de la hora ardiente, nueva todos los días,
como una rosa abierta me sonríes, soñando...

He tenido tu alma salida de tu carne,
entre el estasis loco de mi anhelo nostáljico;
en cada instante tuyo te he clavado de besos,
me han subido tus brazos al cielo en el ocaso.

Y mientras todo, lentamente, va volviendo
como una bajamar, al punto abandonado,
dentro de nuestras vidas sentimos tristemente
como un retorno lento de países de encanto..." (1874)

4Q-A-5-2) Recuerdo / Olvido

Los conceptos que entran en estrecha relación con esos tres parámetros temporales que acabamos de analizar son variados; unos tienen que ver más con el pasado: recuerdo, olvido, evocación, nostalgia... y otros con el futuro: ilusión, esperanza...

Dado que estos nombres abstractos habremos de analizarlos en el capítulo correspondiente a la lingüística temporal, y que en esta etapa que estudiamos fundamentalmente hemos comprobado cómo la postura del poeta parte tantas veces de su presente dirigiéndose hacia un pasado más o menos lejano, creo que conviene destacar por encima de todos los significantes "recuerdo" y "olvido", que nos aportarán nuevos datos sobre esa recuperación del tiempo perdido y los matices con que J.R. la siente y la expresa.

El juego de ambos conceptos lo pone de relieve en el siguiente aforismo generalizador:

"La vida es solo recordar y olvidar, olvidar y recordar: y
nosotros, olvido y recuerdo, recuerdo y olvido" (1875)

y también en otro más individualizado:

"¡Qué mezcla en mí, de olvidos milenarios y memorias

infinitas!" (1876)

Aunque el recuerdo ocupa el primer plano de su preocupación y también, cuantificativamente, de su nombramiento, a pesar de lo que asegura Verhesen:

> "Muy rara vez Juan Ramón Jiménez evoca el pasado y, en particular, la infancia. Cuando lo hace es para cerrarlo sobre sí mismo [...] El poeta se niega a evocar el pasado, por el solo placer de recordar [...] A lo sumo, a veces, alguna nostalgia de aquello que no volverá..." (1877)

a lo que añade:

> "Todo lo que se ha dicho, con cierta ligereza, respecto al sentimiento nostálgico de la poesía juanramoniana, resulta vano cuando se piensa que el olvido del pasado constituye la condición fundamental de ese perpetuo brotar maravilloso del presente" (1878)

No puedo estar de acuerdo con estos juicios, siempre que los entendamos como alusivos a la obra en general de J.R. (según la intención con que han sido redactados) Se ajustarían un poco más a la realidad si estuvieran enfocados hacia una selección sita en la zona terminal de su poesía.

El propio J.R., en una época de mayor madurez, huyendo precisamente de ese mundo del recuerdo que tanto había practicado en su juventud, emite esta confidencia que transcribe Guerrero:

> "vino a decirme [J.R.] que su idea desde los treinta años (ahora tiene treinta y seis) es que es preciso olvidar el pasado; más que un recuerdo vale una sensación fresca, nueva; siempre hay que vivir del presente, nunca del pasado"
> (1879)

Pero de hecho, y a pesar de la bella denominación con que trata de definirle, en una carta privada del año 32, el famoso escritor griego Kasantsakis: "pájaro que canta sin recuerdo" (1880), lo cierto es que J.R., en la etapa que nos ocupa, emplea el recuerdo como uno de los principales motivos líricos con los que va desgranando toda su problemática temporal.

Wilcox, refiriéndose a esta primera época, opina lo siguiente:

> "La posición del poeta frente al tiempo en este periodo es igualmente fatalista, puesto que no logra encontrar satisfacción en el tiempo presente. Prefiere enfrentar lo

pasado y lo ateaporal." (1881)

Efectivamente, ése es uno de los motivos más frecuentes en el uso connotativo del recuerdo. Si bien, a medida que el poeta madura, va encontrando otros más ricos y significativos. Por ej., el de la lealtad a lo que se fue. ("el recuerdo nos ata a lo que fuimos" -dice Ricardo Molina)

Otro motivo es el regocijo que proporciona lo reencontrado. La revisión de los pliegues del hipocampo, donde están catalogados todos nuestros recuerdos, produce una satisfacción natural inefable. Tal vez porque nos ofrece los únicos jirones de nuestra entidad humana que no han sido barridos por la continua metamorfosis a que nos somete el tiempo. El recuerdo se convierte pues en un reducto de nuestra identidad, en el que nos gusta refugiarnos para paladear mejor la vida. "El recuerdo es el único paraíso del que no podemos ser expulsados" -dice Jean Paul Richter. Y Ricardo Gullón:

"La sensación de lo pasado persiste en la memoria que conserva su rescoldo; el tiempo como acumulación de horas muertas interpuestas entre nosotros y lo presente" (1882)

En ese camarote de los trastos viejos del pasado encontramos algunos de nuestros más genuinos valores. Por ej., la patria chica. Apunta Wilcox:

"Notamos también un deseo de revivir las idílicas experiencias de la niñez en Moguer. Para él fue un tiempo mágico, donde imperaban la pureza y la inocencia" (1883)

aspecto en el que insiste también Azam:

"para Juan Ramón lo más relevante es la presencia de Moguer en su vida y en su obra. Su pueblo natal, sea cual fuera la deformación imaginativa, es la raíz de la fuerza imaginaria que va desarrollándose al evocar la aurora, el primer nido, la madre, la niñez" (1884)

El recuerdo puede ser también un antídoto contra la soledad, en la línea de lo que escribe Cela:

"El último enemigo de la soledad es la memoria y el hombre jamás se queda solo mientras recuerde." (1885)

o un acicate para la creación. Decía Soren Kierkegaard que "El recuerdo es siempre reflexivo. Por eso recordar es un verdadero arte". J.R. mostró siempre una grata preferencia por releer libros conocidos, antes que enfrentarse con otros nuevos, lo cual encierra tal vez un cierto paralelismo con este aspecto del recuerdo. Y dice

en unos versos:

"¡Qué dulce goce breve y largo
-¡oh, correrías del recuerdo!-" (1886)

Luego está el matiz del recuerdo como inocente manipulación de la realidad (al estilo machadiano) "¡Haravíllate, memoria! / Recuerdas lo que no he sido" -decía Pessoa. Y Gullón:

"La memoria es el espacio donde se vive el sueño de lo pasado" (1887)

J.R. lo expresa del siguiente modo:

"Las cosas sacadas de su sitio se transforman dentro de la memoria, siguen su vida, y al volver a ellas las encontramos distintas." (1888)

A veces la manipulación se convierte en una simple prelación de valores:

"en la mayoría de mis recuerdos lo que perdura no es la 'persona', sino 'sus' circunstancias de lugar, luz, hora, color." (1889)

Pero el aspecto más interesante para nuestro tema tal vez sea la facultad que posee el recuerdo de luchar contra el tiempo. Jaroslav Seifert ha escrito que "Recordar es la única manera de detener el tiempo". Santiago Amón dedica también un bello párrafo a esta reflexión:

"¿Qué es la busca del tiempo perdido? Un regreso a la infancia, de carácter no literario o anecdótico, sino esencialista. Hay que volver conscientemente a ella porque en su visión intacta se nos dan las esencias puras de las cosas. Se trata de un retorno del alma a la verdad: el hallazgo de un tiempo en que la duración se detenga, se eternice, mediante la actualización del conocimiento sensible" (1890)

Y del Villar insiste en la idea:

"cuando J.R.J. exalta a su pueblo lo hace para proyectarse sobre él en figura de niño y mantenerse durante ese momento ilimitado fuera del tiempo presente" (1891)

J.R. escribe en una de sus prosas:

"No dejéis de vosotros, vivos, a los muertos. Su mundo es todo y sólo vuestra memoria. Cuando los dejéis solos en su ciudad horizontal [...] es cuando morirán ¡asesinos de nosotros! para siempre." (1892)

Y entre los varios poemas de <u>Piedra y cielo</u> que titula

"El recuerdo" -son 6 sucesivos- encontramos versos tan sorprendentemente hermosos como éstos:

"¡Instante, sigue, sé recuerdo
-recuerdo, tú eres más, porque tú pasas,
sin fin, la muerte con tu flecha-,
sé recuerdo, conmigo ya lejano!
...¡Oh, sí, pasar, pasar, no ser instante,
sino perenidad en el recuerdo!" (1893)

También quiero reseñar que el poeta, muy frecuentemente, incita a su pareja a recordar algún suceso, empleando la fórmula "¿te acuerdas?". A Lucía le pregunta:

"Te acuerdas de las tardes de esta primavera?" (1894)

y a Dolores:

"Entonces -¿te acuerdas?- tenías luto" (1895)

En cuanto al olvido, J.R. lo utiliza principalmente en dos sentidos, uno con valor de deslealtad imperdonable y el otro como algo necesario y positivo que nos abre horizontes nuevos.

Respecto al 1º, son numerosas las alusiones que hace a la negación de su propio olvido para compromisos, amor, etc. A Jertrudis le asegura:

"No te he olvidado nunca." (1896)

a la "mujer ideal":

"Mátame, si loco te olvido..." (1897)

a Gloria de la Prada, en una carta:

"No creas que te olvido" (1898)

a Cintio Vitier y a Ramón de Garciasol, en otras:

"aunque yo no soy buen corresponsal, nunca olvido a mis buenos amigos" (1899)

"Pero yo no soy de los que olvidan" (1900)

y en un poema del <u>Diario</u>, refiriéndose a Miranda:

"¡Que el olvido
no se interponga, como el día,
entre esta noche tuya y mía
y esa otra noche de mañana" (1901)

El otro aspecto del olvido, el más interesante, ha sido puesto de relieve por Alberto Adell, quien opina así:

"En el proceso de creación poética de J.R.J. adquiere especial importancia el concepto de 'olvido', como elemento positivo aunque contrario al 'recuerdo' -el 'negativo', podríamos

decir en sentido fotográfico, del recuerdo-. El olvido no como anulación y no-ser, sino como limbo de lo posible, repositorio desconocido del recuerdo, del que éste brota fertilizado y en el que el presente se enriquece y libera de impurezas circunstanciales." (1902)

Efectivamente esta faceta de un olvido revivificador, porque borra el pasado estéril y prepara para un futuro mejor, la ha expresado J.R. maravillosamente en alguno de sus aforismos:

"Olvidar es resucitar" (1903)

"Respetemos el olvido, el maravilloso olvido, que nos convierte en contemplativos aislados del presente único" (1904)

y en su poesía:

"¡Olvido, hermoso olvido,
libertador final
de nuestro nombre puro
en la imajinación del tiempo feo!" (1905)

En un poema del <u>Diario</u> *("Remordimiento"), parece J.R. dirigirse a Zenobia, lamentando su pasado (de él), cuando exclama:*

"Le taparía el tiempo
con rosas, porque no
recordara." (1906)

J.R., en etapa ya madura, considera que el recuerdo es arma del débil:

"El hombre fuerte, ¿no es el que más olvida?" (1907)

Y acepta el olvido también como algo natural, necesario e ineludible, llegando a decir:

"todo lo que piensa olvida" (1908)

Si bien, la postura ecléctica es, a fin de cuentas, lo más razonable y frecuente:

"Quien consigue un pacto entre su memoria y su olvido, puede vivir" (1909)

Ahora nos queda rastrear este recuerdo y este olvido en toda la poesía del corpus fundamental y comprobar el sentido y la expresión de ambos conceptos en esa época primera de su obra poética.

J.R. cita frecuentemente este concepto para acudir a un pasado nostálgico que representa para él una situación envidiable y, por supuesto, más deseada que la presente. En este sentido, el

recuerdo es un bálsamo y un vehículo que le transporta a un tiempo gratificador:

"los rosados recuerdos de la infancia" (1910)
"los recuerdos
de nuestros días felices" (1911)
"los recuerdos de otros tiempos más felices" (1912)
"Los recuerdos se amontonan en mi mente,
los suavísimos recuerdos
de las tardes que me dieron sus colores" (1913)

Aunque, a veces, esa constatación de lo perdido pueda aumentar la desdicha actual:

"los recuerdos
de nuestros días felices
sollozaban en mi pecho" (1914)
"el recuerdo nostálgico y eterno
de una blancura en flor que ya no existe" (1915)

cuajando, en ocasiones, bellas imágenes de signo ambiguo:

"A nuestras playas solas llegan, entre sollozos,
restos descoloridos de todos los naufragios,
las mareas nostálgicas del recuerdo nos traen
sonrisas y miradas de países lejanos..." (1916)
"y yerran los recuerdos, con vuelo de cristal,
por la penumbra de la estancia solitaria" (1917)
"Venía una tristeza de recuerdos
en el aire tranquilo del jardín" (1918)

que nos traen a la memoria unos versos de Bécquer:

"Como enjambre de abejas irritadas,
de un oscuro rincón de la memoria
salen a perseguirnos los recuerdos
de las pasadas horas" (1919)

Por eso la adjetivación que acompaña a "recuerdo" es predominantemente positiva: azul, rosado, suave, hermoso, melodioso, de rosas, etc.:

"de azules recuerdos" (1920)
"los rosados recuerdos de la infancia" (1921)
"los suavísimos recuerdos
de las tardes" (1922)
"recuerdos melodiosos de historias de otro tiempo" (1923)

Aunque también puede ser nostálgica: doliente, triste, negro,

vago, estéril, etc.:

"los recuerdos dolientes han venido
a sentarse en la piedra de los bancos..." (1924)
"El recuerdo triste de toda la blancura..." (1925)
"aquí presencia loca, allá recuerdo negro" (1926)
"Quizá el recuerdo vago de aquel estío alegre" (1927)

De cualquier modo, el recuerdo suele ser un antídoto contra la fuga del tiempo:

"El recuerdo revive el rostro aquel
de los días románticos" (1928)

Se trata de un sistema encadenado de causa/efecto: el recuerdo presentiza las cosas (como en el ejemplo anterior) y las cosas presentizan el recuerdo:

"[la madreselva] Trae el recuerdo herroso
de una espalda desnuda" (1929)

En otro pasaje leemos:

"Me recuerda este libro con sol -¡qué tontería!-
cabellos desatados y tarde de Sevilla,
y jardines de infancia y ponientes con islas..." (1930)

Este significante participa también de los juegos retóricos del autor. Por ej., interesantes enumeraciones:

"Le hablé de besos, de estrellas,
de recuerdos, de nostalgias,
de flores..." (1931)
"Y en el alma un recuerdo, una lágrima, una
mano alzando un visillo blanco" (1932)

y exclamaciones:

"¡Cuántos y cuántos recuerdos!" (1933)

Así como metáforas:

"¡Con qué porfía luego
las manos del recuerdo!" (1934)

vocativos:

"En el sofá -¡oh recuerdos!- la magia de tu enagua" (1935)

y símiles:

"solo resta, cual un recuerdo de lo otro,
una queja perdida y un olor de jazmines..." (1936)

Algunos fragmentos que borda el recuerdo son especialmente bellos. Por ej., el siguiente:

"El recuerdo se va

por mi memoria larga, removiendo
con finos pies las hojas secas." (1937)

que juzgo insuperable, a la hora de expresar la facultad del recuerdo para renovar el pasado, relativa y sutilmente. Lo mismo cuando dice:

"Y no sé de dónde vienen
volando tantos recuerdos,
lluvia aromada y divina
de lo marchito y lo muerto" (1938)

El recuerdo puede reproducirse cuanto queramos. Se duerme y vuelve a despertar. Es entonces un eco interminable de tiempo que no muere del todo. Así lo siente también J.R. cuando escribe:

"he sentido
que despertaba en mi alma
algún recuerdo dormido..." (1939)

Pero también es cierto que, a veces, el poeta es consciente de la nimiedad del recuerdo, en cuanto potencia reproductora de la realidad que ya no existe. Por ej., refiriéndose al modo de actualizar los vivos a los muertos, se lamenta así:

"¡Qué recuerdos
tan pobres los que los vivos
enclavan sobre los muertos!" (1940)

El tiempo no perdona y asola casi todo:

"Soledad, yo no me acuerdo
de aquella rubia adúltera, de aquel amigo triste;
¿qué resta de su carne callejera? Un recuerdo
sin color, un bostezo, dolor y sombra..." (1941)
"queda
solo el recuerdo del sueño
del placer de aquella esencia..." (1942)

J.R. llega a confesar, con total desilusión, la inutilidad funcional del recuerdo:

"Solo resta la muerte. ¡Y el recuerdo no es nada!" (1943)

Pero esto es la situación límite, no su postura habitual.

El poeta verbaliza el concepto utilizándolo, con asiduidad, desde su propia perspectiva:

"Yo, al acordarme de ella, me desespero y lloro" (1944)
"yo me acuerdo
de aquella rubia adúltera" (1945)

"me acuerdo siempre de ella" (1946)

"¡cuántas veces
te he recordado en mi jardín!" (1947)

"Recuerdo...Era la tarde" (1948)

Y lamenta las situaciones de pérdida de esa facultad:

"No recuerdo..." (1949)

"¡Que yo mismo no me acuerde
de mí!" (1950)

"Yo no
me acuerdo ya de las cosas..." (1951)

También utiliza la perspectiva de la otredad, sobre todo por medio de esa fórmula reiterativa, ya señalada, unas veces dirigida retóricamente a un jardín:

"¿Te acuerdas de ella,
jardín pensativo?" (1952)

otras a su pueblo natal:

"¿Te acuerdas de mí?" (1953)

y, casi siempre, a una mujer, explícita o no, bien por medio del inciso "-¿te acuerdas?-" (1954) o en una simple unidad oracional interrogativa:

"¿Te acuerdas, Marthe? El oro verde de tu cabello
se te entraba en los ojos, irisado y romántico" (1955)

En cuanto al olvido, tiene éste generalmente un sentido de deslealtad que el poeta rechaza:

"Jardín verde; yo te cuido
a la paz de esta canción
'no sabrás lo que es olvido,
jardín de mi corazón'." (1956)

"los negros olvidos de un pecho inconstante" (1957)

"un leve barco que indolente-
mente se olvida, infiel, de su destino" (1958)

porque, en cierto modo, lo identifica con la muerte definitiva de lo que fue:

"la tumba de las cosas olvidadas" (1959)

un poco, al estilo de la idea de Rosalía:

"las aguas del olvido, que es de la muerte hermano" (1960)

Y así J.R. dice también:

"tu olvido me está matando" (1961)

"el puñal que asesina de olvido" (1962)

El olvido entierra al tiempo, es un aliado de su irreversibilidad. Y por eso el poeta trata de no olvidar:

"Mi corazón no olvidaba
las noches de primavera" (1963)

"la canción
de la fuente, copla suerta
que no olvida el corazón" (1964)

"[tu risa] Nunca, nunca la olvido" (1965)

y también de que no le olviden:

"te he dicho que no me olvides?" (1966)

"Hay alguien, yo no sé dónde
-le pido que no me olvide-" (1967)

"No me olvides;
volveré a la primavera" (1968)

El poeta desearía:

"Una fuente infinita
en la que nada se olvidase" (1969)

Pero reconoce que el olvido trabaja con afán hasta conseguir sus propósitos:

"y el olvido
se irá llevando, con las brisas tristes,
la hora de nuestro amor..." (1970)

El mismo Dios parece verse afectado por el fenómeno:

"Pero Dios olvida
lo que es el querer" (1971)

Y todo, alrededor del poeta, se llena de triste olvido:

"Y el cielo gris y violeta
y el jardín entristecido,
no tienen para el poeta
más que colores de olvido" (1972)

"hay en el aire
una música de olvido,
una lánguida saudade
que se entra en el corazón
y lo ensombrece y lo parte..." (1973)

Existen:

"horas en que se tiene más miedo del olvido" (1974)

pero el olvido trabaja siempre al hilo del tiempo, y se identifica con la tarde:

"tarde de color de olvido" (1975)

"Tardes para prolongar
los olvidos" (1976)

y con la noche:

"Todo en la noche es olvido" (1977)

hasta cuajar esta bella metáfora:

"El olvido de la noche
teje su musgo de fábula" (1978)

Un olvido que el poeta no puede perdonar:

"dónde encuentras ese olvido
que pones sobre mi alma?" (1979)

"la palabra de plata tuvo un eco de olvido" (1980)

y que le llena de dolor:

"¡Dolor de lo olvidado!" (1981)

de preocupación:

"Madre, me olvido de algo" (1982)

y de una nostalgia que justifica el título de uno de sus libros (<u>Olvidanzas</u>):

"¿De qué estrella blanca viene
esta doliente olvidanza?" (1983)

"hay visiones, sin nadie, de una eterna olvidanza" (1984)

Todo esto justifica que la poesía de J.R. se pueble de enumeraciones en las que el olvido es coprotagonista de diversas acciones, junto a conceptos del polo negativo:

"por amores ingratos y locos olvidos" (1985)

"la soledad de tedio, de viudez y de olvido" (1986)

"una mujer que olvida y un poeta que llora..." (1987)

"hablan de sed, de viento, de ceniza y de olvido..." (1988)

"Todo es pena y olvido" (1989)

"cárceles de miseria y de olvido" (1990)

"Violetas, olvidos, sueños
deshojados" (1991)

"hasta un sinfín ignoto de lujuria y de olvido" (1992)

"vientos de olvido y de dolor me llevan..." (1993)

Este último verso, por cierto, que tanto suena a un poema de Miguel Hernández titulado "Vientos del pueblo me llevan", compone una adecuada imagen del olvido como "borrón y cuenta nueva" que en seguida analizaremos.

En la misma línea de las otras enumeraciones, tropezamos

también una adjetivación adversa:

"el monstruoso olvido,
negro y brutal" (1994)
"en un olvido mustio" (1995)
"en su olvido
húmedo" (1996)

y algunas metáforas interesantes:

"afán doloroso de ultramares de olvido" (1997)
"Era un cuento de olvido el parque solitario" (1998)
"que el olvido velaba con su niebla de invierno" (1999)
"vientos negros le llegan del mundo del olvido" (2000)
"el corazón parece que late en el olvido" (2001)

Volviendo al tema del olvido como viento necesario que borra las huellas de la realidad, observamos que en J.R. también aparece, aunque con mucha menor frecuencia. Efectivamente hay cosas que conviene olvidar. Y por eso dice:

"que el viento del olvido se lleve lo doliente" (2002)

y también, prescindiendo ya del soporte simbólico del viento:

"¡Y tú, ruiseñor mío, endulza tu tristeza,
enciérrate en tu selva, florécete y olvida" (2003)
"¡Carne de campo, dame la hora,
llena de luz, en que se olvida!" (2004)

El poeta precisa olvidar, sobre todo su desacierto amoroso; aunque a veces no lo consiga:

"y yo no
puedo jamás olvidarla..." (2005)
"La noche solo me dice
que la olvide...¿y quién la olvida?" (2006)
"dame fuerza para echar a olvido
la pasión..." (2007)

Entonces es cuando este concepto toma sus valores más positivos y se rodea de vocablos de este signo:

"El cielo de primavera
era azul de paz y olvido" (2008)
"¡Olvido soñoliento y puro, que idealizan
agujas encendidas" (2009)

llegando incluso hasta la situación límite:

"¡Hay que olvidarlo todo!" (2010)

Hemos visto, pues, los dos filos del recuerdo: uno (el más habitual) como rescatador del pasado y otro, casi de excepción, como incentivador de la nostalgia. Y también los dos filos del olvido: el que pone de relieve la deslealtad que supone este concepto para cuanto ha sido realidad en algún tiempo (el más frecuente) y el que justifica su presencia como algo necesario para enterrar los recuerdos ingratos.

Recuerdo y olvido suponen, en definitiva, dos modos más de la experimentación temporal del poeta en orden al misterio, a la complejidad y a la incidencia del tiempo en la existencia humana.

4º-B) LA ETERNIDAD

Para Boecio, seguidor de S. Agustín, la eternidad era "la posesión total, simultánea y perfecta de una vida interminable".

En cualquier análisis del tiempo es éste un concepto ineludible, tanto en el sentido que señalaba el filósofo como en otros para los que también se emplea este término (sentido figurado de tiempo muy largo, perpetuidad, no-tiempo, vida del alma después de la muerte, etc.)

Ningún poeta trascendente ha podido soslayarlo porque, como dice Gullón:

> "El hombre se sueña inmortal y el poeta tiene una visión de sí mismo en lo eterno" (2011)

y también:

> "Tiempo, muerte y eternidad son facetas de una preocupación radical, de una meditación que conduce a precisas y concisas visiones del destino del hombre [...] la eternidad será estar al otro lado de la vida, sin perder contacto con ella [...] La vida puesta en relación con la muerte plantea la cuestión del destino y ésta la de la eternidad" (2012)

Blanco Pascual señala, de igual modo:

> "El hombre tiene una posibilidad de superar sus fronteras y de entrar en contacto con lo infinito, con lo eterno, a través de la poesía" (2013)

J.R. también dedicará una especial atención a este tema. Tanta que hizo exclamar a Margarita de Pedroso, uno de sus amores

platónicos:

"Yo creía en la vida y en la eternidad. Juan Ramón tan sólo creía en eternidades" (2014)

El pensamiento juanramoniano sobre la eternidad se vaciará, como en otros casos, en su expresión literaria; aunque no con la misma intensidad en todas las épocas. En su impecable estudio, apunta Rosalba Fernández:

"Desde los primeros poemas de Juan Ramón hemos sentido cómo el tiempo en sí le preocupa en su noción de perdurabilidad, estrechamente unido por lo tanto a la idea de muerte; o sea, que encontraremos siempre el contraste de los conceptos de eternidad frente a la finitud de lo humano" (2015)

Y así es, si bien, tras los tanteos que aparecerán en sus primeros libros, entrará J.R. en una postura más decidida en favor de lo eterno, como algo necesario y consustancial a la ambición humana y también a la proyección artística. Hasta llegar a decir:

"Hay que imponerle la eternidad a la vida" (2016)

Son frecuentes las expresiones en las que, a su modo, J.R. apologetiza el término:

"el oro infinito de lo eterno" (2017)

"[el] éxtasis sereno es para mí la eternidad" (2018)

"¡Eternidad, hora ensanchada" (2019)

si bien, hay ocasiones en que pretende una mayor y particular intimización del concepto:

"El todo eterno que es el todo interno" (2020)

y nos aconseja:

"No hemos de ser inmortales para los demás, sino para nosotros mismos" (2021)

De cualquier modo, la eternidad es un misterio lleno de complejidad, tal como la concebía Unamuno:

"la eternidad, el único misterio,
que devoramos y que nos devora." (2022)

J.R. escribirá:

"el secreto sin fondo de lo eterno" (2023)

"Quién pudiera -¡Ocaso!- hundir el puño en tus cristales, y arrancarte los tesoros de la eternidad" (2024)

El moguereño llegará a sentirse acreedor a una eternidad lograda con su obra, día tras día, con esfuerzo, con voluntad y también con algún don innato:

"Sin duda, tengo una glándula que segrega 'infinito'."
(2025)

lo que le concederá aquello que Manrique llamaba la vida de la fama:

"Yo te daré vida más larga
Obra,
que Dios me ha dado a mí" (2026)

J.R., al margen de esto, habla a veces también de la otra vida, como algo ambiguo, incluso poetizado. Por ej., cuando, refiriéndose a algunos de sus poetas queridos, dice:

"yo no os quiero encontrar bajo la tierra [...] Yo quiero hallaros en una barca de sombra, camino de la luna, en la noche ultraterrena de la muerte" (2027)

Y por supuesto, de la vida del más allá al estilo católico. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en <u>Platero y yo</u>, precisamente en el fragmento que cierra el libro:

"Tú, Platero, estás solo en el pasado. Pero, ¿qué más te da el pasado a ti que vives en lo eterno, que, como yo aquí, tienes en tu mano, grana como el corazón de Dios perenne, el sol de cada aurora?" (2028)

De cualquier manera, la obsesión de la eternidad la sintió J.R. desde siempre (aunque no estuviera al principio tan acertado en expresarla) Y así lo confiesa en un inédito del Archivo Histórico Nacional de Madrid que Angel Crespo transcribe de este modo:

"Muchas veces he pensado en qué estaba la sensación de eternidad que llenó mi infancia. Los tres meses de verano, azules, dorados, idénticos, sin cambio." (2029)

Así lo ha observado la crítica:

"la muerte preocupa a Juan Ramón por lo que hay más allá de la misma" (2030)

Y así también lo podemos comprobar en las citas del corpus fundamental que vamos a consignar y analizar ahora.

En lo que se refiere a su primerísima época, J.R. no nombra el término "eternidad" ni una sola vez. Sí se refiere, sin embargo, a "lo eterno":

"Es un Alma serena que sube a lo Eterno" (2031)
"tú el altar has sido siempre en que mi alma en silencio religioso
se ha postrado, con nostalgia de lo Eterno..." (2032)

o al "Ser Eterno":

"yo soñé con una virgen desposada,
que una noche ante el altar del Ser Eterno
puso en mi alma los latidos de su alma..." (2033)

e incluso a la "Vida Eterna":

"abrazados doraían su Muerte
los pálidos besos,
esperando las Vidas Eternas..." (2034)

Si bien lo más frecuente es el uso del adjetivo "eterno" en un sentido de duración:

"y perfumas con flores que se secan
tu eterna juventud" (2035)
"Me abrazo contigo con vínculo eterno..." (2036)
"Lucero blanco, que tiemblas
en el crepúsculo eterno" (2037)
"para dejar en la tumba
besos de eterna fragancia" (2038)

que, en ocasiones, presenta matices que nos acercan al sentido de eternidad, entendida como tal, aunque de un modo un tanto ambiguo:

"del mar de los espacios infinitos, eternos,
donde no lloran nunca los ceñudos Inviernos..." (2039)

¿Se trata del mar del Paraíso?

"Feliz quien desprecia
amores terrenos,
feliz el que ama
amores eternos" (2040)

¿Son amores divinos?, ¿de personas que viven en el más allá?

"¡Niños blondos,
que abandonaron sus cuerpos
para volar hechos ángeles
a los jardines eternos" (2041)

¿Son los jardines de la Gloria?

Da la impresión de que este tratamiento de lo eterno guarda una estrecha relación con el ideal juvenil. Así lo han querido ver también algunos de sus más acertados críticos. Por ej., Blasco Pascual:

"Lo que he llamado [...] 'enfermedad del infinito', recorre
toda la obra de Juan Ramón y adopta en ella dos formas

> simultáneas de manifestarse. Aparece, por un lado, como explosión gozosa de un espíritu que, en el vencimiento de la muerte, aspira a expandirse hacia el infinito, hacia lo eterno; y por otro, como deseo de este mismo espíritu de realizarse y concretarse dentro de dicha infinitud." (2042)

A. Blanch lo apunta aún más expresamente, entroncándolo con las corrientes de la época:

> "Es bien conocida la fama universal que el término 'eternidad' tuvo en la literatura europea, sobre todo desde el Romanticismo de corte inglés o germánico. Eternidad significaba poéticamente no la divinidad ni el más allá, sino el ideal de belleza, la suma de las aspiraciones del corazón, la ilimitada apertura del ser humano. Juan Ramón Jiménez, como tantos poetas españoles, herederos del espíritu romántico y simbolista, contribuyeron a propagar ese vago concepto entre nosotros" (2043)

También Mª Luisa Amigo se siente preocupada por el tema, aportando interesantes precisiones que tienen que ver, del mismo modo, con el aspecto de lejanía, tan peculiar en el moguereño:

> "Algunos poemas de Ninfeas y Almas de violeta manifiestan el anhelo por un ideal lejano [...] la mirada del poeta parece siempre buscar un más allá, ideal e inalcanzable, que puede ser momentáneamente entrevisto y, por ende, perdido" (2044)

> "Se trata de un mundo superior, pleno de valor y reino de lo eterno e infinito" (2045)

aspecto que, de igual modo, pone de relieve Verhesen:

> "Advirtamos, en primer lugar, las frecuentes alusiones a la lejanía. Numerosísimos son los poemas en los que figuran el adjetivo 'lejano', el adverbio 'lejos'. Esto tiene un significado [...] El camino de lo maravilloso conduce inevitablemente al más allá" (2046)

Algunas de las citas juanramonianas al respecto corroborarán todo esto:

> "He vivido en la azul lejanía
> en que anhela mi vida vivir" (2047)
>
> "y triste, mi pensamiento
> batía sus grandes alas,
> abismándose en las nieblas

de insondables lontananzas" (2048)

"¡Quién pudiera
dormitar eternamente en un ensueño,
olvidarse de la tierra
y perderse en lo infinito de los cielos!" (2049)

Cuando las expresiones se acercan más a una alusión a la vida de ultratumba, suelen cubrirse de veladas dudas:

"Yo no sé si más tarde de la suerte
[unos niños] renacerán cantando en una estrella" (2050)

"Pero tras de la vida ¿qué existe?" (2051)

A medida que J.R. va creando otros libros posteriores, dentro aún de su primera época, hay una mayor explicitud y, a la vez, complejidad de este campo semántico.

La eternidad aparece ya en todo su sentido, tanto desde un plano absoluto, como de reina de lo atemporal:

"¡todo, en la eternidad, bogará en una calma
de ilusión y de oro!" (2052)

"¿Por qué la eternidad está nueva, tranquila,
y lo demás -¡ai vida!- seco, mudo y sin alas?" (2053)

siempre gratificante y meliorativo:

"oro de eternidad y de poesía!" (2054)

"¡Remansos de eternidad!" (2055)

E incluso desde su plano individual:

"un ansia delirante de eternidad me inflama..." (2056)

La eternidad es, a veces, para J.R. una inmensidad de tiempo al que aspira:

"¡Eternidad, clava mi pobre vida!" (2057)

aunque teme que el humano sólo pueda imaginarla, soñarla:

"Muere el hombre. No tienen los sueños más tesoro
que la eternidad alta." (2058)

"¿Una raíz de amor y de esperanza tiene
bajo tu cáliz puro la eternidad bendita?" (2059)

Es un tiempo que se puede relativizar desde el momento:

"Oh, tarde llena de soplos de eternidad" (2060)

"Cada minuto de este oro
¿no es toda la eternidad?" (2061)

o es un tiempo que no se fija, que huye:

"fugitiva
como la eternidad de la belleza" (2062)

'Eternidad divina
de las cosas fugaces' (2063)

y que es inmenso:

'esos brazos largos
de eternidad' (2064)

J.R. ha sabido metaforizar perfectamente la eternidad, dotándola de ese carácter que posee:

'¡Eternidad, dulce niña!' (2065)

A veces, para referirse al tiempo de detrás de la muerte:

'¡Háblame más, Señor,
a ver si tus palabras
me abren -llaves de oro- poco a poco
la eternidad soñada!' (2066)

al que también alude como "la otra vida":

'Dios. Francina.
La otra vida. Esta vida' (2067)
'las gracias entrevistas
entre esta y otra vida' (2068)
'Hay en [los sueños]
algo divino y triste que no es de nuestra vida...' (2069)
'un hombre que va vestido
de negro por la otra vida' (2070)

el "más allá":

'más allá de la muerte...!' (2071)
'algo del más allá que llega hasta la vida' (2072)

la "vida eterna":

'que se derraman en la vida eterna' (2073)

y el "otro mundo":

'lirio del otro mundo, una mano sedeña
se envuelve en una red de tristes tornasoles...' (2074)
'músicas de otro mundo resuenan a mi lado' (2075)
'¿es un olor que viene de otro mundo, en el viento?' (2076)
'Tienen esplendor vago de flores de otro mundo!' (2077)

A las campanas les dice en una ocasión:

'no es de este mundo
vuestro son...' (2078)

También hay referencias al Paraíso:

'el verde Paraíso
que en la Cruz una tarde prometías' (2079)

"Paraíso sin Eva, sin manzana,
en paz" (2080)

aunque éstas son muchas veces metafóricas o, al menos, se extienden al significado de "lugar apetecible":

"¡Caeré pensando en ti, paraíso de alegría" (2081)
"¡Oh paraíso mágico, en donde todo el oro
supremo se hace eterno con la fuga del día!" (2082)
"¡Todo el cielo es aurora! ¡Todo el monte
paraíso!" (2083)

Quizá lo más original de J.R., y en lo que nadie hasta ahora ha reparado, se cierna sobre esas alusiones a una vida que no es precisamente ni la del más acá ni la del más allá. Una vida románticamente imaginada, que no existe fuera de su deseo:

"vivir siempre una vida
de después o de nunca" (2084)
"¡Quién pudiera, armonía,
no morir nunca..., ni vivir!" (2085)
"¡Ay, quién pudiera
no morir nunca, ni vivir!" (2086)

Respecto a "lo eterno", podemos consignar igualmente una rica variedad de matices, Desde la connotación meliorativa:

"¡Ah! ¡lo bello! ¡lo eterno!" (2087)
"¡Paisaje de lo eterno,
qué bello eres ahora!" (2088)
"la hermosura
de lo eterno" (2089)
"¡Parece que lo eterno se coje con la mano!" (2090)
"triste ocaso
que les manda la dulzura
de lo eterno" (2091)

abundando incluso en su propia definición:

"la esencia inextinguible de lo eterno" (2092)

y con raras excepciones hacia lo peyorativo:

"Se acerca todo lo triste,
lo eterno, lo desolado" (2093)

pasando por un sinónimo de "siempre":

"estaba en mí este amor desde lo eterno" (2094)

trasparentando "lo puro", "lo sagrado":

"aquellas cosas

que decíamos, en un olvido de lo eterno" (2095)

"el anhelo divino de lo puro y lo eterno" (2096)

"lo inexcrutable":

"ahonda hasta los últimos
sinfines de lo eterno" (2097)

y convirtiéndose en una personificación:

"¡Era lo eterno, que
está en todo" (2098)

"llamo a lo eterno -lo sé bien- y me responde..." (2099)

"Ha bajado lo eterno. Son paisajes
exactos. El mundo es el olimpo." (2100)

o en un lugar "en dónde":

"los ojos grandes vueltos a lo eterno" (2101)

o "de dónde":

"aquel jardín florido que vino de lo eterno" (2102)

"un sol que viene de lo eterno" (2103)

Como simple adjetivo, con el habitual sentido de duración (aplicado hiperbólicamente), su nombramiento es frecuentísimo. En esta poesía de J.R. son eternos: los paisajes, las tierras, las flores, el río, el horizonte, el cristal, los pájaros, un torrente, las noches, el momento, la primavera, la hora, las voces, la armonía, la ceguera, el lenguaje, el anhelo, el prestigio, la certidumbre, la llegada, la tristeza, la claridad, el esplendor, la belleza, la luz, el espíritu, un compás, una honda, el sacrificio, una aureola, el oro, una joya, el propio poeta, el dolor, un prado, el son, un palio, las estrellas, los campos, los horizontes, un secreto, la mudanza, las cosas, la pesadumbre, la agonía, las nostalgias:

"sombras de la noche eterna" (2104)

"esas tardes azules eternas y doradas" (2105)

"eterna
fugacidad sin nombre" (2106)

"Y esta amargura eterna" (2107)

"una dulzura eterna" (2108)

"Naturaleza, ¿en tu mudanza eterna,
siempre has de hallarte mi ilusión perdida?" (2109)

y sobre todo el amor:

"te envío
mi fuego de amor eterno" (2110)

"Tu corazón eterno" (2111)

"Pues eres puro, [amor] eres
eterno!" (2112)

"¡Eres eterno, amor,
como la primavera!" (2113)

Son dignos de destacar algunos ejemplos en los que chocan, en una curiosa paradoja, la fugacidad de la realización (instante) con la duración en la memoria (eterno):

"Vida de instantes
dulces, salvas, perdidos en la noche,
eternos...y fugaces!" (2114)

"jardines momentáneos, ¡y eternos!" (2115)

y también otro caso en el que aparece el significante "eternizadas", en un verso de gran sentido y belleza:

"campanas lentas, hablan, eternizadas" (2116)

En ocasiones, la facultad de ser eterno no es un hecho real sino una desideración del poeta. Por ej., cuando le dice a la llama de la tarde:

"¡Prolóngate, sé eterna!" (2117)

o a la aurora:

"que tus rosas rojas
sean eternas" (2118)

a la luna:

"¡Sé eterna para mí!" (2119)

e incluso a sí mismo:

"¡yo quiero ser eterno!" (2120)

También resulta usual el adverbio "eternamente"; bien como constatación:

"unos ojos eternamente azules" (2121)

"el sol se eleva eternamente" (2122)

"Eternamente,
mi corazón [...]
se desangra" (2123)

o bien como desideración:

"Ay, prolongar eternamente esta dulce tarde" (2124)

"Ah, quién pudiera prolongar eternamente
este instante" (2125)

o duda:

"¿Quién mantiene

una pureza eternamente?" (2126)

Y no faltan algunas formas verbales de esta familia léxica:

"el sol dora el doliente
jardín, como si quisiera
eternizar su oro en calma" (2127)

"una ilusión más bella
que se quisiera eternizar sobre el ocaso" (2128)

J.R. siente tal preocupación por lo eterno (en el sentido de resistencia frente al tiempo) que lo expresa también mediante abundantes y matizados sinónimos. Así, algunas citaciones tienen que ver con lo infinito, la infinitud o el sinfín:

"con un cariño infinito" (2129)

"Una tristeza infinita
vaga por todas las sendas" (2130)

"¡Atracción infinita de todo lo profundo" (2131)

"cristal de lo infinito" (2132)

"Parece que la vida huye a un sinfín de luto" (2133)

"Todo lo que parece sin fin, duda y termina...;
el anhelo quisiera prolongar lo finito" (2134)

"Oh, Señor, cuándo, cuándo
por este laberinto
de penas y de sombras
hallaré la salida al infinito!" (2135)

otras con lo inmortal:

"todas las maravillas inmortales del mundo!" (2136)

"la obra inmortal y pura" (2137)

lo perpetuo, perenne y perdurable:

"[melancolía] ¿Entre qué flores
perpetuas te renuevas" (2138)

"hoja perenne de un árbol de belleza" (2139)

"[todo] convida
a la perpetuidad" (2140)

"un arder perdurable" (2141)

y también lo inextinguible, lo incesante, lo innumerable, lo inacabable, lo inmutable, lo inagotable, lo permanente:

"un silencio permanente" (2142)

"rosas inacabables" (2143)

"un manantial

divino e inagotable" (2144)

"con una nota clara, inextinguible y pura..." (2145)

"un soñar incesante" (2146)

"un amargor profuso de inacabables hieles" (2147)

"Dentro del alma están las penas inmutables...
Fuera, la indiferencia, lo que huye y lo que cambia..."
(2148)

Todo este despliegue de significantes (en centenares de citas) que hacen mención a lo eterno responde, sin duda, a la necesidad que el poeta siente de expresar sus experiencias y sus anhelos sobre aquello que se resiste a ser arrastrado por el tiempo y que proviene básicamente de la idea de inmortalidad, de vida eterna, de algo que no está en esa ribera del más acá, donde todo queda afectado por el fluir temporal.

J.R. piensa, por tanto, en la eternidad como estadio y como meta; como absoluto y como estímulo individual; como plan vital y como salvaguarda de su obra. Pero mientras va reforzando estos conceptos experimenta, sobre todo, en la proporción de eterno que pueda corresponder a los seres, a los sentimientos, a las abstracciones, etc. Y, de este modo, queriendo o sin querer, va "oxigenando" de tiempo toda su confidencia lírica.

4º-C) LA MUERTE

La muerte es, entre otras cosas, la charnela entre la vida y la eternidad. Y con ambas tiene estrecha relación. A. Machado, en la temprana y acertada crítica de una de las primeras obras de J.R. dice precisamente:

"vivimos hacia la vida o hacia la muerte?" (2149)

Y G. Azam:

"la muerte es el brote de la eternidad y del infinito en el propio seno de nuestra existencia" (2150)

Si bien, la mayoría de los pensadores la identifican más con el punto final de la vida, sin adentrarse en otras trascendencias. A. Gala dice, por ej.:

"lo que dura es la muerte" (2151)

Juan Ayuso apunta en este sentido:

"La muerte es una categoría que comporta la fugacidad, el sentido efímero de la vida" (2152)

De cualquier modo, a todos nos salpica y nadie, salvo los trastornados o desesperados, la desea:

"De hecho, nadie que haya sido quiere dejar de ser" (2153)

porque implica siempre un sentido de esclavitud o, al menos, de falta de libertad y control; cosa que sólo es propia del humano:

"El animal y la planta ignoran la muerte, se hallan abiertos, es decir, no interpretan, no limitan, y por ello son libres." (2154)

y también de temor a lo desconocido, a lo sobrenatural, a la fusión con lo mágico. Como decía el profesor José Mª Zumalabe: "el temor a la vida es el miedo a la propia individualización y el temor a la muerte es el miedo a la fusión". Y J.R. escribe en un aforismo:

"¡Ay, el día del elojio total; el día de nuestra muerte verdadera! ¡Todos serán uno, ninguno seré yo!" (2155)

La muerte es un cruce de las dos dimensiones del tiempo. Y como tal, resulta imprescindible revisarla en este trabajo, aunque las pretensiones sean muy modestas en cuanto a llegar a aclarar nada que no se sepa ya.

La reflexión sobre este concepto es una de las más generales y repetidas que el ser humano haya ejercido sobre el mundo que le rodea:

"La pregunta sobre la muerte es probablemente la que más continuamente el pensamiento humano se haya planteado nunca." (2156)

"resulta imposible eludir la preocupación filosófica y vital de la muerte. Así pues, preocupa al hombre, antes de que ésta ocupe algún día su ser" (2157)

Y muchos son los que han visto a la muerte zurcida de tiempo por los cuatro costados. Así, Olson cuando dice:

"La idea de tiempo nunca está aislada completamente del pensamiento de la muerte" (2158)

al igual que de Pablos:

"Lo esencial en el tiempo nunca está aislado completamente del pensamiento de la muerte" (2159)

y Azam:

"el valor estético de la muerte, el relieve que da a la vida y a los sentimientos, el desafío que lanza al esfuerzo creador del hombre, tan sólo son -desde hace mucho- lugares comunes poéticos. No ocurre lo mismo si consideramos la relación entre ésta y los conceptos de tiempo y de eternidad" (2160)

Algunos, incluso, lo concretan ya en el poeta de Moguer. Por ej., Blasco Pascual:

"Es la presencia de la muerte, precisamente, la que convierte el acto poético en una 'trágica lucha' [...] entre el Poeta y el Tiempo" (2161)

y también Gullón:

"El sentimiento del tiempo, como la impresión de la eternidad, linda con uno de los grandes temas de la poesía juanramoniana: el de la muerte. Pues en cuanto se piensa en el tiempo, la fluidez y fugacidad de la hora; en cuanto la idea de que árbol y flor renacerán cada primavera, mientras el poeta faltará algún día a la cita, es inevitable afrontar el problema de la muerte" (2162)

Es preciso, por tanto, dedicar un apartado a este tema, espinoso por otra parte e interminable, pero que no podemos soslayar. Y empezaré diciendo que, en gran parte de lo que se lleva escrito sobre la muerte en J.R., hay una tendencia crónica a recargar las tintas, por aquello de que la muerte de su padre le causó una especie de complejo que no superó jamás. Esto se corrobora luego y se salpica con una serie de anécdotas que han llegado a calar en el ánimo del lector / estudioso, y han creado una imagen tópica, mediante la cual muchos ven a J.R. como una especie de loco, depresivo y morboso, supurando esencias mortuorias incesantemente.

No voy a enmendar la plana a los biógrafos pero, si nos atenemos a la obra del poeta, de ésa sí que puedo dar fe en cuanto a que no contiene referencias de tal calibre en una medida superior a la de cualquier escritor medio, con una primera e intensa influencia romántica, para más señas.

Veamos cómo J.R. se ha convertido, injustamente, en un paradigma de este signo, a través de un sencillo y espontáneo ejemplo de recensión sobre una novela de Julio Llamazares:

"Llamazares nos pinta un mundo fantasmal, que recuerda el de Pedro Páramo de Juan Rulfo, del amarillo juanramoniano de la melancolía, el dolor y la muerte." (2163)

A esta situación nos ha llevado quizá la insistencia de la crítica en ese punto, resaltando, a la menor ocasión, las circunstancias personales menos favorecedoras y desproporcionando su reflejo en la obra.

Algunos de los estudiosos mejor intencionados incurren también, aunque levemente, en el pequeño delito de la exageración. Gullón dice, por ej.:

> "Si en todo gran poeta la idea de la muerte es de las que con mayor intensidad incitan a la creación poética, en Juan Ramón, por las circunstancias mencionadas, motivó gran número de composiciones" (2164)

Sánchez Romeralo:

> "La muerte fue siempre uno de los temas grandes, ricos y obsesivos, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, al que el poeta dedicó todo un libro, La muerte, sólo parcialmente conocido a través de los dos libros antológicos de 1923: Poesía y Belleza [...]
> Sobre la muerte escribió Juan Ramón mucho y muy hondamente, y nos dejó, si lo decimos musicalmente, multitud de variaciones sobre el tema" (2165)

Azam:

> "el tema de la muerte es el que aparece con mayor frecuencia en el conjunto de la producción poética juanramoniana" (2166)

y Arturo del Villar:

> "El gran tema juanramoniano es, desde luego, el de la muerte, y en torno suyo giran los demás" (2167)

No puedo estar de acuerdo, claro es, con estos asertos desde el momento en que la muerte sólo es una dimensión del tiempo y éste tiene un protagonismo muy superior a aquélla porque la comprende, la envuelve y la rebasa totalmente.

Otros juicios tratan de matizar la proporción o dosis de la muerte con arreglo a la trayectoria diacrónica del poeta. Unos cargan la peyoración en su etapa madura:

> "Esta idea sombría de la temporalidad humana aparece pronto en su obra; y, al llegar la edad madura, se hace obsesiva. Todo se le presenta como un 'ser que muere'." (2168)
> "Su miedo a la muerte, como sentimiento reflejado en su poesía, aparece, en sus primeros trabajos, difuso y suavizado por el

> sentimentalismo. En su vida posterior se intensifica hasta el punto de convertirse en una obsesión" (2169)
>
> "en su primer tiempo poético [...] ésta es más bien una muerte 'imaginaria', es decir, una postura poética. [...] En su segundo tiempo, la muerte es más 'real' en el sentido de que el poeta la enfrenta en el plano de la imaginación creativa." (2170)

Y otros, comprendiendo mejor el asunto, lo hacen sobre la etapa primera, interpretando que, en las posteriores, J.R. ha encontrado ya un camino para burlarse de la muerte, mediante su obra:

> "si desde julio de 1900, cuando murió su padre, la fobia a la muerte repentina era su compañera, precisamente en 1923 proclamaba su vencimiento" (2171)
>
> "él, lo mejor de él, está en su obra. Su obra será eterna: ergo él será eterno. Este descubrimiento le lleva a una actitud de enorme dignidad; la aceptación pública de la muerte física" (2172)
>
> "Morir es ser olvidado, pero el poeta seguirá siendo leído, luego existirá siempre: tal es el principio de los principios. [...] de modo que al inmortalizar la obra se inmortaliza él." (2173)
>
> "Consciente de la muerte, Juan Ramón Jiménez se eleva, pues, por encima de ella, hallando en lo más íntimo de sí mismo una verdad eterna. A tal efecto, se preocupa asimismo de la inmortalidad. [...] Juan Ramón lo sabe: antes de la muerte, vive para poder expirar algún día. Luego muere para sobrevivir fuera del espacio y fuera del tiempo. Aquellos que no aguardan otra vida están muertos para esta existencia. Nuestro destino característico e inalienable se resuelve definitivamente en el morir." (2174)
>
> "Debe buscar el poeta, en consecuencia, una solución al problema de la muerte: la de 'procurar vengarse de la muerte con la misma labor que ella envenena'; esto es, quemando el cuerpo, antes que la muerte lo destruya, en la consecución de un espíritu que, dentro de su infinitud, pueda conservar una existencia 'única e individualizada'." (2175)

Resulta curioso que González opine que los sentimientos del poeta quedaron bastante al margen de su lírica:

"J.R.J. vivió especialmente aterrorizado por la idea obsesiva de la muerte. Pero ese terror no siempre se traduce de un modo directo en sus versos, que revelan, sin embargo, una constante y creciente preocupación." (2176)

mientras que Wilcox se expresa de manera casi contraria:

"Nosotros percibimos que hay algo de irreal y poco convincente en esta obsesión que hemos descrito. Creemos que un auténtico sentimiento pudo existir inicialmente, pero que éste se transformó en un clisé literario." (2177)

Y, sin embargo, creo que ambos tienen razón. Efectivamente, en la obra de J.R. no se traduce esa "intensidad" de muerte que apuntan los críticos y biógrafos, como obsesión personal del moguereño. (Como ya dijimos, en su obra tiene mayor poder la vida que la muerte) Pero también es cierto que en una etapa de mayor influencia romántica aparecen algunos tópicos que hacen referencia a tumbas, cementerios, etc.; si bien es rara la ocasión en que el poeta "carga la mano" en estas descripciones.

La raíz romántica del asunto, que a mí me parece innegable, la ratifican críticos como Gullón:

"Aparte alguna lamentación romántica, en donde identificamos la impronta de una época, los símbolos utilizados corroboran la idea de la muerte como tránsito hacia otra vida" (2178)

y Azam:

"El estudio comparado de las estructuras, demuestra, por consiguiente, que los temas de común sensibilidad, tales como el amor, la inspiración poética, el desencanto y la muerte, se expresan en Juan Ramón según procedimientos heredados de Bécquer, mas diversificando y suavizando su utilización" (2179)

Pero otros ven una mayor densidad modernista:

"Como buen modernista, el joven poeta se interesó en la necrofilia, en la separación del alma y el cuerpo, en el cadáver y en el decaimiento" (2180)

o prerrafaelista:

"Los prerrafaelitas y Rossetti, en primer lugar, se concentraron en la expresión emocional de los dos grandes temas que en las décadas finales del siglo atrajeron a los modernistas hispánicos: amor y muerte." (2181)

También podemos encontrar precisiones sobre el modo de

expresar J.R. la muerte en alguna de sus obras, sobre todo de la 1ª época.

Acerca de Ninfeas señala Villena:

"es la obra incipiente pero decidida de un futuro gran poeta, abrumado por la muerte, la morbosidad, la melancolía"
(2182)

Respecto a Almas de violeta apunta González:

"En Almas de violeta, la muerte, superpuesta a imágenes infantiles y a bellas adolescentes, es una adecuada apoyatura en la que sustentar su melancolía" (2183)

Sobre Rimas hay numerosas opiniones en este sentido:

"Como lo apunta Díaz-Plaja, la idea de la muerte será el tema principal de Rimas" (2184)

"Los sucesos vividos en Moguer y su experiencia en el sanatorio francés justifican en principio uno de los temas centrales de Rimas -la obsesiva referencia a la muerte-" (2185)

"Persisten en Rimas elementos tenebrosos y hasta decididamente fúnebres; pensamientos morbosos de la muerte, entierro, sepulcros y podredumbre, con la parafernalia romántica más desaforada [...]
además, la palabra muerte y el verbo morir surge de modo constante, obsesivos sin duda" (2186)

Las opiniones de Azam sobre la poesía primigenia de J.R. resultan, por el contrario, más ponderadas:

"la muerte no sólo significa una circunstancia anecdótica y exterior, sino que carece de los recursos fáciles que pudiera ofrecer el mal gusto macabro de un romanticismo decadente; incluso adquiere un carácter trascendente que invita a la reflexión interior." (2187)

"Frente a un patetismo de mal gusto, incluso a veces con tendencia al melodrama, existen aciertos que recuerdan algunas rimas de Bécquer" (2188)

Isabel Paraíso de Leal resalta una característica interesante:

"hemos visto que los muchos niños que mueren en Rimas lo hacen 'sonriendo'. Porque el morir es menos trágico que el tener que vivir en un mundo hiriente. Y porque Juan Ramón en el fondo de sí mismo 'sabe que no está amenazado de muerte', sino de vida, sabe que tiene toda la vida por delante. Y por

> eso el temor a vivir suena en el libro con acentos más auténticos que el temor a morir" (2189)

Y Mª Luisa Amigo considera esas muertes como trasunto del ideal estético:

> "Tanto en Alas de violeta como en Ninfeas abundan los poemas dedicados al tema de la muerte, muerte de niños o de mujeres amadas [...] La belleza de la muchacha muerta se presenta al poeta como ideal de belleza" (2190)

No faltan tampoco algunas referencias a su prosa:

> "Los poemas en prosa tienen, a menudo, la forma de narraciones cortas, en las que la muerte se cobra su tributo en los niños, en las muchachas jóvenes y en las religiosas pálidas" (2191)
>
> "el tema central de Palabras románticas es la preocupación por la muerte, especialmente por la propia muerte del poeta" (2192)

J.R., por su parte, no se manifiesta demasiado sobre el tema de la muerte. De las confidencias a Guerrero, entresaco dos que me parecen interesantes. En ambas hay un denominador común: el rechazo estético. Veámoslo:

> "Yo he pensado muchas veces, claro está, en la muerte, y pienso que lo mejor sería que no se enterara nadie en absoluto. Morir en una excursión lejana en cualquier parte del mundo, o en el mar, y que la gente se diera cuenta a los seis meses de que uno faltaba. Porque lo que la muerte pueda tener de bonito o menos feo dura hasta el momento de morir; pero después, ¡es todo tan desagradable!" (2193)
>
> "Es tan feo lo que rodea la muerte, sobre todo lo que viene después; aún los seres que más pueden quererle a uno no se sienten bien con 'aquello' que ha quedado, porque uno ya no está allí, ya no es...Si él supiera cuándo iba a morir se iría antes a un sitio apartado; en esto le parece bien la elegancia que tienen algunos animales." (2194)

El resto de referencias a la muerte, en estas confesiones cotidianas, tiene que ver fundamentalmente con el sentido de "impedimento para acabar la obra", según hemos detallado en otro apartado.

Tres días después de fallecer su esposa exclamó J.R.:

> "La muerte es la única verdad" (2195)

Las alusiones que hace J.R. a la muerte en la generalidad de

su obra son variadas, aunque no muy frecuentes. En las cartas resulta difícil espigar alguna referencia en esta línea. A Manuel Díaz Rodríguez le escribe:

> "Da un poco de miedo querer a alguien, porque ¡es tan fácil morirse!" (2196)

En la prosa tampoco encontramos demasiadas alusiones directas:

> "Como la muerte va siempre dentro de nosotros, no hay más que volver los ojos hacia dentro para ver sus huesos de última reina trájica" (2197)

Lo cual no significa que la muerte no sea un elemento más del entramado fabulístico de su obra. Pero siempre que entendamos esto en un sentido proporcionado y habitual.

En Platero y yo, por ej., y como muy bien dice Ana Suárez Miramón:

> "La muerte es otra constante que aparece en el libro de diversas formas. Varias veces recae sobre niños, cuya inocencia hace más dramática su presencia" (2198)

Y la muerte del burro protagonista, juntamente con los capítulos posteriores que aluden a su eternidad, supone un ejercicio lírico de espléndida factura e inefable encanto.

Quiero destacar aquí, entre otros, un cuento admirable, en el que la serenidad y la asunción de la muerte (que no se nombra), como destino y necesidad, presiden, con exquisita elegancia estética, toda la composición. Está fechado en 1922 y reza así:

> "Ese perro que ladra, ha salido de la nada, y volverá a la nada. Esa niña que canta, ha salido de la nada, y volverá a la nada.
>
> Ese agua que pasa, ha salido de la nada y volverá a la nada.
>
> Esa luna de nácar, ha salido de la nada, y volverá a la nada.
>
> Y tú, mujer, que me amas, has salido de la nada, y volverás a la nada.
>
> Y yo, mujer que me amas, que digo estas palabras, he salido de la nada, y volveré a la nada." (2199)

Es también digno de transcripción otro cuento, brevísimo, que describe la experiencia de la muerte con los más exiguos detalles, calando muy hondo en el sentimiento del lector:

> "¡La perra blanca, limpia y saltadora ayer, en el chorro del agua alegre, bajo las colgantes ranas verdes! El sol de

primavera le daba en sus bellas facciones vivas. La miríbamos y nos miraba.
Este anochecer, me la he encontrado tendida bajo el farol. La he llamado y no se ha movido. La he tocado y no se ha movido. -La luz del gas le da (¡silbido triste y solo!) en sus dulces facciones muertas-. La he mirado y no me ha mirado"

(2200)

Creo que solamente la lectura de estos dos cuentos debería borrar todas las acusaciones que se vienen haciendo sobre la actitud de J.R. respecto al tema de la muerte. En su aforística, tampoco J.R. se excede en aludir a la muerte. Unas veces la presenta como enemiga de su obra:

"Tengo solo dos obsesiones, en lucha perpetua: el arte y la muerte." (2201)

otras con el rechazo estético que ya observamos:

"La muerte es solo triste y fea como sentimiento de cercanía. Pasado algún tiempo, ya no nos impone, ni nos entristece."

(2202)

Con esa idea del olvido, en que suele insistir:

"Lo muerto, cuanto más reciente, más muerto." (2203)
"No se está muerto, como vivo, más que un cierto tiempo. Podría decirse que la muerte no dura más que la vida. Después de sesenta u ochenta años de tierra ya no es un muerto, como no se es un vivo después de sesenta u ochenta años de aire"

(2204)

Ese curioso cómputo del tiempo que hace J.R. a partir de la muerte, lo veíamos también en su poesía, cuando dice a una mujer:

"Veinte años tienes en la muerte." (2205)

y lo mismo en sus aforismos:

"Diez años de nacido
-arriba en el vivir-.
Diez años del morir
-abajo en el olvido-." (2206)

Vida y muerte se contraponen en varias ocasiones. A veces, con indudable ingenio:

"Vivimos encima de nuestra muerte,
morimos debajo de nuestra vida." (2207)
"Grave cosa es que para arreglar esta gusanera de la vida no haya más que la gusanera de la muerte." (2208)

No falta la referencia, tan juanramoniana, a una muerte sucesiva que, por medio del tiempo, va imponiéndonos la vida en la consecución de una continua metamorfosis personal:

"No soy más que un sepulcro
lleno de todos mis cadáveres" (2209)

y tampoco la certidumbre del vencimiento final de la muerte por medio de la obra:

"¡Te he de deslumbrar, muerte; te he de traspasar con la luz
de la eternidad cojida en mi espejo!" (2210)

que es un tema común en la poesía de madurez:

"Nada me importa esta muerte
que es la caída del cuerpo" (2211)
"Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo" (2212)

y cuyo mejor exponente es quizás un poema del libro Belleza, que dice así:

"Crearme, recrearme, vaciarme, hasta
que el que se vaya muerto, de mí, un día,
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,
plenamente, con voluntad abierta,
el crimen, y dejarle este pelele negro
de mi cuerpo, por mí!
¡Y yo, esconderme
sonriendo, inmortal, en las orillas puras
del río eterno, árbol
-en un poniente inmarcesible-
de la divina y mágica imajinación!" (2213)

y en el que llega a exclamar el poeta:

"¡Pero morir es viajar,
morir es trascender" (2214)

En Poesía había escrito J.R.:

"Muerte, di ¿y qué eres tú sino silencio,
calma y sombra? (2215)

Es el estadio de la dominación de la muerte. Para llegar a él tendrá el poeta que experimentar primero otras impresiones que la muerte, como humano y como artista, va a ir depositando en él. Nos toca ahora repasar ese nombramiento y esa expresión de la muerte que puede detectarse en la etapa poética que fundamentalmente nos ocupa.

Ninfeas, Almas de violeta y Rimas forman un 1º bloque, dentro de esta etapa inicial, que, por sus características románticas, interesa tal vez analizar aparte, con lo que tendremos ocasión de seguir muy de cerca la estrecha influencia que sobre ellas ejerce la poesía de Bécquer y Rosalía.

La 1ª vez que alude J.R. directamente a la muerte (así, como sustantivo) es en el original poema "La canción de los besos". Es el beso de nieve quien exclama:

"vengo envuelto en la risa glacial de la Muerte..." (2216)

La muerte, rodeada de ese halo frígido, aparecía también en Rosalía:

"así estaréi cal se deixare a morte
ó helarae co seu sopro" (2217)
"ahuyentaban el frío
de la muerte" (2218)

Otras características anejas a la muerte (que, a veces, se expresa por una metáfora) son las de la sombra, el terror, la negrura y la soledad; con adjetivaciones normalmente muy negativas. En J.R.:

"la sombra de la Muerte, que enamora a su mendigo" (2219)
"de la negra Soledad y de la Muerte..." (2220)
"Está sóla en el sepulcro...
¡sóla mi muerta adorada!" (2221)
"la mente convulsiva,
que el suicidio negro anhela como fin de sus angustias..."
(2222)
"divisa en la sombra una negra Guadaña..." (2223)
"¡la terrífica Muerte!" (2224)
"Y la muerte volvía espantosa
de su largo viaje de nieblas" (2225)

En Rosalía:

"llegó la noche,
como la muerte y el dolor sombría" (2226)
"el olvido, la duda y la muerte
agrandan las sombras que en torno le cercan" (2227)
"el horror de la muerte" (2228)
"Morte negra, morte negra" (2229)
"¡Yo ansío de la muerte
la soledad terrible!" (2230)

En Bécquer:

"Podrá la muerte
cubrirme con su fúnebre crespón" (2231)
"¡Dios mío qué solos
se quedan los muertos!" (2232)

La muerte aparece también, en J.R., unida al sueño, a la quietud, al beso y al amor:

"las pasiones
reposan en el sueño de la Muerte..." (2233)
"y el misterio de la muerte
y de la quietud erraba" (2234)
"sus suspiros luminosos
que en el aire se besaban con los besos de la Muerte..."
(2235)
"un Amor que en la Muerte dolorosa reposa" (2236)

En Rosalía:

"que es venturoso el que soñando muere" (2237)
"que o da humilde quietú dun corpo morto" (2238)
"vino a darle un beso de muerte" (2239)

En Bécquer:

"¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!" (2240)

No faltan ocasiones, aunque contadas, en que la muerte conlleva un consuelo (generalmente porque la vida es peor):

"Feliz el que muere de amores,
feliz el que busca un consuelo
en muerte de sacra locura,
en muerte grandiosa de vértigo" (2241)
"¡cantemos y boguemos!
que si encontramos muerte por el radiante mar,
¡felices, embriagados de Dicha moriremos" (2242)
"soy feliz porque muero...[dice un beso]" (2243)

También en Bécquer:

"¡qué felices son los muertos!" (2244)

y en Rosalía:

"¡Qué dichoso es el muerto, o qué dichosa!" (2245)
"pidolle a Dios que me mate,
porque xa vivir non quero" (2246)

Muy pocas menciones más hace J.R. del sustantivo "muerte" y

siempre desde unas situaciones muy variadas y con irrepetida adjetivación, dato que aleja la sospecha de "obsesión" para sustituirla por un simple y lógico procedimiento impresionista.

La muerte, como adjetivo, se convierte en "muerto", "muriente", "moribundo" y "agonizante". Y, como verbo, en "morir" y los correspondientes sinónimos. Entre los nombres afectados por estas categorías morfológicas se encuentran algunas unidades temporales y también el astro rey, que indirectamente las señala. De este modo, la muerte se convierte en una metáfora del acabamiento:

'al Sol muerto colocaron en la hoguera...' (2247)

'las gasas del moribundo día' (2248)

'los sepulcros
de los Días que murieron...' (2249)

'siempre que muere el Día' (2250)

'el Sol agoniza en su lecho de raso' (2251)

'miro cómo agonizan estos primaverales
crepúsculos' (2252)

'Las moradas sombras de la tarde muerta
por el hondo valle lentas resbalaban...' (2253)

'moríase la tarde, resignada' (2254)

También vemos ejemplos de esta índole en Rosalía:

'Moría el sol' (2255)

'al morir el día' (2256)

'es que ya muere el día' (2257)

'y triste muere el día' (2258)

y en Bécquer:

'del sol que muere' (2259)

Del mismo modo, mueren las flores, los besos, la soledad, el amor, los palacios, los fantasmas, los cantares, la inocencia, la esperanza...Casi todas son muertes metafóricas:

'con rosas que se mueren' (2260)

'[Ninfeas] agonizan cantando níveo cántico amante' (2261)

'moribundas acaso, las tardías violetas' (2262)

'Lirio muerto en su aurora' (2263)

'donde [la soledad] muere poco a poco entre placeres' (2264)

'Tristes canciones de muertos Amores' (2265)

'las flores tristes de mis muertos Amores' (2266)

'El palacio

está muerto entre flores" (2267)

"de mi pecho doliente volaba un cantar moribundo" (2268)

"Y en los aires flotan muertas Esperanzas" (2269)

Algo de esto podemos encontrar en Rosalía:

"[las hojas] murieron dichosas y contentas..." (2270)

"que os meus amores morreron" (2271)

Pero es muy poco, comparado con otros aspectos. Aquí se pone más de relieve, pues, el matiz modernista y panteísta de J.R., que eleva los objetos al plano de lo animado, y los imagina morir.

No obstante, ese morir no es siempre metafórico. Puede jugar un papel de antítesis:

"aquellos vivos para siempre muertos" (2272)

"Las mejillas de lirio de la enferma tuvieron
ilusiones de vida en su frío de muertas" (2273)

En Rosalía:

"Cada vez huye más de los vivos,
cada vez habla más con los muertos" (2274)

"muere el rico
que ama la vida. Y el mendigo hambriento
que ama la muerte es como eterno vivo" (2275)

"o último adiós que un vivo ós mortos dí" (2276)

o portar una fuerte carga hiperbólica:

"nadie sabe que mi alma
se está muriendo de pena" (2277)

"estoy muerto de tanto llorar!" (2278)

"Vírgenes muertas de amor" (2279)

"rincón del jardín, donde muero
de tristeza" (2280)

En Rosalía:

"que me morro de pena" (2281)

"Non me olvides, queridiña,
si morro de soidás" (2282)

Por el contrario, la muerte toma visos de realidad al referirse a niñas, niños o amadas jóvenes del poeta. Motivo que no tiene antecedentes en Bécquer ni en Rosalía:

"¡Ay! la niña se muere de deliquios de ardores...;

[...]

agonizan sus ojos en un lecho de ojeras" (2283)

"Mató a la niña inocente,

ciego de rabia y de celos" (2284)

"¡Ya murió aquel ángel que me consolaba!" (2285)

"Murió riendo el niño,
murió el niño soñando" (2286)

"El niño se murió de sentimiento" (2287)

"y cuando resbaló la última lágrima
[el niño] cerró los ojos y murió de pena" (2288)

"Estaba muerta la niña
dentro de la caja blanca" (2289)

y también a otros seres indefensos como un enfermo, un mendigo, un gladiador:

"iluminan el cadáver de un mendigo" (2290)

"sollozaban junto al lecho del enfermo moribundo" (2291)

"rematando al gladiador agonizante

[...]

Y ya muerto,
de sus ojos vidriosos escapó una gruesa lágrima" (2292)

Recordemos la expresión becqueriana:

"Cuando la muerte vidrie
de mis ojos el cristal" (2293)

La campana suele ser el instrumento que certifica la muerte, que la proclama:

"las voces de lentas campanas
llorando con pena canciones de muertos..." (2294)

"...A lo lejos sonaron
melodiosas campanas de muertos..." (2295)

En Rosalía:

"¿Qué es la muerte? La campana
con sus ecos responde a mis gemidos" (2296)

"Todas las campanas con eco pausado
doblaron a muerto" (2297)

"Son as campanas que tocan,
que tocan en sons de morte" (2298)

En Bécquer:

"De la alta campana
la lengua de hierro
le dio, volteando,
su ¡adiós! lastimero." (2299)

"Cuando la campana suene

(si suena en mi funeral)" (2300)

Pero sólo en dos ocasiones se refiere el poeta directamente a su morir. La primera es puramente imaginativa, con un subjuntivo y un adverbio "como" que la desrealiza y le da un valor de símil:

"el silencio
de estos valles me amortaja
como si estuviera muerto" (2301)

En Rosalía:

"[los hielos de las plantas] son para mí silenciosos obreros
que están tejiéndome la mortaja" (2302)

La segunda tampoco es muy convincente, y parece más encaminada a conseguir la compasión y el cariño de su amada:

"Cuando le dije a la pobre
que pronto me moriría" (2303)

En Bécquer:

"Antes que tú me moriré" (2304)

Y a esto se reduce (con algunos ejemplos más) la familia léxica de la palabra "muerte" en los tres primeros libros de J.R. A esto nos quedaría añadir, para formar el campo semántico completo, un variado, pero no tan intenso ni tan macabro como se ha querido ver, muestrario de camposantos, tumbas, ataúdes, etc.

Hay un poema en <u>Rimas</u>, *"Crepúsculo de abril", en el que el joven genio poético de J.R. sabe fundir con admirable maestría el tiempo externo con la muerte, al describirnos primorosamente un crepúsculo de primavera que expira al unísono con una joven enferma. Veamos el final de esta pieza, en mi opinión una de las más perfectas e inspiradas del libro:*

"Las mejillas de lirio de la enferma tuvieron
ilusiones de vida en su frío de muerta:
se tiñeron de un rosa dulce y vago...; diríase
que en su nieve crecía una lumbre secreta.
Se apagó lentamente la magnífica nube;
se apagaron las rosas de la pálida enferma.
Resonaban distantes las esquilas; temblaban
en el cielo profundo las divinas estrellas;
empezaron las flores a dormirse...María
uno de esos crepúsculos de la azul primavera." (pág. 116)

Vamos ahora a resaltar los poemas de estos libros en que se desarrolla, total o parcialmente, el tema de la muerte. En

Ninfeas son seis:

"Tétrica", original en su tratamiento, aunque por el asunto recuerda los debates medievales tan conocidos. El alma y el cuerpo, como dos hermanos llenos de amor recíproco, se resisten a separarse. Interesa el antefinal, como desenlace (no figurativo) del conflicto:

"quedó helada, en raro éxtasis la Carne,
fascinada por el Alma que volando se perdía entre las brumas
del país de las Visiones,
convertida en una Lágrima..." (2305)

"Mi ofrenda" (En el Día de Difuntos), visita del poeta a la tumba de una amada a la que ofrece algo más que flores:

"No traigo coronas ni flores...
¡Te traigo una Ofrenda de Amores,
de Amores rientes, despiertos...!" (2306)

"Las amantes del miserable", la muerte de un mendigo, con escenas de lo más lúgubre que podemos encontrar en J.R.:

"Ya el mendigo cae en el lecho;
ya el mendigo se revuelca con espasmos angustiosos,
con febriles contorsiones,
entre besos y quejidos y caricias
de sus fúnebres amantes" (2307)

"Siempreviva", poema en el que se autoexhorta al recuerdo de su amada muerta:

"¡nunca anheles consuelos a tus hondos dolores...!" (2308)

"Hiel", la muerte de una niña sensual, expresada como un castigo a su pecado:

"Los anhelos hirvientes, los placeres soñados,
besan irresistibles sus pechos, extenuados
a el [sic.] golpe del espasmo de un solitario amor..."
(2309)

"Spoliarivm", descripción (cargada de tintas) de la muerte de un luchador del foro romano, imagen que, al parecer, vio J.R. en algún gráfico, impresionándole vivamente:

"con el golpe que el verdugo descargaba
rematando al gladiador agonizante,
en el lúbrego Spoliariva..." (2310)

En *Almas de violeta* son cuatro los poemas que tratan este tema: "Nívea", que cuenta la muerte violenta de una niña, a

pesar de lo cual ella no deja de sonreír:

"y cayó muerta la niña
sonriendo..., sonriendo..." (2311)

"El cementerio de los niños", visión poética (muy amable) de un rincón del camposanto. No se nombra la muerte. No hay tristeza alguna:

"allí no llora el sauce
su lagrimeo fúnebre y sombrío." (2312)

"¡Silencio!", la muerte de un niño para quien el autor pide silencio y respeto. Es más feliz en la muerte de lo que fue en la vida:

"murió el niño soñando
con vírgenes y lirios" (2313)

"Elegiaca", se lamenta el autor de tener tan abandonada a su amada muerta. Hay alguna pincelada naturalista:

"los gusanos asquerosos
le pudrirán las entrañas" (2314)

En Rimas, descontando los que se repiten, tomados de estos dos libros primeros, y el ya explicado "Crepúsculo de abril", son ocho poemas más los que desarrollan el tema de la muerte. El nº 24 desarrolla la historia del suicidio de Florecita, por despecho amoroso:

"y, en el fondo, para siempre
quedó la pobre dormida" (2315)

Nº 36, el poeta quiere morirse al recordar a su amada muerta:

"¡Yo quiero ir contigo!
¡Yo quiero ir a verte, alma de mi alma!" (2316)

Nº 40, visión dramática de la muerte y entierro de una niña, ante el dolor de su madre:

"Arrancaron a la madre
que convulsa lo estrechaba,
el helado cuerpecito,
el cuerpecito sin alma" (2317)

Nº 42, muy parecido al 24, sólo que aquí el muerto es un príncipe negro al que nadie quería:

"y cuando resbaló la última lágrima
cerró los ojos y murió de pena" (2318)

Nº 43, el poeta siente despecho amoroso y quiere olvidar a

quien lo causa. Aquí la muerte es una simple metáfora del olvido:

"Lo juré: para mí ya estaba muerta." (2319)

Nº 58, descripción poética de la muerte y el entierro de una niña. La tristeza se diluye en un cierto placer estético:

"en la tumba de la niña
abrirán las pasionarias" (2320)

Nº 63, el poeta deplora la soledad de su amada muerta. Es un poema de tan sólo cuatro versos que trasluce acentos becquerianos:

"El corazón se me parte
cuando a mi muerta recuerdo;
¡está la pobre tan sola,
tan sola en el cementerio!" (2321)

Nº 66, el poeta se siente atraído por el misterio de un cementerio abandonado. Ese mundo, del que todo ignoramos, excita extraordinariamente su curiosidad:

"Los sauces me llamaron, y no quise
decir que no a las voces de los muertos" (2322)

Este poema con el que se cierra la lista de unidades líricas que se enfrentan al tema de la muerte, puede servirnos para observar que, a pesar de contener un vocabulario en apariencia tétrico ("voces de los muertos", "abandonado cementerio", "campo santo", "huesos carcomidos", "lagartos", "calaveras", "sepulcro caído", "losa de alabastro", "esqueleto") está escrito con un gusto refinadísimo y no deja poso alguno de morbosidad.

El poeta, investigador siempre del verdadero sentido de la vida, se asoma a cada síntoma que nos ofrece ese abismo del tiempo al que llamamos muerte, y trata de descifrarlos. Frente a lo que ven sus ojos (que no escamotean en absoluto la realidad), su palabra se eleva con la galanura del vencedor en ciernes, a través de expresiones como: "penetré tranquilo", "su celeste dulcísimo y sereno", "doraban la campiña con sus besos", "miraban melancólicas al cielo", "A lo lejos cantaban las alondras", "mi corazón alzó su sentimiento", "yerba exuberante", "cuajado de rocío". Y el resultado, una vez más, es su poema, comprensible pero inefable, mezcla de lo real y lo poético, unidad perfecta para que el lector se sienta traspasado de belleza. Y de algo más.

Qué injustamente ha sido tratado el poeta, en este aspecto, por una crítica que pocas veces ha visto la genialidad con que J.R.

elabora estos conceptos, y se ha ensañado, con la más rutinaria intención, en detectar, por ejemplo, unos lagartos aquí y unas tumbas allá. Por supuesto que el moguereño insiste en vocablos que, fuera de contexto, pueden parecer extremosos. No tantos ni tan disfemistas como los que emplearon los románticos, (recordemos, por ej., "La desesperación" de Espronceda) pero sí influido por alguno de ellos. El propio Bécquer, en la Rima 77, que tiene un cierto parecido con el poema de J.R. que acabamos de nombrar, dice:

"A mi lado sin miedo los reptiles
se movían a rastras." (2323)

Y Rosalía, refiriéndose a los cementerios de Galicia, exclama en <u>*Follas Novas*</u>*:*

"¡En cál dorairá algún día,
este seu corpo cansado!" (2324)

Sinceramente, a mí no me parecen tan exageradas las preocupaciones de J.R. por la muerte, ni siquiera en estos tres libros. Creo que son las adecuadas a su etapa de experimento personal y a la línea de un estilo que tan entrañadamente hizo suyo: el posromanticismo. Y, en cualquier caso, forman una parte proporcionada del gran tema del tiempo, del cual sí que podemos asegurar que resulta, en su totalidad, exuberante y continuo, ya que fue para J.R., como hombre y como poeta, uno de los más fieles leitmotivs de su vida y su obra.

Y ahora pasamos a los restantes libros de esta etapa con la que nos hemos comprometido, para analizar el tratamiento de la muerte desde unas cuantas perspectivas que me parecen relevantes.

La 1ª será la que hace referencia a las situaciones en que el yo lírico recibe directamente el impacto de la muerte, unas veces previéndola, detectándola cercana:

"yo me muero, rendido
de cansancio y de dolor" (2325)
"estoy solo, casi muerto" (2326)
"Poco a poco voy muriéndome
sin sonrisas y sin lágrimas" (2327)
"siento
que me muero de pesar..." (2328)
"¡Ay! y yo voy a morirme
esta noche perfumada!" (2329)
"la muerte [está] en los umbrales" (2330)

"el miedo a una muerte positiva y cercana" (2331)

y otras aceptándola sin temor, incluso deseándola, porque la vida ha rebasado el vaso de su apetencia:

"Y pienso esta tibia noche
que yo debiera morirme" (2332)

"que el alma no ve el cuerpo y yerra alegre y pura
como si ya estuviera volando por la muerte..." (2333)

"pues si esta tarde de oro pasa el frío y me muero,
me llevaré mi alma toda llena de rosas..." (2334)

"¿Solo resta la muerte? ¡Hora tras hora,
mi corazón sin porvenir la espera" (2335)

"¡Oh, la muerte oportuna!" (2336)

y se impacienta porque le llegue:

"pero nunca me muero" (2337)

o trata de adelantarla:

"y como nadie me quiere,
quizás un día me mate" (2338)

Por eso no es de extrañar que, en ocasiones, la muerte se idealice y tome características de indudable atractivo:

"el esplendor de la muerte" (2339)

"Como si la muerte
nos hubiera estasiado en el delirio" (2340)

"¡Oh muerte, bien, belleza!" (2341)

El poeta, puesto a recibir a la muerte, a veces manifiesta el deseo de hacerlo durante un sueño:

"Quiera Dios que esta noche, cuando yo esté dormido,
corte la muerte el hilo de mi melancolía" (2342)

"[quisiera que] mi madre la muerte...me encontrara...dormido"
(2343)

"esperar a la muerte soñando y suspirando..." (2344)

Son bastantes las ocasiones en que el poeta imagina su muerte hasta cuajar bellos poemas con este tema (alguno muy conocido y comentado ya) Aquí podemos encontrar también ejemplos de este tipo, interesantes y precursores:

"Yo me moriré" (2345)

"Juraría que es verdad
que he muerto..." (2346)

"Si alguien encuentra mi cuerpo
entre las rosas mañana

dirá quizás que se ha muerto
a mi pobre enamorada" (2347)

En uno de ellos, por cierto, titulado "Jardín dorado" (de Olvidanzas *-1906-) utiliza el peculiar eufemismo de "irse":*

"Banco sin nadie...rosal...,
fuente...¿os quedaréis aquí
la tarde en que yo me vaya,
aunque yo no quiera? Y
yo me iré..." (2348)

Me da la impresión de que este "Y yo me iré" con que comenzará luego el famoso poema "El viaje definitivo" (Del libro de 1910/11 Poemas agrestes*) es el mismo. Posiblemente J.R. lo retomó de la composición primera y construyó con él uno de sus mejores poemas. Si fuera así, ese comienzo "in medias res" tan sugerente de "El viaje definitivo" estaría motivado únicamente por el desarrollo de esa frase de "Jardín dorado" No sería la 1ª vez que J.R. enlaza, cita y recurre a algún pensamiento formulado en anteriores poemas, para glosarlo en otra composición.*

Es una pena que Sánchez Romeralo, que ha publicado un interesante trabajo (2349) sobre este tema de la muerte anticipada, no haya reparado en "Jardín dorado" ni nos ofrezca comentario alguno -salvo la referencia que hace a sus variantes- de "El viaje definitivo"

Es muy usual que J.R. disfrace el yo lírico, en una especie de auto-metonimia, con alguna parte de su entidad personal; por ej., el cuerpo:

"Yo no sé por qué mi cuerpo
no acaba ya de morirse" (2350)

el alma:

"Mi alma está muerta y no tiene
ni una flor ni una esperanza" (2351)

el corazón:

"Mi corazón está muerto" (2352)
"el corazón dice: quiero
morirme esta primavera" (2353)

o alguna de las cualidades psíquicas:

"Mi ilusión se ha muerto..." (2354)
"Si todo muere en la bruma
muera la esperanza mía" (2355)

y también se alude a sí mismo, (en 3ª persona) mediante el oficio de poeta:

"El poeta está muerto" (2356)

"esta melancolía de poeta que se muere..." (2357)

Pero todo esto no quita para que J.R. exprese, con cierta frecuencia, la experiencia mortal de la otredad. Real o metafóricamente, el poeta testifica la muerte de todo cuanto le rodea. Unas veces son los astros:

"la luna rosa o blanca
que se muere" (2358)

"Las estrellas se morían" (2359)

"ya el sol se ha muerto" (2360)

otras, las unidades temporales:

"La tarde se iba muriendo" (2361)

"Estas tardes, cuando mueren,
parece que lloran y hablan" (2362)

"los días que murieron" (2363)

"Se mueren
los momentos" (2364)

"el ocaso muerto" (2365)

"de las muertas primaveras" (2366)

"Se está muriendo el otoño" (2367)

y también: la luz, la lumbre, los árboles, las flores, parques y jardines, la fronda, las hojas, el cielo, el agua, las canciones, las palabras, los pájaros, los caminos, etc.:

"Iba muriendo la lumbre" (2368)

"miro un chopo casi muerto" (2369)

"del lado del río muerto" (2370)

"en el esplendor doliente
y triste del parque muerto..." (2371)

"jardín muerto de amargura" (2372)

"se oye
la lluvia en la fronda muerta" (2373)

"se muere un cielo" (2374)

"La palabra se muere de cansancio" (2375)

"una agua muerta" (2376)

"murió un verso que nacía
de un helado corazón" (2377)

"canciones muertas" (2378)

"vienen, muertas, las flores" (2379)

"como una pompa muerta" (2380)

"ruiseñor muerto" (2381)

"cuando se mueren las hojas" (2382)

"Hoy viene en una carreta,
muerto y sin rumor el pino..." (2383)

"El acordeón se muere
sin lágrimas" (2384)

"caminos
que van a morirse a un cielo" (2385)

incluso los elementos de mayor abstracción: el amor, el perfume, el encanto, el dolor, etc.:

"nuestro cariño está muerto" (2386)

"...Fragancias
que se mueren perfumando" (2387)

"por qué la tristeza
se muere a veces" (2388)

"y aquel encanto
se te murió" (2389)

"y toda mi esperanza se muere entre la sombra" (2390)

"los amores
que murieron un día" (2391)

"mis pensamientos dramáticos se mueren..." (2392)

"los pálidos dolores
muertos" (2393)

a veces imprecisados:

"dulce
luz para las cosas muertas" (2394)

"algo muy frío y muy triste
muerto allá en tierras lejanas" (2395)

"Tras la blanca muselina
del balcón, algo se muere..." (2396)

La muerte alcanza también a las personas; sobre todo a mujeres amadas y doncellas o niñas diversas:

"las pobres novias muertas" (2397)

"y en una cajita blanca
se llevaron a la muerta" (2398)

"Se está muriendo Estrellita" (2399)

"se murió la molinera" (2400)

"Mi primera novia se ha muerto" (2401)

"doncellas
muertas" (2402)

Todo parece una sinfonía mortuoria:

"Todo muerto, todo en éxtasis,
agua, helechos, musgos, lagos" (2403)

Y sin embargo, el poeta no hace otra cosa que, partiendo de la realidad de una muerte que se lleva todo lo viviente a su paso, elaborar una expresión metafórica que corresponde al acabamiento, a la inseguridad y mutación de lo temporal.

Sólo por eso (y por contar siempre con el sustrato de una obsesión que parte del fallecimiento súbito de su padre) no se le puede tachar a J.R. de morboso. A fin de cuentas, la muerte ha sido el tema rey de todas las manifestaciones poéticas, tanto españolas como extranjeras. Respecto a las primeras apunta Juan Ayuso:

"De siempre nos ha llamado la atención la repetida insistencia
con que el temor de la muerte aflora en la literatura
castellana. Hasta tal punto se manifiesta en todas las épocas
que, sin temor a errar, podríamos calificarla como una de las
'constantes' del espíritu español" (2404)

J.R. experimenta el alcance de ese concepto, tan palpable y general, en todas las perspectivas literarias posibles, componiendo toda clase de figuras retóricas, desde las hipérboles:

"cuando abrí la ventana
creí morirme de pena" (2405)

"caballeros
que se mueren por sus rosas..." (2406)

las perífrasis:

"Y si a la adorada, triste,
vestida de negro y pálida" (2407)

"se hunde en el abismo sin nombre de la nada..." (2408)

los eufemismos:

"un día con sol y flores [corazón]
quedarás parado y yerto" (2409)

"Hermanos de esta vida
que cortará, una tarde de otoño, el viento frío" (2410)

los sinónimos:

"y en las aguas perezco" (2411)

"en donde fina todo" (2412)

las lítotes:

"silenciosa y sin vidas" (2413)

"cosas que ya no son" (2414)

algún oxímoron:

"la muerte viva tiende un velo umbrío" (2415)

escasos símiles:

"cual pájaro de muerte" (2416)

bastantes metáforas:

"agua parada, voz muerta" (2417)

"Será el agua de la muerte" (2418)

"Hoy mi corazón me duele
por esa flor que se ha ido
a los parques de la muerte" (2419)

"Pasa el volar de la muerte" (2420)

"¡flor de romero y carne blanca
contra la nieve de la muerte!" (2421)

(algunas especialmente bellas):

"los gusanos de la muerte
harán su nido en mi pecho" (2422)

"que pasó junto a mí la barquera
de los lagos sin sol de la muerte" (2423)

y frecuentes personificaciones:

"hasta el día en que la muerte
dé flor a mis esperanzas" 2424)

"Cuando venga la muerte a llamar a mi puerta,
encontrará en mi choza, entre hojarasca, un leño" (2425)

La muerte se manifiesta, a veces, como un ente poderoso:

"acerca del poderío de la muerte" (2426)

hueco:

"se sonríe -¡también hueca!- la muerte" (2427)

frío:

"¡oh muerte que no pones en estas otras cosas
la sombra de tus ojos y el hielo de tu mano!" (2428)

"¡Qué frío el de la muerte presentida!" (2429)

y silente:

"Oh la muerte! Silencio de todo..." (2430)

al que se teme:

"¡Idilio interrumpido, que tiembla a la presencia
de la muerte!" (2431)

y del que no puede escaparse sino a través de lo extraordinario; por ej., el alma:

"La muerte no sabrá de nuestra dulce alma" (2432)

el amor:

"el amor, sonriendo bello y fuerte,
envuelto entre canciones,
se olvidó de la muerte." (2433)

la fe religiosa:

"Y pensando en el verde Paraíso
que en la Cruz una tarde prometías,
serían nuestras muertes
serenas, infinitas..." (2434)

el cariño a la tierra:

"La patria va alejando, maternal, a la muerte..." (2435)

la belleza femenina:

"Mujer, eco de luna y de jazmines,
fija en el hondo azul de mis jardines,
esa presencia que a la muerte arrancas" (2436)

la música:

"Apaga, flauta, la hueca
conversación de la muerte" (2437)

y la canción:

"¿Es que pueden [los pájaros] huir de la muerte, cantando?" (2438)

La muerte es también el límite del tiempo:

"punto final -oculto, secreto- de la muerte!" (2439)

el broche natural de una vivencia:

"y será la elejía de nuestro mismo amor
que camina a la muerte por senderos floridos" (2440)

o una extraña vida después de la vida:

"Irás blanca por la muerte" (2441)

"con la muerte has crecido" (2442)

J.R. nos presenta varias suertes del morir:

"hasta dejarse morir
de pena, morir de frío,
morir de penumbra, o
de color, o de lirismo..." (2443)

el doloroso preámbulo al que denominamos agonía:

"Si es que me estoy muriendo

dura mucho, Señor, esta agonía" (2444)

y todo un repertorio de adjetivaciones, nominalizaciones y verbalizaciones de la muerte y sus sinónimos:

"del moribundo sol..." (2445)

"otras olas lustrosas
a unas islas me echaron, letales" (2446)

"tiernas palomas que creímos muertas..." (2447)

"Creo, a veces, que vas a morirte de encanto" (2448)

"rosas caídas y mujeres muertas..." (2449)

"Muertos que yo conocí,
que yo besé, que me dieron
su mano" (2450)

"lluvia aromada y divina
de lo marchito y lo muerto" (2451)

"Ya el árbol se ha resignado
a su sereno morir" (2452)

Sin que falten las expresiones activas de la muerte; los actos del matar:

"petenera que vas a matarme" (2453)

"sol enfermo del otoño,
¡mátame con tu tristeza!" (2454)

"¿sabes adónde se ha ido
la mujer que me ha matado?" (2455)

y algunos fragmentos que rezuman nostalgia y fragancias poéticas, además de un profundo sentido temporal:

"Se morirán aquellos que me amaron" (2456)

"Guirnaldas de dolor de todo lo que muere" (2457)

"Un presentido
morir" (2458)

"el sol ¡qué inmensamente se moría!" (2459)

entre los que quiero destacar la estrofa final del bellísimo poema "Domingo" (De Esto):

"Muere el hombre. No tienen los sueños más tesoro
que la eternidad alta. Hermanos son del duelo
la suave rosa blanca que el sol hace de oro,
el pájaro tranquilo que vaga por el cielo." (2460)

En cuanto a la parafernalia romántica de los conocidos "lugares agrestes", J.R. sigue utilizando significantes que se mantienen en el campo semántico de los predios de la muerte.

Cementerios y camposantos son topos que ilustran descriptivamente el relato, aunque no con demasiada frecuencia y desprovistos de todo matiz morboso:

"Mira el cementerio
sobre la pradera..." (2461)

"Entre la hierba rota del verde cementerio" (2462)

"un verde campo santo..." (2463)

"la yerba de oro
del pobre cementerio" (2464)

incluso, muchas veces, connotando paz y encanto:

"el cementerio blanco" (2465)

"un cementerio alegre" (2466)

"el cementerio de los niños" (2467)

"en ese cementerio tranquilo..." (2468)

"al son de esta vieja música
que llega hasta el cementerio" (2469)

"cementerios de oro con mariposas cándidas" (2470)

También hay nombramientos de otros elementos de esta nómina: tumbas, fosas, mausoleos, sepulcros, lápidas, cruces, cajas, ataúdes, nichos y calaveras:

"un ruiseñor se asoma a tu fosa" (2471)

"Iré, blanco, en la caja de negro terciopelo" (2472)

"los versos, las flores y la tumba" (2473)

"El florido rosal decora el mausoleo
con lánguidas guirnaldas de rosas sepulcrales..." (2474)

"Los nichos están tibios" (2475)

"...Ya tu espalda ha sentido el ataúd blanco" (2476)

"fúnebres mausoleos las desnudas estatuas" (2477)

"El sol no dora
más flor que una calavera..." (2478)

Sin embargo, y frente a esta consciencia del morir, el poeta es testigo igualmente del suceso antagónico: el nacimiento. J.R. también expresa líricamente la maravillosa y milagrosa entrada de los seres en la vida (fenómeno que ningún crítico ha destacado) Y así, resulta frecuente la citación del verbo nacer, ya sea referido a los astros:

"la luna roja nacía
sobre la aldea" (2479)

"Está naciendo la luna

sobre el río" (2480)

"El sol, de un oro triste, nacía entre los pinos" (2481)

a las unidades temporales:

"Siento pena de este día
antes de que nazca" (2482)

"La mañana
de invierno nació otra vez" (2483)

"noche que nace" (2484)

"que mis días
nazcan de las palabras de tu boca!" (2485)

y a otras entidades corpóreas o abstractas:

"el mundo
nacía" (2486)

"El nacer de una hierba" (2487)

"[canciones] que al nacer se perdieron" (2488)

"nos nacerá el amor" (2489)

"[el agua] nacida bajo la hierba" (2490)

"y hay ranas
que tienen hojas nacientes..." (2491)

También es habitual tropezar con verbos como renacer, revivir, resucitar:

"La arboleda, meciendo su renacer florido" (2492)

"un fantástico renacer del deseo" (2493)

"el renacer de un amor subterráneo" (2494)

"un baile antiguo de amor que reviviera" (2495)

"y todos los colores
resucitan" (2496)

"Las fuentes renacen" (2497)

"Me pareció que tu amor
podrido, resucitaba" (2498)

"a tu claridad he revivido" (2499)

"Renaces [amor]
con las rosas, en cada primavera" (2500)

Cerremos ya este apartado con un hermoso ejemplo que abarca el ciclo entero de la vida (en este caso referido a la luna) desde su puerta de entrada hasta la de salida:

"luna que naces de oro, que caminas de plata,
y que mueres de oro!" (2501)

Esto es la muerte en la expresión poética de J.R., un ente

complejo, consustancial a la existencia, a la experiencia humana habitual; una charnela que separa los mundos de la vida y de la eternidad; un mojón que limita el tiempo, que rompe todo lo construido por él; un enemigo que se lleva los seres queridos a no se sabe dónde y que acabará con nostros algún día; una amenaza contra la creatividad artística; una solución, a veces, para dejar este mundo injusto y doloroso; un motivo primordial para componer líricamente, para expresar, con los mil tonos de la creación poética, la milagrosa experiencia del vivir humano. Y un componente, al fin, del misterio temporal, a través del cual nos podemos acercar un paso a su entendimiento y significación.

CAPITULO 5º

SIMBOLOGIA TEMPORAL

"Me he muerto tan despacio como el humo" -Amalia IGLESIAS-

"el viento es un sendero que camina" -Antonio GRACIA-

"me ahogué en el agua del tiempo" -Emilio PRADOS-

"el sueño tiene alas de alondra" -Leopoldo de LUIS-

"por donde va el amor crujen las hojas" -Antonio COLINAS-

"Que no valen mil años de la idea
Lo que un minuto azul del sentimiento" -Delmira AGUSTINI-

"A la orilla de este río,
o cualquier río que sea,
va pasando el tiempo mío" -Fernando PESSOA-

"¡Adiós, pájaros altos,
instantes que no vuelven!" -Gabriel CELAYA-

"nubes que pasan
robando al aire el tiempo" -José HIERRO-

"Caen del reloj las horas
muertas como caen del árbol
en el otoño las hojas" -José BERGAMIN-

"Reloj de arena, tu cuerpo.
Te estrecharé la cintura
para que no pase el tiempo" -Aquilino DUQUE-

"El Tiempo recita el rosario del Sol" -SAINT-POL-ROUX-

"Eternidad la gracia de la rosa" -Ramón Mª. del VALLE-INCLAN-

PREAMBULO

Hemos venido comprobando diversos modos de expresión de lo temporal, a través de una citación y una alusión más o menos directas del concepto, en todos sus matices. Nos queda ahora completar este estudio con el análisis de los símbolos temporales que, de una manera sutil, van densificando atmosféricamente esta poesía hasta penetrar, por una especie de ósmosis, en el inconsciente del lector, reforzando y consolidando su conciencia del tiempo y empapándole de nostalgia y de verdad existencial.

Un reloj que tictaquea, una hoja que se desprende con dolor de su rama, un agua que pasa, irreversible... y otros mil detalles más, son mudos testigos de esa temporalidad humana que se usa, se desgasta, se consume y muere, sin haber desvelado del todo su sentido.

Un planteamiento hermenéutico, de cualquier tipo que fuere, no resulta nada fácil, teniendo como referente la obra de J.R. Y se mueve uno con dificultad en tan resbaladizo terreno. Pero, dado que mi pretensión es única y exclusivamente poner en libertad las esencias temporales que puedan encerrar ciertos símbolos, creo que no es demasiado aventurado ni pretencioso llevar a cabo un sencillo y modesto análisis, en esta dirección que queda apuntada.

En cuanto a la importancia que puedan tener los símbolos en la poesía del moguereño, podemos adelantar algunas opiniones en que los críticos han venido coincidiendo.

Gullón comienza un interesante trabajo sobre este tema con el siguiente párrafo:

> "La poesía de Juan Ramón Jiménez es predominantemente simbólica. Imágenes y símbolos son los medios a que acude con preferencia para expresar sus intuiciones" (2502)

en el que incluye otras referencias al respecto, que no dejan resquicios a la duda:

> "En la poesía española pocos poetas utilizaron el símbolo de modo tan diverso y continuado como Juan Ramón Jiménez" (2503)

También Ceferino Santos-Escudero, en su conocido, profundo y atractivo libro, refuerza estas opiniones:

> "Los simbolistas, como el Juan Ramón de su primera época,

> expresan su mundo interior a través del símbolo." (2504)
> "En las primeras etapas de la poesía juanramoniana los símbolos operan como enlace con el mundo interno de los sentimientos y emociones del poeta." (2505)
> "Resulta llamativo y extraño que no abunden los estudios sobre el simbolismo en Juan Ramón Jiménez, siendo éste indudablemente un simbolista, en su sentido general y amplio" (2506)

Efectivamente, no contamos con ese tipo de estudios, pero tampoco faltan precisiones asistemáticas que nos ayudan a situarnos en la línea de una mejor comprensión acerca del tema.

Alvar señala, en este sentido:

> "La palabra simplemente denotativa en poesía no existe y lo que Juan Ramón ha encontrado son los mitos ocultos de las cosas" (2507)

Y Predmore lo centra un poco más respecto al tema del tiempo:

> "Ciertamente, es en el tema de lo temporal donde utiliza más abundantemente el lenguaje metafórico y expresivo" (2508)
> "En la naturaleza el poeta encuentra los elementos y los símbolos apropiados para expresar aquello que más le preocupa e interesa: la permanencia, el desvanecimiento, la belleza, la libertad, la temporalidad, la muerte" (2509)

Son posiblemente bastantes los símbolos que, en mayor o menor medida, están presentes en la poesía de J.R., con la pretensión de irradiar alguna preocupación temporal. No se trata, en este trabajo, de detectarlos con exhaustividad. Simplemente pretendo limitarme a apuntar algunos de ellos (los más relevantes) y analizar las posibilidades y matices que, de cara a lo temporal, encierran.

Así pues, efectuaremos un paseo por una serie de elementos variados que vamos a tratar de clasificar en 5 grupos, para su más cómodo y racional estudio: a) símbolos de la fragilidad/brevedad; b) símbolos acuosos; c) símbolos aéreos; d) símbolos abstractos y e) símbolos de la medición.

5º-A) SIMBOLOS DE LA FRAGILIDAD/BREVEDAD

Lo leve, lo frágil, lo expuesto con mayor peligro al acuciamiento del tiempo, lo representa J.R. por medio de elementos naturales, consustanciales a su cotidianeidad y que están heridos de una especial belleza que se presta a su contemplación y desciframiento.

Estos elementos (fundamentalmente las flores, los pájaros y las mariposas) comportan una complejidad semántica de alto quilataje que, después de representar los más sutiles matices de la temporalidad fluyente, acaban resumiéndose en la categoría de la brevedad, entendida como fragilidad existencial suma.

No obstante, cada uno de ellos mantiene una esencialidad propia, por lo que resulta conveniente analizarlos por separado.

5º-A-1) Las flores

Es extraño que aún no se haya realizado el gran estudio sobre las flores en J.R., siendo, como son éstas, protagonistas tan numerosas, variadas y significativas en su obra, a la que aportan una doble batería semántica: a) como elementos cotidianos, ornamentales y coloristas y b) como recursos retóricos enfocados, tanto hacia la metáfora, el símil, etc., como hacia el símbolo, generalmente de textura temporal.

En cuanto al punto a), de sobra es conocida la adoración y dependencia que el moguereño sintió siempre hacia las flores. Hay múltiples testimonios en esta línea, de los que habremos de hacer una drástica selección. Gullón, por ej., que tuvo ocasiones sobradas de conocerle tan de cerca, escribe lo siguiente:

> "Las flores y sobre todo las rosas eran otra de sus delicias. Libros y rosas era lo que solía ofrecer como presente y también los regalos más estimados" (2510)
>
> "Padece alergia a los olores, y sufre por ello. En una de las últimas visitas se lamentaba de esta nueva dolencia: ¡Qué desgracia! -decía-. ¡No poder ni acercarme a las flores que tanto quiero!" (2511)

Y lo mismo Guerrero:

"Al salir se pregunta si se molestará llevar unos libros para mi mujer, y se obsequia con un ramo de preciosos lirios morados" (2512)

y Palau:

"[Zenobia] Decía que nunca comían solos más que para desayunarse, porque siempre estaban invitados o correspondidos, y que las flores llegaban con tanta frecuencia que al sacarlas por la noche al comedor se creería que la puerta de ellos era de una diva" (2513)

El propio J.R. lo confiesa infinidad de veces. En una carta a Martín Caballero escribe:

"Hermano de las flores soy y las amo entrañablemente" (2514)

Para el poeta, la flor es una experiencia sensible de su infancia y de su pueblo:

"Moguer no se distingue especialmente de otros pueblos andaluces, con calles estrechas, paredes blancas y muchas flores" (2515)

un motivo de su creatividad pictórica:

"durante su estancia en Coral Gables [J.R.] pintó unas petunias" (2516)

y, sobre todo, una constante referencia en su obra escrita:

"Yo, cuando arranco una flor, pienso con pena que tal vez arranco un idilio." (2517)

como comprobaremos después, más detalladamente.

Por eso no es de extrañar que Gómez de la Serna escribiera en una ocasión:

"Juan Ramón reivindica las violetas" (2518)

ni que Manuel Díaz Rodríguez, en 1902, apuntara en una primorosa recensión de los primeros libros del de Moguer:

"unos versos que son flores [...] Tu destino es florecer: florece" (2519)

Respecto al punto b), tendríamos que decir que las flores no siempre son tales, en la poesía de J.R. Veremos las muchas ocasiones en que juegan su retórico papel. Manuel Ariza, refiriéndose a las metáforas juanramonianas, ya ha puesto de relieve este detalle:

"Frecuentemente también, la flor se aplica a la mujer" (2520)

Aunque es mucho más que eso. Y son numerosas las veces, por ej., en que el poeta se identifica totalmente con alguna flor. E incluso resultan aún más interesantes las situaciones en que la flor funciona como un símbolo temporal, siguiendo una línea tradicional como marca, entre otros, J.M. Alda Tesán, cuando asegura:

"veremos cómo a partir del siglo XVI son las flores, y entre todas ellas la rosa, los motivos preferidos para simbolizar la fugacidad de la vida" (2521)

y como podemos ver en los diccionarios de símbolos al uso. Así, en el de J. Chevalier (2522), la flor se identifica con el simbolismo de la infancia. Y en el de J.E. Cirlot leemos lo que sigue:

"por su naturaleza [la flor] es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza" (2523)

La crítica no ha estado ajena a entender que J.R. utiliza, por motivos diversos y con las variantes y peculiaridades de rigor, este simbolismo temporal de las flores. Del Villar se manifiesta claramente, en este sentido:

"Esa atención a lo más fugaz es probablemente lo que le hizo prestar atención a las flores, porque su vida es tan fugaz como el instante" (2524)

"Con las flores retornaba a su infancia, de modo que el [sic.] escribir sobre ellas entablaba un diálogo con el tiempo que le facultaba para mantenerse fuera de su marcha [...] Las flores, de vida tan corta, prolongaban la suya en sucesión desordenada de instantes" (2525)

Y lo mismo Mª Luisa Amigo:

"Con frecuencia Juan Ramón utiliza el término 'flor' en relación con la temporalidad" (2526)

y Leopoldo de Luis, que detecta la influencia romántica:

"Sentimentalidad romántica y gusto por lo bellamente menor: las flores, los pájaros, los ecos remotos, los lánguidos atardeceres" (2527)

Influencia que luego comprobaremos puntualmente, en relación no tanto a Bécquer (más urbano) como a Rosalía.

Haciendo referencia concreta a Platero y yo, señala Ana Suárez Miramón:

"Los pájaros y las flores [...] parecen simbolizar la alegría de la eternidad en que revive la niña muerta" (2528)

y Francisco Cevallos:

"En 'La flor del camino' recrea Juan Ramón el topos clásico
de la brevedad de la vida simbolizada en las flores" (2529)

Este sentido, que lo repasaremos cuidadosamente en la poesía del corpus fundamental, no lo perderá nunca J.R., por lo que en épocas posteriores podemos tropezarnos con versos tan bellos y significativos como éstos:

"Todas las frutas eran de su cuerpo;
las flores todas, de su alma" (2530)
"lo mismo que la fruta que fue flor" (2531)
"¡Florecer y vivir," (2532)

Y en Platero y yo, lo mismo:

"Esta flor vivirá pocos días, Platero, aunque su recuerdo
podrá ser eterno" (2533)

Vamos a espigar ya, entre la maraña de citaciones florales, todo aquello que tenga relación con lo que venimos hasta aquí considerando.

En primer lugar, habría que señalar que el poeta cita a las flores tanto por su nombre genérico como por los específicos, en cada caso, formando con éstos una amplísima nómina que le ayuda a aplicar el matiz correspondiente a la situación, en orden a: color, morfología, perfume, etc., del tipo de flor.

Respecto a la citación genérica, podemos encontrar significados de mera denotación que, aun siendo los menos interesantes, ponen siempre una nota lírica en la descripción paisajista:

"[la aldea] dorada entre niebla y flores" (2534)
"los policromos esmaltes de las flores" (2535)
"los prados solos llenos todos de flores" (2536)

o conllevan las más apetecibles fragancias:

"los perfumes
de las flores de mi tierra" (2537)

Y, más de una vez, tienen su reflejo en el plano de la intimidad del poeta:

"Cuando yo era niño, un [illegible]campo
de sol, de flores y risas" (2538)
"Mañana veré mis flores
en la frescura del parque" (2539)
"Tengo un retrato de mujer querida,

un libro de Sanain, y algunas flores
que envuelven en fragancias y en colores
este romanticismo de mi vida..." (2540)
"Mientras os afanáis por vanas ilusiones,
amigos, yo, risueño, rodeado de flores
miro pasar las nubes altas" (2541)

Para J.R. la flor es algo que pertenece a su más rigurosa selección de objetos o seres queridos. Y por eso aparece en enumeraciones junto a otros altos conceptos:

"Libros, flores y músicas" (2542)
"de oro, de cristal, de flor, de alma" (2543)
"Le hablé de besos, de estrellas,
de recuerdos, de nostalgias,
de flores..." (2544)

La flor es una de esas realidades de las que no se puede prescindir:

"¡Ay casa, hogar, con una flor
cómo te vuelves toda corazón!" (2545)

Y su falta, en cualquier circunstancia, es rápidamente detectada por el poeta:

"Allá en el valle sin flores" (2546)
"El jardín está sin flores" (2547)
"Mi corazón está muerto,
no hay flores en el balcón..." (2548)
"En las ramas
no había flores ni hojas..." (2549)
"El idilio del camino
no tendrá flores" (2550)

incluso hablando en un nivel metafórico:

"¡Qué triste es tener sin flores
el santo jardín del alma" (2551)
"Mi corazón sin flores ha perdido
todo su bien..." (2552)
"mi alma está muerta, y no tiene
ni una flor ni una esperanza" (2553)

Y aunque por encima de toda flor está siempre la poesía:

"mi alma [...]
ama más bien una rima
perfumada que una flor" (2554)

el poeta siente una imperiosa necesidad material de las flores, mediante las cuales se realiza:

'íbamos llenos de flores
en la tristeza del campo' (2555)
'un cuento lleno de flores' (2556)
'El alma llena de flores,
vuelvo a tus rejas, Elisa...' (2557)

Las flores ponen notas de color:

'las flores azules' (2558)
'Hay flores amarillas' (2559)
'las flores
celestes y rosadas' (2560)

y de aroma:

'este aroma de flores' (2561)
'arranco de una flor que nunca encuentro,
una esencia indecisa' (2562)

Algunas de las cualidades con que aparecen adornadas las flores tienen que ver con lo breve:

'flor menuda' (2563)
'la flor diminuta' (2564)

lo delicado:

'las flores
de cristal' (2565)

lo singular:

'Una flor nunca vista' (2566)
'pobre flor solitaria' (2567)

lo alegre y luminoso:

'las alegres flores' (2568)
'Radiante flor' (2569)

lo dulce y puro:

'entre sus dulces flores' (2570)
'las celestes flores' (2571)

y lo valioso:

'flores de oro y plata' (2572)

Por supuesto, la flor es, con frecuencia, un símbolo de ideal:

'¡Corazón, sé tú siempre
como la flor!' (2573)

con el que se identifica metafóricamente el autor:

"esta flor pensativa de mi alma" (2574)

"¡Mi pensamiento es como flor melodiosa" (2575)

"yo, flor y ruiseñor, deshojándome, lloro" (2576)

La flor es también un recurso, rico y habitual, para componer todo tipo de imágenes tales como metáforas:

"vamos a arrancarnos
del corazón nuestras flores" (2577)

"la flor de tu alegría" (2578)

"He arrancado a mi fe su flor temprana" (2579)

"abriré mi vida
las flores eternas" (2580)

"flor de mi sangre preciosa" (2581)

(algunas referidas a la mujer):

"Si hoy quiero tanto a esta flor
de labios frescos y rojos" (2582)

"¡ella será la virgen de las flores
y me querrá con todo el corazón!" (2583)

símiles:

"Pobres niños que brotan en la vida
como brotan las flores en la selva" (2584)

"Como un cesto de flores
está el alegre patio de los niños" (2585)

"la carne,
es como una fría flor" (2586)

"y me arranqué la alegría
como se arranca una flor" (2587)

sinestesias:

"Sus pechos blancos tenían
sabores de flores" (2588)

prosopopeyas:

"el alma de las flores divaga entre la lluvia" (2589)

"suspiraban las flores" (2590)

paradojas:

"una flor que no es flor" (2591)

y rupturas de frases hechas, al estilo de las que luego tan sistemáticamente empleará Blas de Otero quien, según confidencias de D. Pablo Bilbao Arístegui, tenía como libro de cabecera una antología del moguereño. Veamos una de las más curiosas frases de esta factura:

"en un cerrar y abrir de flores" (2592)

En algunas de estas citaciones florales ya se ha podido detectar cierto poso temporal; sin embargo hay otras en las que esto se hace más patente. Uno de los motivos que trasluce el símbolo flor es el paso fugaz del tiempo irreversible:

"Flores de otoño. Olor a cosas
idas..." (2593)

"Amigo, es mi jardín sin flores lo que lloro" (2594)

"¡Qué olor y qué dolor de flores amarillas,
que tienen el encanto de las cosas de entonces!" (2595)

"De todo tu pasado, ¡oh jardín! solo queda
una memoria vaga de pájaros y flores..." (2596)

"[otoño] Tiempo de alma sin flores" (2597)

"¡Oh, qué olor a las flores que se han ido" (2598)

"flores
que ya no son flores" (2599)

La reversibilidad, no obstante, se cuestiona en algunos versos de sabor becqueriano:

"las flores son iguales en cada primavera..." (2600)

"¿por qué no volverán aquellas flores
que el invierno mató?" (2601)

El síntoma floral más relevante, en cuanto al paso del tiempo, es la marchitación. La flor, como la vida, se deshoja:

"se deshojan las flores..." (2602)

"de deshojadas flores" (2603)

"Ya las fiestas habían deshojado sus flores" (2604)

se marchita:

"pasiones y flores marchitas" (2605)

"Hoy me he encontrado marchitas
todas las flores del huerto" (2606)

"qué triste
es cruzar solo la vida
con el pobre corazón
lleno de flores marchitas!" (2607)

cae:

"La flor cae, cae..." (2608)

"son las flores de mi alma, que cayeron" (2609)

se seca:

"las flores secas del libro de mi vida" (2610)

"pero en mi alma hay otoño
y sus flores están secas" (2611)

se mustia:

"entre tanta hoja seca mustia flor" (2612)

y muere:

"una flor que se moría
ya se ha quedado sin pétalos" (2613)
"encuentras una flor muerta" (2614)
"Hoy mi corazón me duele
por esa flor que se ha ido
a los parques de la muerte" (2615)

Este marchitamiento lo veremos también en los nombramientos genéricos de las diversas flores y, más adelante, en otros elementos vegetales; fundamentalmente en las hojas.

Otro matiz temporal que se pone de relieve en esta poesía, con cierta frecuencia, es el de la sazón del tiempo. Esto lo expresa J.R. mediante la fórmula "en flor". Y, como testificando que cada ser viviente tiene su momento, su actualidad y su oportunidad culminante, exclama J.R.:

"Todo se pone en flor" (2616)

Así sucede en su poesía. Y no sólo lo vemos en los sustantivos que guardan estrecha relación con el florecer (como sería lógico):

"los naranjales en flor" (2617)
"almendro grande en flor" (2618)
"Estaban
los árboles en flor" (2619)

sino también en otros muchos:

"La verde tierra en flor" (2620)
"un sendero en flor" (2621)
"su risa en flor me embelesaba..." (2622)
"almas en flor" (2623)
"palabras en flor" (2624)
"tu boca en flor" (2625)
"La carta vuestra ha puesto en flor mi pobre vida" (2626)
"¡olor de novias en flor!" (2627)

El propio poeta nos confiesa:

"quiero poner mi corazón en flor" (2628)

Resulta curiosa también la expresión "dar flor", que se

emparenta con la anterior en cuanto a su significado:

"hasta el día en que la muerte
dé flor a mis esperanzas" (2629)

Abundan otros términos de la familia léxica de la flor: florecer, flora, floreciente, florido, enflorar, floreada, floresta, florecimiento...:

"tarde que enflora y renuerde" (2630)
"Me lleno de rosales y no puedo
florecer" (2631)
"la flora tempranera" (2632)
"que entre tus pechos florezcan mis auroras" (2633)
"una flora de estrellas" (2634)

algunos de especial interés desde el punto de vista temporal:

"Jardín, no te morirás,
tu florecer será eterno" (2635)

El carácter de efímera, que fortalece el símbolo, se pone de relieve también cuando el autor, precisamente buscando enjugar esa debilidad del ente hermoso, expresa su anhelo de infinitud en los siguientes versos:

"buscando iba otros labios amantes
al país de las Flores Eternas..." (2636)

Y pasamos ahora a las citaciones específicas de las flores que, dejando para después la más importante (la rosa), complementan, con sus mil caracterizaciones -variantes del mismo tema- el sentido genérico que hasta aquí hemos venido analizando.

Salvo casos extremos como el de la adelfa, que representa un papel de perversa:

"el veneno de todas las adelfas" (2637)

o el de los lirios, para los que J.R. suele reservar las mayores exquisiteces:

"y los religiosos lirios
de coloraciones cándidas
embriagarán el sepulcro" (2638)

casi toda la variopinta paleta floral mantiene una cierta unidad, en su diversidad.

La nómina es generosa y le sirve una vez más a J.R. para ejercer su estilo impresionista. Podemos detectar en esta poesía más de 50 variedades florales, entre las que se encuentran, por orden

alfabético: adelfa, albahaca, alhelí, almoraduj, amapola, araucaria, aromo, arrayán, aulaga, azahar, azucena, begonia, biznaga, camelia, campanilla, celinda, clavel, cólchico, crisantemo, dalia, enredadera, evónimo, flor de almendro, flor de lis, gardenia, geranio, glicina, heliotropo, hortensia, jacinto, jara, jaramago, jazmín, lila, lirio, loto, madreselva, magnolia, malvarrosa, margarita, maya, mejorana, mimosa, mirto, nardo, ninfea, palma, pasionaria, pensamiento, petunia, romero, siempreviva, verbena y violeta.

Estas flores son símbolos polisémicos. Unas veces lo predominante es su color. El blanco, por ej., es índice de pureza, de amor limpio, de su 1ª novia que se llamaba Blanca, de los hábitos de aquellas monjas del Sanatorio del Rosario a quienes tanto quiso. Y es muy frecuente encontrarse frases como las siguientes:

"los nardos blancos de la luna" (2639)

"las hortensias blancas" (2640)

"La madreselva, blanca
de relente y de luna" (2641)

Otras veces es su perfume:

"un ramode heliotropos
de fino aroma" (2642)

"olor de lilas y acacias" (2643)

Las flores muestran casi siempre unas cualidades muy positivas: la suavidad, la ternura, la novedad, la pureza, la dulzura, la candidez, la frescura, el bálsamo:

"A veces, una violeta,
en la más larga avenida,
es buena para la herida
de un corazón de poeta" (2644)

"margaritas tiernas esaltan tus agrestes
laberintos" (2645)

"suaves violetas" (2646)

"dulces azucenas" (2647)

"las cándidas magnolias" (2648)

"frescas azucenas" (2649)

"casto nardo" (2650)

y también una tristeza suave:

"y el geranio
abre en el corazón tristes ascuas de sangre" (2652)

Abundan, de igual modo, las personificaciones:

"la celinda se mece dolientemente" (2653)

los símiles:

"como una celinda
vagamente luces" (2654)

y toda suerte de metáforas. Por ej., puras:

"nardo vibrante y casto,
que colgaste mi alma
con la ternura de tus brazos blancos!" (2655)

identificativas:

"Tierna azucena eres" (2656)

en aposición:

"María, tres veces amapola" (2657)

tipo B de A:

"en el lis de la mano" (2658)
"con el clavel de tu boca" (2659)

y tipo A de B:

"tus dedos de magnolia" (2660)

en la mayoría de los cuales se hace referencia a la mujer. Aunque también hay interesantes casos de identificación autor/flor:

"¡ay, que soy un ramo doliente de azucenas!" (2661)

Ejemplos más relevantes son aquellos que afectan a algún matiz de la temporalidad, tales como la marchitación:

"los jazmines
morados, que se mustian" (2662)
"Estas violetas mustias...Oh qué olor tan lejano!" (2663)

la brevedad:

"En efímeros pitos
de lirio" (2664)

la fluencia:

"el lirio vuela, fujitivo..." (2665)

el recuerdo:

"la azucena
que mi memoria poco a poco pierde" (2666)
"El corazón no tiene una sola celinda
de aquellas aromadas y frescas de otros tiempos" (2667)

el sentido de retorno:

"cuando la madreselva, como aquella de entonces" (2668)

"Perfumarán las madreselvas, cuando vuelvas
a acordarte de mí" (2669)
"he vuelto a oler los nardos nevados de cariño
que se cogía ella" (2670)
"Crisantemos de hueso, volveréis nuevamente
a mojar vuestras flores tras los fríos cristales" (2671)

El anhelo de eternidad lo fija J.R. en la única flor que conoce entre las que resisten el paso del tiempo sin mayor deterioro. Y así, en el poema "Siempreviva" identifica a esta flor con su alma ("Siempreviva constante"), por oposición a la vida de su "pálida virgen", que es "un lirio muerto en su aurora" (2672) si bien intenta rastrear esa eternidad en otras flores:

"[las violetas] en su olor de tierra y de melancolía
yerra la esencia inextinguible de lo eterno" (2673)

De cualquier modo, la flor protagonista en la poesía de J.R. (la única que ha sido bien estudiada por la crítica) es la rosa, a la que dedicaremos una atención preferente en este apartado.

La polivalencia de este símbolo queda bien patente desde las distintas perspectivas críticas. Así Zamora Vicente apunta:

"En el pasajero receptáculo de la rosa se agolpan la lluvia y
el viento, la tormenta y la nieve, y la vida de toda la
tierra, y los estremecimientos de la primavera gozosamente
repetida, ascensión conjunta tallo arriba, depurándose en
hojas y espinas, en color y perfume: el poema" (2674)

Y si bien hay estudiosos que cargan la fuerza simbólica en algún matiz ajeno a lo temporal:

"[la rosa] se ha convertido en un símbolo del amor y más aún
del don del amor, del amor puro" (2675)

lo cierto es que la mayoría ven en la rosa el idóneo reflejo de lo efímero y lo fugaz. Matías, un personaje de la excepcional novela <u>Tiempo de silencio</u>' se expresa así:

"¿No sabéis acaso que la existencia es breve, que no ocupa
sino el tiempo de la rosa entre dos equidistancias de los
astros?" (2676)

Hay muchas opiniones coincidentes, en este sentido:

"La rosa [...] como simbolización de 'lo fugaz' por
antonomasia, aparece codificado en sendos textos poéticos de
Lope, [...] Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz" (2677)

Y, entre ellas, una de Alvar enfocada a la poesía de J.R.:

"Y la delicada criatura, singular testimonio de belleza, pasa a ser todo lo que nosotros amamos en su fragilidad y en su delicadeza, todas las mil connotaciones con que la elaboración de nuestra cultura ha dotado a la efímera duración de los seres, espejo transparente de lo que es la quebradiza existencia del hombre" (2678)

Paul R. Olson ha dedicado uno de los artículos más jugosos a este tema. Transcribo algunas de las opiniones que hacen particular referencia a lo temporal:

"la rosa de Juan Ramón contiene un dinamismo interno que aparece en la fuga de su breve existencia a través del tiempo" (2679)

"La rosa es la alegría de la vida y la pena de la muerte" (2680)

"A través del estudio de la rosa como símbolo en su poesía, creo que podemos percibir con particular claridad el desarrollo de sus intuiciones respecto al fenómeno del tiempo y la esencia" (2681)

"la rosa es un símbolo natural de frágil mortalidad" (2683)

y aludiendo más concretamente a la etapa inicial:

"En la primera poesía de Juan Ramón este aspecto del significado se ve acentuado por una frecuente asociación explícita de la rosa con la propia mortalidad humana" (2684)

Sin embargo, J.R. derivará después hacia un matiz antagónico del signo: la eternidad. Así parece verlo Olson:

"la mayoría de las rosas de su última poesía están en llamas con una vitalidad que trasciende las limitaciones temporales" (2685)

y así lo atestigua, más explícitamente si cabe, Ceferino Santos-Escudero:

"El poeta va buscando más allá de lo fugaz de la rosa y del amor lo esencial y perdurable" (2686)

"En la Estación total encontramos ya el milagro de la rosa perenne y eternizada" (2687)

Ernestina de Champourcín decía que:

"cuando se piensa en Juan Ramón siempre se piensa en rosas" (2688)

e Ignacio Urquiza:

"La rosa, en Juan Ramón Jiménez, es una imagen totémica, una figura casi obsesiva" (2689)

M. Ariza, al estudiar las comparaciones en la poesía juanramoniana, señala su generoso nombramiento:

"El campo semántico más abundantemente empleado por J.R. es el de la flor (60 ejemplos). La más frecuentemente citada es sin duda la rosa -en 30 ocasiones-." (2690)

Leopoldo de Luis lo ratifica, añadiendo fuentes e insistiendo sobre otro matiz temporal que no habíamos comentado:

"Las innumerables rosas [...] que aparecen y desaparecen en estos libros centrales, [...] pasan por Rubén Darío y aun por Antonio Machado para simbolizar la juventud" (2691)

Y Sabine R. Ulibarri refuerza la polisemia ya señalada:

"[La rosa en J.R.] Es símbolo de amor, belleza, perfección, eternidad, misterio y del universo" (2692)

J.R. dará abundantes muestras de su veneración por esta flor que tanto juego va a aportar a su creación artística, en cualquier etapa de su vida y en cualquier género que lo manifieste. En prosa, por ej., dirá J.R.:

"El hombre debe considerarse dichoso de haber sido contemporáneo de la rosa" (2693)

¿Puede haber un piropo mayor?

Y en plan más confidencial y autobiográfico:

"La rosa, me decía mi madre, que siempre tenía 'una rosa', no cansa, hijo" (2694)

En <u>Belleza</u> podemos leer:

"la mujer con la estrella y la rosa,
las tres formas más bellas del mundo!" (2695)

versos que tanto suenan a otros de Rubén Darío:

"Y, no obstante, la vida es bella,
por poseer
la perla, la rosa, la estrella
y la mujer" (2696)

Y en <u>Estío</u> encontramos esta joya irrepetible:

"eres como la rosa,
que a todo el que la huele
regala igual aroma!" (2697)

Vamos a repasar ya las citaciones de esta flor en la etapa poética que nos corresponde. Hay algunas que hacen mención a la flor

como simple ornato:

"El altar de la Virgen, en el templo
se desborda de rosas y azucenas" (2698)
"tarde de rosas con sol" (2699)

o como motivo aromático:

"y de las rosas subió
una ráfaga suave
de fragancia y de frescor" (2700)
"De pronto me ha llegado un aroma de rosas" (2701)

o colorista; siendo el blanco el color más abundante:

"la suave rosa blanca" (2702)

Lo cual no descarta que existan también rosas amarillas, rojas, moradas, pálidas y doradas:

"yerran moradas rosas" (2703)

En cuanto a las cualidades de la rosa, salvo alguna excepción negativa:

"rosas sombrías" (2704)

lo normal es que se muestre una gama de total atractivo. Frescura, divinidad, dulzor, pureza, singularidad, novedad, etc. suelen ser algunas de sus características:

"otra rosa divina" (2705)
"la dulce rosa
perdura tristemente" (2706)

exquisiteces que hacen exclamar al poeta:

"en la noche la estrella y en el día la rosa" (2707)

y en el poema "Los ojos ciegos", el autor deplora lo más grave que le sucede al invidente:

"Tampoco ven las rosas..." (2707 bis)

Alguna vez tropezamos con la idea de la flor como anticipo de fruto:

"Te han crecido los pechos en esta primavera
lo mismo que manzanas que hubieran sido rosas..." (2708)

o como una ofrenda especial:

"La rosa que me diste aquel día de lluvia" (2708 bis)

y es muy común en esta poesía la contemplación de objetos o seres rodeados de rosas, lo que suele expresarse mediante la preposición "entre":

"me viste entre las rosas" (2709)
"y, entre rosas de ensueño,

se sonríe y se mira..." (2710)

Pero lo más abundante es el juego retórico, plagado de enumeraciones:

"de sol, de rosas, de niñez" (2711)

prosopopeyas:

"y cantan los pájaros y cantan las brisas y las rosas cantan" (2712)

"las rosas han sonreído" (2713)

sinestesias:

"sabrán
a nardo y a rosa sus pechos" (2714)

paradojas:

"rosa divina y venenosa" (2715)

símiles:

"Francina es blanca y dulce, como una rosa blanca" (2716)

"cual un perfume triste de rosas dolorosas" (2717)

e innumerables metáforas:

"lleva un alma de rosas que deslíe su esencia" (2718)

"aquella tarde tibia y perfumada
en que la rosa derrotara al frío" (2719)

"el sol poniente va quemando sus rosas" (2720)

en las que el referente suele ser, como ya se ha señalado por la crítica, una mujer:

"Recuerdo yo una rosa
que, siendo rosa, yo amé un día,
una rosa que tenía
luz de estrella
y alas de mariposa" (2721)

o alguna parte de su cuerpo:

"en la rosa de su boca" (2722)

Pero lo que se ignorado, y es el motivo fundamental de todo este alarde metafórico, es la identificación rosa/poeta, al estilo de algunos versos de Bécquer:

"[soy] perfume en la violeta" (2723)

y de Rosalía:

"o seu corazón
é unha rosa de cen follas" (2724)

J.R. escribe:

"He sido cual la rosa, todo esencia" (2725)

"Rosa blanca, alma mía" (2726)

"Rompieron las rosas
de mi corazón" (2727)

"Mi corazón va en la rosa" (2728)

"Es otra rosa
mi corazón" (2729)

"me llevaré mi alma toda llena de rosas..." (2730)

"mi alma entreabre una rosa" (2731)

"Mi alma era toda de rosas" (2732)

En aspectos de mayor sentido temporal, hay que destacar el matiz del marchitamiento, al igual que lo hemos visto en otras flores:

"con macilentas rosas,
con rosas que se mueren" (2733)

"estrujando en sus manos una rosa marchita" (2734)

"Fueron muriéndose las rosas
que crecieron con la niña" (2735)

"hasta unas pobres rosas
extasiadas en la muerte,
pierden de pronto su encanto,
se deshojan... y se mueren..." (2736)

Pero aquí, quizá, con mayor expresividad existencial:

"parece que en el alma se deshojan las rosas" (2737)

"Aquel ramo de rosas
que fue mi corazón ¿por qué se ha deshojado?" (2738)

"[mi corazón] era como una rosa que se fuera mustiando" (2739)

"rosas caídas y mujeres muertas" (2740)

"y un olor de humedad, de hojas secas de rosas,
pasa como un presagio" (2741)

La identidad rosa/vida también es relevante:

"Una rosa... la vida" (2742)

"La vida es una rosa" (2743)

"buscas [melancolía] en la rosa postrera del verano
el sentido profundo y eterno de la vida" (2744)

"Dulces rosas de olor, que entre la hierba verde
dais a la noche azul vuestra mustia elegancia;
cual la vuestra, la esencia de mi vida se pierde
en una noche triste de brisa y de fragancia..." (2745)

No faltan ocasiones en que se explicita la "brevitas vitae"

por medio de este símbolo:

"rosa
que vienes con la música y te vas con el viento!" (2746)
"fugaz, como una rosa del ocaso" (2747)

Por esa conciencia de lo efímero que la rosa está continuamente segregando, aparece emparejada, con frecuencia, con otros términos similares como el pájaro, la mariposa, la brisa, el viento...:

"que la rosa con la brisa
juegue" (2748)
"nace el viento a la rosa..." (2749)
"Un vivo pajarillo
volaba en una rosa" (2750)
"mariposas posadas sobre rosas" (2751)
"Una rosa que apenas toleraba la brisa
se ha deshojado" (2752)

A veces la referencia tiene que ver con el relativo retorno:

"¡Las rosas volverán y no las cogeremos..." (2753)
"Renaces, [amor]
con las rosas, en cada primavera" (2754)

o con el recuerdo:

"vida que te derrumbas, que dejas tras de ti
como en los cementerios un recuerdo de rosas..." (2755)
"Tres hojas blancas quedan de esta rosa de nieve
que fue gala fragante de mi jardín de invierno" (2756)

Sin embargo, y por contra al simbolismo de lo efímero y lo fugaz, la rosa comienza ya en esta etapa a ser el reflejo de la eternidad o, al menos, a presentar los síntomas de lo perdurable.

En <u>Ninfeas</u> nos habla ya J.R. de una "Eterna Rosa" (2757) Y más adelante, en <u>Laberinto</u>, encontramos versos como éstos:

"las rosas inmortales" (2758)
"hacia el cáliz de una eterna rosa" (2759)

Lo mismo que en los <u>Inéditos</u>:

"que tus rosas rojas
sean eternas" (2760)
"Me siento, vivo, eterno.
Huelo, celestemente, a rosa." (2761)

'una rosa infinita' (2762)

que transparentan una voluntad, por parte del autor, de encontrar el secreto de una vida que no caduque. En Bonanza, hace J.R. también varias alusiones a las rosas imperecederas, como trasunto de una vida eterna para el hombre. Y así dice, dirigiéndose a Dios:

'a las rosas eternas
que están en el final de tu camino...' (2763)
'hasta mostrarme los jardines únicos
de las rosas eternas' (2764)
'van, entre rosas inmortales,
a tu esplendor eterno' (2765)

Tal vez todo esto pueda resumirse en una frase gnómica del moguereño que me parece muy esclarecedora al respecto:

'se sabe que la rosa será siempre la rosa' (2766)

5º-A-2) Pájaros y mariposas

Muy en la línea del simbolismo de la rosa, aunque con otros matices y con una frecuencia inferior, los pájaros y las mariposas pueblan esta poesía, poniendo sutiles pinceladas de belleza y, a la vez, de temporalidad fluyente.

Pájaro y mariposa son una especie de flores que sustituyen la fragancia por la canción o el ritmo; la estática y pasiva hermosura por el vuelo. Si la flor reflejaba, en su marcesibilidad, el aliento del tiempo que todo lo pudre (o al menos lo transforma), el pájaro puede representar, entre otros matices, el instante fugitivo. Pero ambos son, debido a su fragilidad, el paradigma de lo viviente sometido al tiempo, expuesto a sus afiladas e inexorables garras.

Esta identidad pájaro/flor la podemos encontrar en Rubén Darío, cuando dice: "las flores, aves que aroman; / las aves, flores que trinan"

y en algunas enumeraciones del propio J.R. maduro, por ej. cuando escribe:

'Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores' (2767)
'cuanto hay de ardiente, de tierno y de agudo en la vida: la
flor, la llama, el pájaro, la cima, el niño...' (2768)

El pájaro es el elemento más destacado de los dos volátiles. Y también el más estudiado por la crítica. Precisamente esta relación pájaro/flor que venimos estableciendo la considera también Gullón en uno de sus atinados juicios, añadiendo a ello el simbolismo temporal:

> "por la similitud con pájaros y flores, con lo transitorio que renace, idéntico pero distinto, queda expresada la fugacidad del existir" (2769)

No cabe duda de que esta opinión del crítico tiene mucho que ver con el sustrato becqueriano de la famosa rima "Volverán las oscuras golondrinas", en la que el sevillano ejemplifica el sentimiento del falso retorno concretamente en unas aves y en unas flores.

M. Ariza, en su estudio sobre las comparaciones en la obra de J.R., pone de relieve el dato cuantificador:

> "El animal más frecuentemente empleado es el pájaro" (2770)

Santos Escudero destaca la nota polisémica del símbolo:

> "La polivalencia del pájaro dentro de la lírica juanramoniana es casi proteica" (2771)

y, aunque rara vez lo identifica con tiempo (y más con ideal, sueño, etc.), lo cierto es que en una ocasión se deja decir:

> "Un ave, para el simbolista, no es sólo un ave; es un emisario misterioso entre dos mundos [...] entre el pasado y el futuro o el presente" (2772)

Barrera López aporta otra interesante opinión, aludiendo a algunos poemarios de esta etapa:

> "el pájaro es el corazón errante, triste y anunciador de la muerte" (2773)

Lo mismo que Ana Suárez Miramón:

> "En sus poesías los pájaros son también símbolos de eternidad" (2774)

El artículo más específico, en este sentido, y aunque muy breve, es el escrito por José Luis Cano, en el que leemos:

> "En el apasionado concierto de pureza y armonía que es la poesía de Juan Ramón, los pájaros -su vuelo, su luz, su canto- figuran como destacados protagonistas, ocupando un lugar de predilección" (2775)

Cano ha sido, tal vez, el único en destacar la identificación autor/ave, a la que luego me referiré, al constatar lo siguiente:

"(El poeta siente) un afán de fundirse con esa belleza eterna del pájaro, de participar de esa eternidad, de ese sueño que vence a la muerte." (2776)

Es importante esto en cuanto que significa que, como sucedía con la rosa, el símbolo pasa de representar lo efímero a situarse en la orilla opuesta: la infinitud.

Ana Suárez Miramón también contempla este último aspecto del asunto:

"El pájaro, como la mariposa y la rosa, simboliza la eternidad" (2777)

"(el pájaro) Símbolo, como la mariposa, de trascendencia." (2778)

Y con todo ello vamos a repasar ya la poesía primera de J.R., en la que encontraremos ejemplificaciones de cuanto se ha dicho, e incluso más.

En el ave, como en la flor, hay un nombramiento genérico junto a otro específico que compendia apelativos como: golondrina, tórtola, verdón o verderol, mirlo, alondra, jilguero, martín pescador, chamariz, gorrión, oropéndola, avión o vencejo, jerifalte, paloma, gaviota, codorniz, tórtola, estornino... entre los cuales el ruiseñor, que es como la rosa de los pájaros, entroniza el ideal estético:

"Y aquí me tenéis, buscando
-peregrino sin sonrisas-
caminos hondos, remansos
con ruiseñores, umbrías" (2779)

y presta el mayor protagonismo y el de más amplio espectro simbólico de toda la nómina pajareril.

En este análisis, no obstante, no vamos a separar las citaciones específicas de las genéricas (por no alargarnos demasiado) y nos vamos a atener únicamente a las facetas del símbolo.

El aspecto de la identidad con otros elementos, ya nombrados o por nombrar, lo podemos ver en algunas enumeraciones:

"No reían los pájaros...; no reían las flores..." (2780)

"y cantan los pájaros y cantan las brisas y las rosas cantan" (2781)

"La campana y el pájaro y el agua
se abren a mi ilusión" (2782)

"arrobamientos claros que le sacan al alma
una brisa, una flor, un pájaro, una esquila" (2783)

entre las que resulta especialmente interesante una que nos proporciona la síntesis efectuada por el poeta en las entidades: niño, flor y pájaro:

"Y las niñas cantan,
la flor se trasluce,
y el pájaro vuela.-
Voz ala perfume," (2784)

Encontramos también otras figuras retóricas como el símil:

"que el alma como un pájaro cante" (2785)
"encontrabas mi pecho como un pájaro el nido..." (2786)
"nos recorrió la vida como un pájaro oscuro" (2787)

o la metáfora:

"cantaban en mi alma
los ruiseñores" (2788)
"llenará mi ilusión de golondrinas..." (2789)
"ha huido de mi boca la alondra de las risas..." (2790)

El pájaro puede ser sencillamente un cantor de la naturaleza:

"que el gorrión cante alegre" (2791)
"canta elegías dulces un verdón solitario..." (2792)
"Los pájaros cantan, cantan
sobre los tejados" (2793)

que trina, pía, vocea, gorjea, silba y entona:

"Altos, trenzan los pájaros su pio con la fronda" (2794)
"gorjeaban los pájaros" (2795)
"Un mirlo
silba" (2796)
"por el trino del ruiseñor" (2797)

aportando unas veces notas de abierta alegría:

"Rie la golondrina que ha pasado" (2798)
"el pájaro en los tranquilos días
lo hacia todo alegre" (2799)
"el rojo reir del mirlo" (2800)

y otras de velada o profunda tristeza:

"y auraura
el ruiseñor sus tristezas" (2801)
"Un pájaro de otoño solloza bajo eltilo" (2802)

'Lloraba un ruiseñor en los rosales' (2803)

'Los pájaros que vienen de los campos abiertos
velan de una armonía fúnebre su estribillo...' (2804)

En estos casos no se puede asegurar si el poeta está hablándonos de sí mismo, aunque más de una vez así lo parece:

'romántico, el ruiseñor
llora por las hojas secas' (2805)

'un ruiseñor llora dulces
preludios entre la niebla' (2806)

El pájaro puede también hablar:

'Hablaba el dulce verdón' (2807)

'llenas de golondrinas charladoras' (2808)

y meditar:

'Un ruiseñor medita sobre la podredumbre' (2809)

El poeta destaca en este símbolo las notas de color:

'El pajarito verde' (2810)

de ornato paisajista:

'¡Las golondrinas sobre el mar!' (2811)

de libertad y extrañamiento:

'y los niños y los pájaros
jugarán dichosos... ¡alas
de oro, que no ven la vida
tras la nube de las lágrimas!' (2812)

que el poeta envidia por lo que supone de situarse fuera de la corriente del tiempo y de todo lo establecido. Y su manifestación principal es el vuelo:

'un pajarillo vuela por el verjel sonoro' (2813)

'solo volaban palomas
por la calle pensativa' (2814)

J.R. anhela y, en cierto modo, comparte ese vuelo:

'los dulces pájaros revuelan
del campo al corazón...' (2815)

y deplora el artefacto que lo intenta impedir, la jaula:

'exóticos pájaros enjaulados...' (2816)

sintiéndose gratificado por su anulación:

'No tengo pájaros en jaulas' (2817)

'gorjea el verdón, libre de su jaula de plata' (2818)

A su amada, llega a identificarla con un pájaro por este motivo:

"pájaro errante y libre" (2819)

Esta libertad innata del pájaro se transparenta, de igual modo, en tantas situaciones de intensa movilidad, de tránsito continuo. El ir y venir, el salir y entrar, son actitudes habituales de las aves en esta poesía:

"La golondrina sale y entra coao
buscando su sonrisa y su mirada..." (2820)
"las gaviotas, aojándose en las aguas temblorosas
vienen y van" (2821)
"Un mirlo de negro, de otoño,
yerra loco en la arboleda" (2822)

Actitudes que, muchas veces, conllevan un fuerte aroma de temporalidad. La errancia es fluencia; el paso es fugitividad:

"Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente
soledad de domingo vagas por mis jardines" (2823)
"Vendrá un pájaro a preguntarle una cosa
a una rama, y se irá, coao un sueño, cantando..." (2824)
"...Pasan bandadas de pájaros" (2825)
"Un jilguero
pasaba en la tarde sorda" (2826)
"un mirlo asustado huía" (2827)

aunque también puede ser augurio:

"Pasan los pájaros negros sobre el celeste
del cielo puro" (2828)
"Y esos
pájaros que aletean para que yo me muera" (2829)

Las referencias, a veces, nos conducen al tema de la ciclicidad y el retorno:

"Tornan los gorriones a recojerse al nido" (2830)
"hoy no ha vuelto el ruiseñor" (2831)

con golondrina becqueriana incluida:

"la golondrina de mi alma
retornaba, cantando, cada mayo divino" (2832)
"al amor que a ti vuelve, cual una golondrina
al nido" (2833)

sustituida, en ocasiones, por el vencejo:

"y los suspiros vuelven, en vuelo negro y sol,
siempre a su tejadillo, igual que el avión" (2834)

Uno de los poemas de esta época que mayor temporalidad rezuma

es el ya comentado "El viaje definitivo". En él se reproduce la paradoja dela rosa (efímera y eterna a la vez), sustituida por el pájaro:

"Y se quedarán los pájaros
cantando" (2835)

J.R., preguntándose tal vez, como hace Rosalía: "¿Qué es al fin lo que acaba y lo que queda?" (2836), piensa que lo que permanece es el pájaro, la flor... la belleza indestructible por el tiempo. Por eso, los pájaros presentan, como las rosas, visos de eternidad:

"eterno ruiseñor" (2837)
"una tórtola eterna" (2838)

y el poeta se pregunta:

"¿Es que pueden huir de la muerte, cantando?" (2839)

Así es. El pájaro, en apariencia tan frágil:

"Era el pájaro tan leve
como un pétalo" (2840)

posee, en realidad, un alma infinita:

"el alma innumerable
del pájaro" (2841)

y por su belleza (por su canto) se libera de lo actual haciéndose eterno, al hilo de la fluencia temporal:

"los pájaros no esperan" (2842)

Algo así es lo que desea él lograr con su obra. Y por esa razón se identifica el poeta con el ave:

"El pájaro rojo
que en mi pecho vibra" (2843)
"Mi corazón, un pájaro
que presiente la muerte" (2844)

La presiente, sí, pero tiene que luchar por vencerla. Porque el tiempo se lleva todo menos aquello que se filtra por su fina red, que es lo eterno. Como decía Rosalía:

"porque mudan los nombres, mas las cosas
eternas, ni se mudan ni se cambian" (2845)

El pájaro y la flor pueden ser los caminos. En la introducción de la 2ª parte de <u>Poemas agrestes</u>, escribe J.R.:

"Los pájaros, ¿qué son sino poetas? Ruiseñor: poeta lírico;
gorrión: poeta naturalista; jilguero: poeta descriptivo;

> alondra: poeta sentimental; verderol: poeta elejíaco; airlo y oropéndola: poeta satírico. [...] Tienen sobre nosotros una ventaja: ¡la libertad de las alas!" (2846)

Queda claro por qué se identifica J.R., fundamentalmente, con el ruiseñor. Y esa libertad de las alas significará la libertad del canto; algo que él habrá de buscar incansablemente hasta el fin de sus días.

Nos toca ahora repasar someramente el símbolo de la mariposa, paralelo al del pájaro aunque de muy inferior frecuencia.

M. Ariza apunta, en este sentido:

> "La mariposa presenta una ligera semejanza con el pájaro por cuanto sirve como elemento para la expresión del vuelo, pero con matices" (2847)

Gullón, en uno de sus ya citados artículos (2848), piensa que la mariposa simboliza la hora y el ensueño. Y Chevalier apunta en su famoso diccionario de símbolos:

> "las mariposas son espíritus viajeros" (2849)

Ana Suárez Miramón dice en una de sus jugosas y acertadas notas con las que glosa <u>Platero y yo</u>:

> "En la obra poética de Juan Ramón, la mariposa aparece siempre con connotaciones de sobrevida, tema con el que se insiste con el color blanco, símbolo de la pureza." (2850)

En la poesía que nos concierne, y a pesar del nº tan escueto de citaciones (en comparación con las flores y los pájaros), podemos encontrar referencias a la nota de color:

> "mariposas de oro" (2851)
>
> "mariposas blancas" (2852)

y participación en significativas enumeraciones:

> "Fuiste enredadera, lirio,
> mariposa, estrella, brisa..." (2853)

Constituyen también el elemento imaginario de algunos símiles:

> "y nuestra despedida, como una mariposa" (2854)
>
> "como
> un enjambre suave y azul de mariposas..." (2855)

y metáforas:

> "de tu boca surjen mariposas" (2856)
>
> "la esperanza, mariposa
> blanca por un campo alegre" (2857)

Son elementos móviles al estilo del pájaro; pasan, yerran, vuelan, huyen:

'Las mariposas pasan' (2858)

'huir de mariposa' (2859)

'la mariposa para por ti su blanco vuelo...' (2860)

'las mariposas revolaban por las yedras' (2861)

con matices de implícita fugacidad:

'como una repentina mariposa' (2862)

'como las mariposas volaron mis amores' (2863)

y augurio:

'mariposas de luto y de presajio
vuelan constantemente' (2864)

que les permite identificarse con las flores:

'si tocas
una flor, vuela, lo mismo
que una leve mariposa...' (2865)

y, sobre todo, con el yo lírico:

'¡Ahora sí que eres,
alma, alma mía,
mariposa!' (2866)

'En vuestro fuego se hace mariposa mi mano' (2867)

'mi alma
fue mariposa blanca' (2868)

Más adelante, en <u>Estío</u>, el poeta encontrará una identificación de sentido más trascendente hacia lo eterno:

'escapo, día
tras día, noche
tras noche
como una mariposa...' (2869)

5º-A-3) Las hojas

Las hojas secas juegan un papel temporal parecido al de las flores, como viene siendo tópico en la literatura de todos los tiempos. Sin ir más lejos, en Bécquer podemos leer:

'hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval' (2870)

y en Rosalía:

"hojas marchitas, que en el otoño
agita el viento con soplo blando" (2871)

También la hermenéutica al uso ha coincidido a la hora de destacar este simbolismo del acabamiento que parecen evocar los desprendimientos de las hojas otoñales. Así, Predmore apunta, refiriéndose a la prosa de J.R.:

"Otro elemento de la naturaleza que se encuentra entre los favoritos y que utiliza muy a menudo es 'hoja seca', o también 'hoja amarilla', expresiones a las que da un significado temporal. Asociado constantemente con la tarde, con el otoño, con la llegada del invierno y la desaparición de la primavera, evoca y simboliza la temporalidad" (2872)

Y lo mismo Gullón:

"[las hojas secas] son las vidas en el otoño; vidas sin zumo, existencias a merced del viento o del agua o del fuego. Vidas conclusas, pero nostálgicas; recordando en octubre las delicias primaverales." (2873)

"Las hojas secas [...] simbolizan el otoño, el paso del tiempo. Imagen de la melancolía, su suerte prefigura la del poeta" (2874)

Este último aserto de Gullón es lo más importante del asunto, pues, a fin de cuentas, la experiencia sensible del poeta, individualizándola para hacerla luego universal, será el resorte de toda la reflexión lírica en torno al problema del tiempo; fundamentalmente, en este caso, de su brevedad y agotamiento.

El mundo vegetal que rodea al poeta presenta una continua marchitación (trasunto de la caducidad humana), puesta de relieve en esta poesía a través de árboles, arbustos, jardines y frondas varias:

"el agobio de una fronda mustia" (2875)
"igual que un árbol seco" (2876)
"los arbustos mustios" (2877)
"bajo la fronda seca y solitaria" (2878)
"cuando aires marchitos
los jardines del mundo" (2879)

a veces con valor metafórico que apunta hacia el yo lírico:

"¿Este árbol seco es aquel nido de amores

que embelleció de músicas de luz mi pobre vida?" (2880)

Pero lo más frecuente es expresar todo esto por medio de las hojas, que ruedan, caen, se mustian, se marchitan, amarillean y mueren:

"De una rama amarillenta,
al temblor del aire fresco,
una pálida hoja mustia
dando vueltas cae al suelo." (2881)

"Las hojas muertas caían
en el jardín silencioso" (2882)

"El jardín de mi adorada
está lleno de hojas secas" (2883)

"y van cayendo
las hojas amarillas sobre el césped..." (2884)

"un triste desprendimiento
de hojas secas y amarillas" (2885)

Es toda una escenografía de la "brevitas vitae" tratada, eso sí, con una sutilidad exquisita.

J.R. especifica, a veces, la relación hojas caídas/otoño:

"cuando ruedan las hojas en los surcos de otoño" (2886)

(como hará después en <u>Piedra y cielo</u>):

"Todo el otoño, rosa,
es esa sola hoja tuya
que cae." (2887)

o bien otras, tales como deshojar/noche:

"¡qué bien deshojas [noche]
tu alma sobre mi dolor!" (2888)

En muchas citaciones se expresa la filiación simbólica de las hojas secas con la vida humana:

"las hojas secas de la vida" (2889)

"¡Niebla, hoja seca, pájaro! ¡Hermanos de esta vida" (2890)

"Como la vida tienes [amor]
tus hojas secas" (2891)

"Eran las hojas secas de la vida,
los niños que en otoño morirán" (2892)

e incluso como premonición de la muerte:

"las hojas secas que ruedan al cementerio" (2893)

"y en el suelo frío y húmedo
me esperan las hojas secas" (2894)

En Rosalía podemos leer:

"y ya secas las hojas en las ramas desnudas,
tiemblan descoloridas esperando la muerte" (2895)

El poema "Jardín de octubre", de J.R., es un hermoso paradigma de este entrañamiento "vida/hoja seca". Comienza así:

"Por el jardín anda el otoño. Hay
un crujir de hojas secas y de rasos;
los recuerdos dolientes han venido
a sentarse en la piedra de los bancos..." (2896)

y acaba:

"La vida -el árbol, el jardín..., ¡la muerte!-
está de luto bajo el cielo blanco."

El poeta individualiza el símbolo y siente el marchitamiento de su corazón:

"y mi corazón helado
con la nieve del recuerdo
se marchita poco a poco" (2897)
"corazón marchito y joven" (2898)

En un poema de <u>Jardines lejanos</u> conversa el autor con una hoja seca. Y el diálogo se cierra con estos versos:

"Y yo que en mi corazón
escondo un abril marchito,
le he contestado con lágrimas
y con versos amarillos" (2899)

También identifica su ilusión con una hoja seca:

"mi ilusión, hoja seca
que fue, como las tuyas, hoja verde" (2900)

En la misma línea que se manifestaba Rosalía:

"Como no outono as follas can dos árbores,
dos vosos corazós irán caendo
as brancas ilusiós" (2901)

quien también se sintió hoja seca:

"levóime nas vosas alas
como unha folliña seca" (2902)

como J.R.:

"caí, como una hoja marchita" (2903)
"Mi alma es hermana del cielo
gris y de las hojas secas" (2904)
"rueda, cual una hoja seca, mi pensamiento" (2905)

Todo este "lugar agreste" del marchitamiento se ve compensado, aunque en menor medida, por alguna referencia a las hojas nuevas, como esperanza:

"yo les digo: no lloréis,
ya vendrán las hojas nuevas" (2906)

como recuerdo:

"eran los cálidos
sentimientos llenos de hojas
nuevas y de hilos románticos" (2907)

como constatación:

"hay ramas
que tienen hojas nacientes..." (2908)

y, en un bonito caso en el que se dirige a un jardín, como expresión del tópico del "ubi sunt":

"¿Dónde están tus hojas verdes?" (2909)

Esto tiene un cierto parangón con el florecer y el renacer. Y también con el retornar de las estaciones; ese tiempo que vuelve a ser el mismo sin serlo del todo y que empapa de nostalgia el sentimiento lírico.

5º-B) SIMBOLOS ACUOSOS

El agua, en su denominación genérica, que luego habrá que desmenuzarla en su diversidad específica, es, sin duda, uno de los símbolos más importantes en cualquier poesía temporalista.

Se trata, por supuesto, de otro símbolo polisémico que incluye, en alguna de sus facetas, un profundo sentido de temporalidad.

Son varios los críticos que han tratado de desvelar el sentido del agua en la obra de J.R., siempre de un modo un tanto tímido.

Leopoldo de Luis, aludiendo a <u>La soledad sonora</u>, indica lo siguiente:

"Símbolos recurrentes son la luna, la fuente, el ocaso, las rosas, el agua" (2910)

y Ariza, en su citado estudio sobre las comparaciones, opina así:

"El agua para J.R. presenta las connotaciones más usuales de frescura, claridad y movimiento pausado" (2911)

En una línea de mayor acierto y profundidad, y refiriéndose al libro Eternidades, nos dice Mª Luisa Amigo:

"el símbolo del agua le sirve al poeta para expresar, entre otras cosas su intuición de un devenir integrador, que no acaba, perdura." (2912)

Sabine R. Ulibarri hace algunas apreciaciones al respecto, en distintos momentos de la obra juanramoniana:

"En la obra temprana de Juan Ramón el agua no es un símbolo [...] En los primeros poemas el agua está íntimamente relacionada con el amor" (2913)

Sin embargo, en etapas posteriores admite la relación agua/ temporalidad. Y, al analizar un poema de Eternidades, asevera:

"El agua es tiempo, tiempo eterno, en este poema" (2914)

"El agua, entonces, es el símbolo de la eternidad, el eterno fluir del tiempo, el fluir que el poeta contempla desde el puente del sueño" (2915)

José Moreno Villa llega a identificar el agua con la propia esencia del poetizar juanramoniano, cuando dice:

"La poesía de Juan Ramón no es, discurre [...] fluye, corre, nos acompaña. No está hecha de tierra, sino de agua" (2916)

Y Antonio Tudisco cierra taxativamente su artículo "El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez" con esta frase:

"Juan Ramón Jiménez es por antonomasia el poeta del agua."

(2917)

Nosotros vamos a comprobar que el juego de este símbolo es mucho más extenso e intenso de cuanto se ha venido apreciando, fijándonos sobre todo en los aspectos temporales que comporta.

Para ello, consideramos primeramente que existen citaciones del agua, sin especificar, generalizantes, que nos irán centrando en el tema. Y que hay, por otra parte, unas circunstancias de movilidad, quietud, tamaño y forma que varían las cualidades del símbolo, las cuales irán aportando a nuestro estudio todas las variaciones del trasfondo temporal.

Repasemos, pues, en 1º lugar, la citación del agua, sin explicitud de las susodichas circunstancias, en la poesía que nos ocupa. Es efectivamente un ejemplario aséptico, en cuanto al tiempo

se refiere. El agua, llamada también poéticamente "linfa", tiene unas cualidades muy positivas de transparencia y pureza, como podemos encontrarla, por ej., en Rosalía:

"y en cuya linfa pura blanco el nenúfar brilla" (2918)

"se hunde el pie en la linfa transparente" (2919)

En J.R. leemos:

"¡Cristal de plata y oro del agua de este prado" (2920)

"el cristal claro y vivo de aquel agua" (2921)

"aguas
cristalinas" (2922)

"igual que un agua clara" (2923)

"encontré un agua pura" (2924)

Esta transparencia la convierte, no sólo en cristal sino en espejo:

"el agua rizada que hace el suelo un espejo..." (2925)

"riza
en el agua la lívida
estrella" (2926)

"ojos de luna en el agua" (2927)

"contemplándose en las linfas" (2928)

y es un acicate paisajístico frecuente, junto a otros elementos naturales:

"la luna pálida y triste
dejando luz en el agua" (2929)

"El agua estremece
los fragantes juncos
de la orilla verde..." (2930)

El agua tiene una vida propia que la hace cantarina y risueña:

"el agua se sonreía" (2931)

"canta el agua entre la hierba" (2932)

"el agua da a la luna su dulce serenata" (2933)

aunque también triste y llorosa:

"llora el diamante del agua" (2934)

"bajo los llantos del agua" (2935)

"la queja oscura de un agua" (2936)

e incluso aparece con otros valores prosopopéyicos:

"y la linfa, rendida de sueño y de penumbra" (2937)

Tampoco faltan las bellas metáforas a que nos tiene

acostumbrados J.R.:

"de las aguas de la muerte" (2938)
"la sed de agua májicas" (2939)
"agua sonora
de mis penas" (2940)
"el agua viva
de la verdad" (2941)

Esta agua que no tiene aún forma ni tamaño ni movimiento es algo natural, trasunto de ideal tal vez, que el poeta detecta a su alrededor:

"agua en todo; en la yerba, en la flor, en el cielo" (2942)

e incluso dentro de sí:

"Hoy, en la noche árida que me rodea, siento
un agua muerta" (2943)

No obstante, todavía estamos en un terreno en el que lo temporal no se ha manifestado a través de este símbolo.

5g-B-1) El agua corriente

Cuando el agua toma la cualidad del movimiento, comienza ya a identificarse con el tiempo. En esto hay unanimidad por parte de la crítica. De Pablos apunta:

"la fluencia del agua ha sido siempre imagen de la fluencia
del tiempo" (2949)

Priestley:

"El agua en movimiento ha sido nuestra imagen favorita del
Tiempo, probablemente porque sugiere el futuro, pero
irresistible, paso de los días, meses, años." (2945)

y, enfocando ya el asunto hacia la poesía de J.R., Azam escribe:

"El agua, que pudiera ser aquella que corre por lo más
recóndito de la conciencia, indica el curso de la vida que se
va deslizando de la luz a la oscuridad, brindándonos así la
imagen de la muerte" (2946)

y Olson:

"Incontables detalles de esta temprana poesía, con sus escenas
situadas en las estaciones de transición, amanecer y atardecer

> [sugieren] cualidades de mutabilidad, de 'errancia' y de transición. Las sugieren también el constante flujo del agua en fuentes y arroyos, [...] Todos estos medios expresivos, y muchos otros, dan a la poesía de Juan Ramón ese marcado 'acento temporal' que Machado [...] considera definitivo' (2947)

Efectivamente, en la poesía de J.R., como en la de tantos otros poetas, laten los insuperados versos manriqueños de "nuestras vidas son los ríos", etc., cuando utiliza el fluir del agua en sentido temporal.

El propio autor confiesa en un aforismo:

> 'Para mí lo que expresa mejor la poesía es lo sucesivo: lo que corre, pasa, vuela, yerra (el aire, el ala, el aroma, la nube, la sombra, el agua)' (2948)

Al principio se trata únicamente de un agua que corre poniendo pinceladas estéticas en el paisaje:

> 'frescor crepuscular de agua corriente' (2949)
> 'el agua fría ríe por los riscos' (2950)
> 'y el agua corre fragante' (2951)
> 'hay un rumor de agua corriente' (2952)
> 'Corría el agua por el lado del camino' (2953)

Pero, poco a poco, va atornasolándose de una reflexión y entrañamiento del poeta, que nos va a llevar a la evocación temporal:

> 'Es el agua que se aleja
> por el campo solitario' (2954)
> 'Bajo los blandos helechos
> huye el agua...' (2955)
> 'El agua corta la mano...
> pasa una hoja..., una rana...' (2956)
> 'El agua verde pasaba
> suavemente por la orilla
> como queriendo llevarse
> nuestra pena en su sonrisa' (2957)
> 'en el agua hay momentos claros y fujitivos' (2958)

El poeta contempla ese incesante pasar del agua-tiempo:

> 'miro correr el agua' (2959)
> 'un dolor mitigado mira huir la corriente' (2960)

y se sirve de él para componer símiles:

"eres fugitiva, cual un agua entre la hierba" (2961)

y metáforas:

"¡Agua corriente eras
y te me fuiste de las manos!" (2962)

Qué bonitos son esos versos en que el agua-tiempo huye con tanto sigilo que sólo delata su fuga la flor-vida, que es inexorablemente arrastrada por ella:

"Verde, sin platas, sin música,
el arroyo umbrío pasa...,
solo una rosa caída
dice la fuga del agua" (2963)
"Perezoso y distraído,
eché una flor al arroyo;
la flor se fue sobre el agua" (2964)

El precedente de esta acertada imagen habría que buscarlo tal vez en Espronceda, cuando dice: "y al margen va del argentado río, / y allí las flores echa de una en una; / y las sigue su vista en la corriente, / una tras otra rápidas pasar". Aunque los versos de J.R. son muy superiores y están mucho más entrañados con la temporalidad. Eso de "solo una rosa caída / dice la fuga del agua" me parece magistral, a la hora de evocar en nosotros la relación vida/tiempo.

Más tarde, esa agua que corre y corre, sin detenerse nunca, toma los apelativos de arroyo, manantial, río...Y el símbolo llega a su cenit.

Respecto al río, nos aclara Cirlot:

"Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza
creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza
la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro,
el transcurso irreversible" (2965)

Es una imagen que ha invadido simbólicamente la literatura (e incluso la filosofía y la pintura. Recordemos que un cuadro de Marc Chagall se titula "El tiempo es un río sin orillas") y que está presente en todas las épocas. Mª Luisa Amigo nos recuerda que:

"La imagen del río ha servido desde Heráclito para explicitar
la noción de unidad en la diversidad" (2966)

J.R. nos dice en otro aforismo:

"Ningún pensamiento fijo define la verdad, que es como la forma
abstracta que un río conserva perpetuamente de su exacta
agua pasajera" (2967)

En su poesía primera, hay ocasiones en que el río sólo representa un elemento de la descripción:

"la suave brisa del río
daba frescura a la sombra" (2968)

connotando lo puro y cristalino:

"la luna encantada duerme
en el río de cristal" (2969)
"de tus inagotables y puros manantiales" (2970)

Unas veces es cantarín:

"melancólico suena
algún río lejano" (2971)
"el agua del río iba
cantando a la luna nueva" (2972)

y otras, gimiente:

"Al río
se le oía, en la tarde, llorar..." (2973)

con toques bucólicos:

"la orilla del riachuelo agreste
que serpentea entre vespertinos verdores" (2974)

fantásticos:

"por todas partes manantiales de aguas mágicas" (2975)

o sentimentales:

"¡Oh los ríos en las tardes de primavera" (2976)

El poeta suele identificarse con un río:

"mi corazón se va por las aguas del río" (2977)

al que rara vez asigna un nombre propio:

"Guadalquivir, corriendo" (2978)

La fugitividad es, por supuesto, la propiedad más visible de ríos, arroyos, etc.:

"Oh, qué fluir tan suave
el del arroyo!" (2979)
"Se conmueven los montes
con el ir del arroyo y el quedar de la esquila..." (2980)

observada por el poeta, en honda reflexión:

"Yo he venido a ver el agua
melancólica del río;
y, al llegar a este remanso,
he pensado en el Destino" (2981)

y por otros seres que esperan algo del tiempo:

"-Molinera, ¿por qué miras
el agua del río? -Miro
por si pasa en la corriente
un corazón como el mío" (2982)

con un final incierto:

"Los arroyos, ¿dónde acaban?" (2983)
"Mi corazón se alejó
por el sendero florido
que va, nadie sabe adónde,
andando al lado del río..." (2984)

o que connota la muerte-mar:

"el río visionario
se va, sin una barca, al fin de su destino" (2985)
"te vas, hacia la muerte, por un río
de lágrimas" (2986)
"un río límpido
que, atropellando perlas, huye hacia lo infinito..." (2987)

No falta el matiz, un tanto heraclitiano, de lo irreversible:

"un río que nunca se ha de volver
a ver, huye" (2988)

El río se compara con la vida en general:

"Cual una luz sin viento arderá nuestra vida,
serena, igual, constante y dulce como un río" (2989)

o con la propia vida del poeta:

"Dónde te llevaste, arroyo,
el retrato de las horas
que coronaron mi vida
con una llama de rosas?" (2990)
"el pensamiento mío,
crepúsculo del alma, se va con la corriente" (2991)
"Me metí en la corriente,
¡Ay, cómo huía a la vida!" (2992)

Jugando, a veces, papeles de símil:

"El río es como el alma de la tarde" (2993)

o de metáfora:

"los ríos todos
de la ilusión" (2994)

Es muy lograda la imagen que nos ofrece J.R., en unos versos referidos a su incipiente relación con Zenobia, y que nos deja una extraña sensación de vacío y distanciamiento de ese río-tiempo que creíamos nuestro y no es de nadie:

"No te he tenido más en mí,
que el río tiene al árbol de la orilla" (2995)

Queda claro que el río es, en muchas ocasiones, en esta poesía de J.R., el símbolo de la vida, cuando no su propia explicitud. Una vida que es frágil como el cristal y fugitiva como el tiempo.

Más adelante, el poeta seguirá insistiendo en este modo de representar el latido temporal; por lo que no es difícil espigar, en etapas posteriores, versos altamente significativos en este sentido:

"¡Qué grato ver correr,
entre la dulce orilla de mi alma
y la de la eternidad dulce,
el río de la vida toda" (2996)
"Mis días se van río abajo, salidos de mí hacia la mar" (2997)
"desierto mar del río de mi vida" (2998)
"río azul de la existencia" (2999)
"Ríos de sangre son nuestros días, que corren, día tras día,
como ola tras ola, y se remansan noche tras noche, como
onda tras onda" (3000)
"Me he dejado ir, a mí me gusta dejarme ir como el riacho.
Dejarme ir es mi vida" (3001)
"Este es el verdadero río, amor soñado. Tú estás en la nada y
yo en la vida. Sólo tiempo que corre,entre los dos" (3002)

Algunos, definitivos para entender el problema de lo idéntico-sucesivo:

"Sí, la poesía, como el tiempo y el espacio, es siempre igual
y distinta por su sucesión. Un río es su imajen mejor" (3003)
"-Mi novia sola es el agua,
que pasa siempre y no engaña,
que pasa siempre y no cambia,
que pasa siempre y no acaba" (3004)

Ha sido especialmente comentado por la crítica un breve poema en el que se presenta al tiempo como un factor independiente al control humano:

"El dorair es coso un puente
que va del hoy al mañana.
Por debajo, como un sueño,
pasa el agua" (3005)

Con este ejemplo, síntesis admirable del tratamiento temporal en la expresión juanramoniana, vamos a cerrar este apartado del agua fugitiva, no sin antes añadir que existe otro término acuoso que, aunque de carácter más ornamental que los ya analizados, aporta, en ocasiones, un valor temporal no despreciable.

Suárez Miramón dice, respecto a Platero y yo:

"La fuente es uno de los símbolos modernistas más utilizados
para expresar el carácter misterioso de la vida" (3006)

Miguel Cruz, refiriéndose a un poema de "Las hojas verdes", ha escrito:

"la fuente es símbolo de permanencia, de eternidad inmutable,
que contrasta con lo efímero de la vida del poeta" (3007)

Y sobre La soledad sonora apunta L. de Luis:

"La fuente, como bien se sabe, forma parte de la simbología de
la época. Sirve para compararla, si está en reposo y sombría,
con el alma del poeta; si se ha secado, para simbolizar su
vida. Cuando el agua se contempla entre unas filas de chopos,
el poema reproduce la meditación heraclitana" (3008)

Sin embargo, y como he dicho ya, en la mayoría de las citaciones la fuente es un elemento decorativo del "locus amoenus", al que aporta fundamentalmente frescura y cristalinidad, en la línea de Rosalía:

"augua limpa en fresca fonte" (3009)

J.R. escribe:

"entre las yerbas
de la fuente cristalina" (3010)
"fuentes de fresca fragancia" (3011)

La fuente, igual que el río, fluye, brota:

"una fuente interna
que mana" (3012)
"surte una clara fuente
a mis pies" (3013)

y también canta:

"la canción
de la fuente" (3014)

"en la fuente abre el agua su cantinela de oro" (3015)

"cantada por las fuentes, la tarde es un tesoro" (3016)

habla:

"cuánto habla la fuente!" (3017)

calla:

"Calla el agua en las fuentes..., hay pena" (3018)

ríe:

"te ríes como una fuente" (3019)

y llora:

"el agua
llora en la fuente" (3020)

"Estuve oyendo en la fuente
la dulce queja del agua" (3021)

Las fuentes parecen flores; flores de agua:

"En el cáliz de la fuente
solloza el agua fragante" (3022)

y junto a ellas aparecen en algunas enumeraciones:

"las fontanas y las rosas
ya estaban hilando, al sol,
su música y sus aromas" (3023)

En otros casos, la fuente es un lugar donde el poeta se detiene a soñar:

"He visto en el agua honda
de la fuente una mujer" (3024)

"en el fondo de la fuente
duerme la luna encantada" (3025)

y que le sirve para recordar su infancia:

"¡Tenía una fuente mi vida de niño" (3026)

siguiendo en esto la tradicionalidad del símbolo:

"Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente [y] se inclina
por asimilar a una imagen del ánima como origen de la vida
interior y de la energía espiritual. La relaciona también
con el país de la infancia" (3027)

Aparece además como evocación del pasado:

"Una clásica fuente que endulzara las flores
y que la hiedra, hoy, decora tristemente,
me evoca, con sus ruinas, unos tristes amores
que fueron a mi alma cristal y flor de fuente..." (3028)

y como símil de la vida:

"Sería la existencia como una fuente clara" (3029)

5Q-B-2) El agua quieta

El agua quieta, como tal agua, genéricamente hablando, aparece con poca frecuencia en la poesía de J.R. Unas veces conlleva matices de pureza y ensueño:

"Cómo piensas, cielo azul,
en el agua quieta y pura!" (3030)
"Y bajo la quieta linfa
verdinegra, flota un sueño
de sol, un sueño de oro,
un sueño de troncos secos" (3031)

tal vez reflejando el deseo de una utópica detención del tiempo. Por eso aparece también dormida; como sucede en la poesía de Rosalía:

"allí donde las aguas estancadas doraitan" (3032)

En J.R. leemos:

"cae en el agua doraida" (3033)

Y otras, en cambio, simboliza la tristeza:

"y cuando [una bailarina] está quieta, se pone tan triste
¸como el agua remansada" (3034)

el desengaño:

"hoy tus aguas paradas reflejan en ruinas
las que ayer fueron torres de ilusión y esperanza" (3035)

e incluso la muerte:

"agua parada, voz muerta" (3036)

Esta agua quieta presenta también nombramientos específicos, sobre todo como "mar" y "lago" que, aunque no numerosos, vamos a tratar de analizar ahora.

El mar -"Símbolo de la dinámica de la vida", según la tradición (3037)- es, sin duda, en J.R. otro símbolo polisémico y complejo que ha servido de discusión en los estudios críticos sobre el tema. Mientras que para Gullón es "vida y belleza", para Gómez Bedate es Dios:

"el mar llega a ser, en Juan Ramón Jiménez, el dios que invita
a la unión por medio del anonadamiento" (3038)

y para Santos Escudero y S. Ulibarri, eternidad:

"el mar es símbolo de poesía abierta, y también símbolo de plenitud y eternidad" (3039)

"El mar parece ser el símbolo de la vida y, por extensión, de la eternidad" (3040)

si bien para esta última puede ser también misterio:

"el mar es la encarnación del misterio para Juan Ramón" (3041)

Cierto es que hay unanimidad en considerar que el mar de J.R. (mar/eternidad) se sitúa poéticamente en las antípodas del de A. Machado (mar/muerte), quien sigue más la tradición de la simbología al uso -Según Cirlot, "El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma" (3042)-.

Y así, nos dice claramente Mª Luisa Amigo:

"el río juanramoniano no lleva al mar-muerte, sino a la eternidad propia del ser poético" (3043)

De cualquier modo, J.R. no utiliza tanto, ni con tan ricas gamas, este símbolo en su primera época como después, que lo presentará como unidad plena:

"El mar no es más que gotas unidas" (3044)

como paisaje trascendido:

"¡Oh mar, cielo rebelde
caído de los cielos!" (3045)

y, entre otras identidades más, como tiempo inmóvil:

"¡mar, obstinada imagen del presente!" (3046)

Situados ya en nuestro corpus, observamos que el mar presenta dos aspectos románticos; uno de ellos más becqueriano: su utilización metafórica y otro más propio de Rosalía: como lugar agreste.

Bécquer escribió:

"En el mar de la duda en que bogo" (3047)

Y J.R.:

"en el mar de mi desdicha" (3048)

"entre mares de espanto" (3049)

"Solo los mares de la verdad" (3050)

Es interesante en este sentido el poema "Aurea" en el que la metáfora se distiende hasta una completa alegoría:

"Lanceamos nuestras barcas a un mar de idealidades,
[...]

a un mar que nos aleje de este fangal inaundo
con el empuje de sus olas doradas" (3051)

El mar de Rosalía es siempre bravo, como solía aparecer en la tradición literaria hasta el siglo XX:

"tras dese mar bravío" (3052)
"Ruge a mis pies el mar, ¡soberbia tumba!" (3053)

y se acompaña de fieras olas:

"ós que se afogan
do mar antre as ondas feras" (3054)

como en Bécquer:

"Olas gigantes que os rompéis bramando" (3055)

En J.R.:

"como nave sobre las olas de hirvientes mares" (3056)
"el mar, que, allá a lo lejos,
sofocaba el rumor de su oleaje" (3057)
"se derrama en el mar furioso" (3058)

Un matiz interesante en Rosalía, por lo temporal, es la inmensidad:

"camiño do mar sin fin" (3059)
"en el mar infinito" (3060)

que también aparece en J.R.:

"mar sin fin" (3061)
"ondas del mar infinito" (3062)

remarcado por la sucesividad de la ola:

"Y la ola redonda
sin cesar" (3063)

En el moguereño encontramos además una influencia más contemporánea por la que el mar se convierte en foco de belleza, mensajero de olas y coloraciones:

"por el mar venían olas
teñidas de luz de alba..." (3064)
"Y era el mar azul, brillando
al ocaso cristalino..." (3065)

en las que se refleja la metamorfosis del tiempo, con esa técnica impresionista tan habitual:

"Mar de la aurora, mar de plata, [...]
Mar de la siesta, mar de oro, [...]
Mar de la tarde, mar de rosa" (3066)

Y eso es todo cuanto da de sí, para nuestro tema, este

símbolo que aún se presenta en embrión en esta etapa.

Aguas aun más quietas que las del mar son las del oasis, la acequia, el aljibe, la laguna, el pantano y el lago, vocablos apenas utilizados por J.R., si exceptuamos el último de ellos, tampoco muy frecuente:

"cual las
lagunas quietas, tibias de un solitario encanto..." (3067)

Casi siempre el lago tiene resonancias becquerianas y compone un paisaje peculiar, de romanticismo:

"íbamos paseando por la orilla
solitaria del lago..." (3068)

de fantasía:

"llega monótono el eco
de algún lago que suspira
al darle una gota un beso" (3069)

y de misterio:

"ese vago misterio
de la niebla opalina de los lagos" (3070)

formando, a veces, atractivos símiles:

"[cuando] es el alma como un inmenso lago
con orillas de oro..." (3071)

o metáforas:

"de los lagos sin sol de la muerte" (3072)
"vengo a ver el puñal de la estrella en el lago" (3073)

En el poema "Marina" vemos la alegoría de la vida como un lago de terrible oleaje (3074) Y existen contadas citaciones de las que podamos derivar algún otro matiz temporal:

"Lago lleno
de hojas secas" (3075)

El agua quieta, pues, en J.R. apenas presta juego al simbolismo del tiempo; comparada, sobre todo, con el agua que fluye.

5º-B-3) El agua menuda

El agua menuda, representada por la lluvia, el rocío, la escarcha, el granizo, la nieve, la gota o la lágrima, añade muy poco a lo que hasta aquí venimos comprobando.

Supone, casi siempre, una nota estética:

"cae mudo, el rocío,
cual un líquido sueño de oro y seda" (3076)
"En las tardes de lluvia se dijera que el cuerpo
se queda casi en alma..." (3077)

paisajista:

"La lluvia deja solitarios los jardines" (3078)

o intimista:

"En cada gota hay un mundo de dulzura,
de armonía, de ensueño" (3079)

El agua de lluvia, sobre todo, sirve de esfumato impresionista:

"Entre el velo de la lluvia
que pone gris al paisaje" (3080)

o de termostato de su tristura poética:

"llueve, llueve...¡qué tristeza!" (3081)

y, a veces, también de su gozo:

"¡Qué alegría! ¡Cómo llueve!" (3082)

Un agua que es como el metrónomo de nuestra sucesión vital:

"el ritmo
de la lluvia de un cielo sin estrellas" (3083)

tantas veces símbolo de la monotonía y de la rutina (tal como apreciamos también en A. Machado); reflejo de lo que se repite sin cesar, a golpes de tiempo:

"una lluvia menuda y monótona
humedece los árboles secos" (3084)
"El agua llora en los fríos
cristales de mi balcón" (3085)

y también, apuntando hacia el recuerdo, con visos de ciclicidad:

"En la tarde de lluvia, torna, no sé por qué
la gracia fresca de su boca grande y grana" (3086)

o de irreversibilidad:

"Lluvias que, para siempre, caen" (3087)

sin que falten ocasiones metafóricas:

"una lluvia de puñales y luceros" (3088)

La nieve también es metáfora de la vejez, al estilo renacentista:

"¡Estos son los desengaños
que nos nievan las cabezas!" (3089)

o símil/espejo, donde la soledad se contempla en su prístina doncellez:

"Una soledad tan pura
como el caer de la nieve" (3090)

El rocío suele simbolizar lo efímero:

"...Se evaporaban, puras,
cual gotas de rocío" (3091)
"en las gotas de rocío
que adn temblaban en las ramas" (3092)
"tibias gotas de rocío, temblorosas" (3093)

o lo renovado:

"con su fresca canción del rocío" (3094)

que se puede comparar con la lágrima -como en Bécquer, cuando decía: "[tus lágrimas] se me figuran gotas de rocío" (3095)-:

"como un rocío de lágrimas" (3096)

Las lágrimas son para J.R. agua que aflora:

"los ojos
se llenan de dulces lágrimas" (3097)

que corre:

"¡Que mis lágrimas corran!" (3098)

que ruedan:

"ruedan y ruedan mis lágrimas" (3099)

y resbalan:

"Mis lágrimas
resbalaban silenciosas" 3100)

como el tiempo. Hasta llegar a convertirse en la metáfora de su propia vida:

"La campanita de mi vida
será una lágrima" (3101)
"que mi vida es una lágrima
que no acaba de caer" (3102)

5º-C) SIMBOLOS AEREOS

En la poesía de J.R. existen unos elementos móviles que

tienen su ubicación trásfuga en el aire y aportan, en muchas ocasiones, un sentido temporal al mensaje.

El más importante de todos ellos es posiblemente el viento, con sus diversos nombres y matices.

5º-C-1) El viento, la brisa, etc.

El viento, por su ejercicio de pasar arrastrando lo que se le interpone, puede ser una buena imagen del tiempo. Rubén Darío escribe en "Autumnal": "El viento / arrastra rumores, ecos, risas, / murmullos misteriosos, aleteos / músicas nunca oídas" Y en otro poema titulado "Orquídea" conjuga viento con flor, en una rica imagen del tiempo que se va y se queda: "El aliento / de una flor se va en el viento, / pero queda en el ojal"

Viento y flor, tiempo y vida, son compañeros de símbolo en muchos versos. Hen Haoran escribe ya en el S. VIII: "Anoche escuché el ruido / del viento y de la lluvia. / Y me pregunto: ¿Cuántas flores / se habrán caído?"

J.R. escribe a Julio Pellicer:

"Los vientos de los días turbios de la vida nos llevan de un lado a otro sin que nosotros seamos dueños de nuestras alas" (3103)

y en Estío, tal vez porque empieza a convencerse de que el tiempo es vencible por medio de la posteridad, llama al viento:

"Ladrón que nada te llevas" (3104)

Este viento se viste de brisa, de aire, de céfiro, de aura... y pasa por la poesía de J.R., como el tiempo, trayendo y llevando cosas queridas por él. De Pablos apunta al respecto:

"el viento, en los poemas de Juan Ramón, es el símbolo físico del movimiento esencial" (3105)

Ulibarri, al analizar un poema concreto de J.R. declara que "el perfume se convierte en recuerdo" (3106) Tal vez por eso, brisa y viento estén siempre cargados de fragancia, porque son como ese tiempo que continuamente nos proporciona el acceso a los recuerdos.

Sin embargo, Gullón opina que la brisa o el aroma simbolizan la muerte (3107)

El carácter temporalista de la brisa gestiona su aparición en enumeraciones que incluyen elementos como pájaros y flores:

"y cantan los pájaros y cantan las brisas y las rosas cantan"
(3108)

"En las tardes de rosas y brisas
los dolores se olvidan riendo" (3109)

La brisa, muy frecuente en esta poesía que estudiamos, es vehículo, como ya adelantaba, de una serie de elementos que poseen en común una cierta belleza sensual. Así que aparece como portadora de besos:

"y la brisa me ha traido
besos de lejanas tierras" (3110)

de ecos, canturias, ritmos, músicas, sones, cadencias, suspiros, lamentos y voces:

"Y flotan en los aires
encantadores ritmos..." (3111)
"El viento lleva sones melancólicos
de distantes esquilas que se quejan" (3112)
"aire del crepúsculo, que lleva por sus giros
cadencias de pesares y aroma de suspiros" (3113)
"En la brisa llegaban lamentos" (3114)

y también de perfumes y fragancias:

"El aire
trae un perfume de acacias" (3115)
"el aire tiene aromas sensuales" (3116)

además de otros elementos variados, por ej., la poesía:

"...Aún flota en la azul brisa la doliente poesía" (3117)

y el amor:

"algo
de amor me llega en la brisa" (3118)
"Detrás vienen mis amores
en el llanto de la brisa" (3119)

a veces con valor de recuerdo:

"en la brisa me llegan las rosas de un amor
que aroma el campo yermo" (3120)

y de nostalgia:

"hay en la brisa una nostaljia sollozante..." (3121)

elementos que pueden aglutinarse en un solo párrafo:

"el aire estaba lleno de ternuras,

de música y de luz" (3122)

"la brisa lleva esencia, gracia y voz" (3123)

e incluso no determinarse explícitamente:

"¡Cuántas cosas azules flotarán en las brisas" (3124)

Todos ellos aparecen frecuentemente en su estado de fugitividad; bien como pincelada impresionista:

"Yo voy soñoliento,
sobre el asno, para
la mar. Pasa el viento." (3125)

como vuelo:

"La brisa vuela sobre el campo" (3126)

como viaje irreversible:

"Una nube viajera, como un sueño se pierde" (3127)

"brisas que pasan, que no vuelven..." (3128)

o simplemente con sentido de ir, cruzar, pasar, huir:

"el viento alegre cruza" (3129)

"Y pasa el viento por la brisa" (3130)

a veces, con cariz de ciclicidad:

"La brisa de cada primavera" (3131)

"...La brisa volverá, cristalina y fragante,
a envolver el amor con su canto errabundo..." (3132)

y otras de un modo ireparable:

"sus estampas
se borran, para siempre, al viento de los años" (3133)

"¿De dónde viene el viento que deshoja
las rosas del amor?" (3136)

o remoto, extramundanal:

"vienen, llenas de azul de ensueño y de deshora
las vagas brisas de otros mundos..." (3137)

"¿es un olor que viene de otro mundo, en el viento?" (3138)

y un destino incierto:

"va al azar, cual el viento" (3139)

Tan pronto llega como se va:

"van y vienen suaves brisas" (3140)

Unas veces es un bálsamo de olvido:

"Desengaños barridos por el viento" (3141)

"El viento se ha llevado las nubes de tristeza" (3142)

y otras, un ladrón de nuestras pertenencias:

"no me queda más que el alma!

¡Lo demás lo arrastraron los vientos indigentes!" (3143)

En el viento-tiempo vienen los sucesos:

"la campana del Angelus nos llegaba en el viento..." (3144)

y los deseos:

"y en la brisa, cargada de frescura de cielo,
viene un anhelo indefinible de idealismo..." (3145)

y se van a su destino las cosas y los seres:

"La otra tarde se ha llevado
el viento más hojas secas" (3146)

incluido el propio autor:

"He de hundirme en la nada. Silenciosos
vientos de olvido y de dolor me llevan..." (3147)

El viento-tiempo lo sabe todo:

"una fuente, una brisa,
me dicen la verdad y el alma del destino" (3148)

y es eterno:

"La brisa era infinita" (3149)
"brisas inmortales" (3150)

Por eso lo compara el poeta con el amor, en detrimento de éste:

"¿Por qué no multiplicas tu existencia
como la brisa, amor, como la ola?" (3151)

Algunas otras características de este símbolo son: la constancia:

"en el cielo celeste
que un céfiro constante puebla de nubes" (3152)

el extrañamiento:

"Parece que la brisa no es del mundo" (3153)

la serenidad impasible:

"una brisa serena" (3154)

la auto-renovación:

"brisas nuevas" (3155)

la errancia:

"Quiero inundar mi alma de estas brisas
errantes, finas, sutiles" (3156)

El viento-tiempo se personifica:

"la brisa niña abre, mansa y leve, el follaje" (3157)

y el poeta llega a identificarse con él:

"¡Ay, qué concordancia triste

de viento y de corazón!" (3158)

asumiendo su compañía y amistad:

"entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma" (3159)
"al pasar, la fresca brisa
en la frente me besaba" (3160)

hasta servirle, incluso, de confidente:

"Brisa, dile que he pasado..." (3161)

Todo un despliegue de citaciones simbólicas que van empapando de temporalidad el texto lírico.

5º-C-2) Otros elementos errantes

Casi sinónimos del viento, encontramos en esta poesía, aunque no con tanta frecuencia ni relevancia, símbolos tales como la nube, el humo, la niebla, el vaho y la bruma.

El humo es un símbolo inestable y fugitivo con el que se identifica el poeta:

"Yo, en enamorado panteísmo avasallador, era [...]
humo que me huía" (3162)

y que presenta en la simbología tradicional una gama amplia de matices:

"Según el alquimista Geber, el humo es el alma separada
del cuerpo" (3163)
"El humo es la imagen de las relaciones entre la tierra
y el cielo" (3164)

La bruma, como el vaho y, a veces, la niebla, juega un papel más especializado en lo misterioso, en lo esfumado, en lo no expreso. Lorca llamó a J.R. "poeta de niebla" (3165) Y Pujante dice, refiriéndose a <u>Palabras románticas</u>:

"La bruma es el gran párpado que se cierra sobre el paisaje
adormecido. Ese elemento difuminador, indiferenciador, nos
lleva a la consideración del texto como símbolo de 'muerte',
de letargo." (3166)

No cabe duda de que, además, estos símbolos encierran aromas temporales, tanto de lo que se evapora como de cuanto vela secretamente nuestro entorno existencial. Lo mismo que esas nubes

que (como el tiempo) pasan sin cesar por el campo visual y sensible del poeta.

Instalados ya en la poesía que nos ocupa, advertimos una citación del humo como elemento gratificante de composición paisajista, en la línea de Rosalía, que decía:

"¡Qué alegre fuao antre olaos e figueiras
olendo a cocho polos aires iña!" (3167)

J.R. escribe:

"sale un humo azul y blanco
lleno de paz y de ensueño" (3168)
"y en esta quietud tan dulce
solo el humo vive y tiembla" (3169)

Pero el moguereño incluye además la idea de la ascensión, que casa perfectamente con su ideal y aspiraciones; y también con aquellos versos de Bécquer que rezaban:

"Yo ondulo con los átomos
del humo que se eleva
y al cielo lento sube
en espiral inmensa" (3170)

J.R. escribe:

"el humo de alguna choza
sube en la paz de la tarde" (3171)
"sube un humo dulce y blanco
del techo de la cabaña" (3172)
"sube un dulce humito azul
de la vecina majada" (3173)

El humo, como la niebla y el vaho, flotan, yerran:

"flota el humo azulado que exhala la pereza" (3174)
"La tarde sueña, doraida
en la niebla flotadora" (3175)
"el vaho irisado y errante de sus lagos" (3176)

y, tanto éste como la bruma, velan y alejan la realidad como el tiempo del pasado:

"El vaho de la arboleda
vela la fronda lejana" (3177)
"La bruma es dulce en la tierra,
lo aleja todo" (3178)

Quizás el sentido más temporal del humo sea el que le confiere significados de lo que desaparece, de un modo intangible

pero inexorable (paralelo a los efectos del tiempo):

"Todo
se ha convertido, como el humo, en nada" (3179)
"primaveras lejanas
que, como un humo triste, se desvanecen..." (3180)

Las nubes representan generalmente el tiempo natural, en su fluir. Las nubes pasan, se van, huyen y yerran:

"siente
pasar como una nube la gracia fujitiva..." (3181)
"Van las nubes a ilusiones lejanas" (3182)
"las bellas nubes blancas se van entre relumbres" (3183)
"huyen las nubes en la fujitiva corriente..." (3184)
"las nubes blancas yerran por el azul tranquilo" (3185)

Y resulta muy significativo el poema "La luna velada" en el que absolutamente todos los versos, excepto dos, se presentan con exclamaciones e interrogaciones, en un universo en potencia, en el que la única realidad enunciativa queda fijada por esos dos versos de excepción que simbolizan el tiempo irrebatible:

"Sobre tu claridad marchita
las dulces nubes pasan..." (3186)

5Q-D) SIMBOLOS ABSTRACTOS

Dentro de un posible conjunto de elementos abstractos que puedan simbolizar lo temporal, me ha parecido más relevante prestar atención a los que tienen que ver con la defensa que el humano intenta frente al discurrir del tiempo. La niñez, el amor y el sueño son tres reductos en los que el poeta se siente vacunado contra la temporalidad.

Dado que el tema de la niñez lo hemos desarrollado ya en otro apartado, vamos a efectuar un pequeño análisis de los otros dos conceptos, en lo que al tiempo se refieren.

5º-D-1) El amor

Nadie ha sabido ver, como Isabel Paraíso, la enorme importancia que el amor tiene en la poesía de J.R. En su elaborado libro (3187) despacha esta autora definitivamente el asunto.

Es indudable que J.R. buscó en los vergeles del amor las flores de sus idealismos juveniles, al tiempo que prestaba una respuesta fisiológica y natural a la llamada del secular emparejamiento.

Pero el amor tiene para el moguereño, entre otros, un sentido de pureza y fortaleza en las que el tiempo se remansa y se neutraliza.

Así lo ve también Ulibarri, cuando afirma:

"El amor, como ya hemos observado, está orientado frecuentemente hacia lo eterno, alejado de lo temporal, en la poesía de Juan Ramón" (3188)

Sin referirse al de Moguer, Luis Rosales ha escrito:

"para el amante [...] todo instante es eterno. Mientras dura el amor, los amantes están viviendo, de manera continuada, su personal e instantánea eternidad" (3189)

En Francis Jammes, uno de los poetas preferidos por el J.R. juvenil, podemos leer: "Je parle. Tu souris d'un sérieux sourire. / Le temps n'existe pas"

En el inconcluso <u>Tiempo</u>, escribió J.R.:

"el amor es el único camino de la eternidad y de dios. En realidad yo creo que no hay otra eternidad que el amor" (3190)

Y en la etapa que nos ocupa, aunque apenas hay ocasiones de expresar esta circunstancia, vamos a quedarnos con un par de ejemplos, tan contundentes que valen por otros muchos más. El 1º es el que reza:

"La tarde en ti no declina
porque hay alguien que te quiere" (3191)

Y el 2º dice así, refiriéndose al amor:

"¿por qué está tan dormida
la muerte cuando tú suenas?" (3192)

5Q-D-2) El sueño

Soñar es una facultad anímica que nos permite quedar relativamente al margen de la general fluencia.

El sueño fisiológico guarda una estrecha correspondencia con el acto de la dormición, que tiene también algo que decir en el terreno de lo temporal. Hume afirmaba que "un hombre profundamente dormido no tiene conciencia del tiempo" Tal vez por lo que decía J.R.:

"Dormir, al fin y al cabo, es morir" (3193)

y también:

"¡Sueño, dulce aprendizaje
del definitivo olvido!" (3194)

No obstante, nos interesa más el sueño como acto volitivo del intelecto humano en el que se refugia el hombre para resarcirse de la realidad. Y en este sentido, muchos son los que han reconocido a J.R. como un gran soñador. Por ej., Gullón:

"Como Victor Hugo [J.R.] estuvo abierto a los rumores del sueño" (3195)

De Luis:

"Venía el poeta de su primera época de soñar -época romántica y de melancolía-" (3196)

Predmore:

"La actitud poética de <u>Primeros libros de poesía</u> es la de un soñador. 'Sueños', 'ensueños', 'ilusiones', 'visiones', 'fantasmas', 'quimeras', aparecen y reaparecen en una u otra forma en gran parte de [su] poesía" (3197)

Y Rubén Darío que, en una carta, escribe al moguereño:

"veo en usted un poeta verdadero que tiene el corazón sano. Ve alto, vuela alto, vive en su sueño de hermosuras" (3198)

Pero es J.R. el que, con más frecuencia, se autodenomina soñador:

"He soñado mi vida y he vivido mi sueño" (3199)
"he vivido en mis sueños: país perfecto" (3200)
"De niño era concentrado, soñador, salía poco de casa, y cuando iba al campo prefería estar leyendo, soñando..." (3201)

buscando el paralelismo entre la vida y el sueño:

"el doble río alo
del vivir y del soñar" (3202)

y declarándose, muchas veces, en favor de éste:

"Le arranco más al sueño que a la vida; porque el sueño es como una vida mejor, cuyas rosas quisiera sembrar en mi realidad" (3203)

"¿Que no sueñe? ¡Pero si el sueño es el preludio, el resorte de la acción! ¡Si la acción mejor, la más heroosa, es la soñada; si nosotros no somos activamente ideales más que en el sueño!" (3204)

hasta exhortarnos de este modo tan exultante y decidido:

"Soñemos, soñemos hasta salvar nuestra vida miserable a fuerza de sueños." (3205)

Sobre el sueño en su relación con lo temporal, nos dice Ballestero:

"Soñar es ver más claro en el ahora, el ahora de todo; es entrar en las cámaras en que pulsa el presente en su fluir interno, y ver allí el volver de todo lo real [...] El sueño poético atraviesa las pantallas que ha tendido el tiempo" (3206)

Y, refiriéndose a J.R., Paraíso de Leal asegura que:

"El sueño, imagen de la muerte, [es] imagen también de la 'otra vida' en Juan Ramón" (3207)

Mª Luisa Amigo afirma que en <u>Eternidades</u>:

"el yo que lucha contra la finitud y el olvido propios de su ser humano, se refugia en el sueño,en su deseo de anclar la mirada en la eternidad" (3208)

Así como del Villar opina sobre <u>Tiempo</u> que:

"La única salida posible de la sumisión al tiempo se encuentra en el sueño. Por eso <u>Tiempo</u> encierra en su circularidad una puerta factible representada por los sueños" (3209)

J.R. compara el sueño con el viento:

"Como el viento de la noche, limpia y enfría los campos, el sueño limpia y enfría el alma" (3210)

"Al despertar, el sueño, como un día, había desvanecido la realidad." (3211)

y compone un pensamiento que me parece definitivo:

"Soñando se hace presente el futuro" (3212)

Creo que no se puede formular mejor la manipulación que, mediante el sueño, podemos ejercer sobre el tiempo.

Los nombramientos del sueño, tanto en su dimensión dormitiva como en la imaginativa, son numerosísimos, en la poesía primera de J.R. Y ahora nos toca ya analizarlos en la medida que este trabajo requiere y aconseja.

Aunque el aspecto de la dormición pueda parecer poco significativo en relación con lo temporal, debemos tener en cuenta que supone, como la contemplación y el éxtasis, un congelamiento del suceder. Y precisamente en esta poesía asistimos de continuo a todo un espectáculo de dormición que trata de refrenar el fluir temporal.

Como sucedía en Rosalía:

"todo é silencio nos campos,
todo na ribeira dorme" (3213)

también en la poesía de J.R.:

"todo duerme" (3214)

"todos duermen" (3215)

"todo el pueblo se ha dormido" (3216)

Duermen las personas:

"Las madres
están durmiendo a los niños" (3217)

las flores:

"el jardín
duerme sus flores..." (3218)

"A mi lado se duermen las flores" (3219)

los pájaros:

"Un doliente y galán ruiseñor
que en las ramas estaba dormido..." (3220)

y, retóricamente, toda una serie de elementos tales como el río:

"Río de cristal, dormido
y encantado" (3221)

el campo:

"El campo
se iba durmiendo" (3222)

el aire:

"un aire dormido y viejo" (3223)

árboles y arboledas:

"Los pinares se han dormido" (3224)

"las arboledas doraidas" (3225)

el agua:

"cuando el agua se ha doraido" (3226)

parques y jardines:

"La visión de este parque doraido" (3227)

"tu jardín, cuando he llegado,
estaba blanco y doraido" (3228)

la luz:

"Iba la luz duraiéndose" (3229)

sendas y veredas:

"por la vereda doraida..." (3230)

"El sendero se ha doraido" (3231)

la nieve:

"Era una nieve doraida" (3232)

los astros:

"Las estrellas se han doraido" (3233)

"duerme la luna encantada" (3234)

"El sol duerme en la hierba" (3235)

la tarde, la mañana, las horas:

"La tarde sueña, doraida" (3235)

"parece que se ha doraido
la mañana" (3237)

"Han sonado las horas doraidas" (3238)

flautas y pianos:

"la flauta doraida" (3239)

"El piano se duerme" (3240)

la aldea, el espacio, el mundo:

"La aldeita
se ha doraido dulcemente" (3241)

"El espacio se duerme tranquilo" (3242)

"Dormía el mundo" (3243)

el alma, el recuerdo:

"que parece que en el pecho [el alma]
se se ha quedado doraida" (3244)

"se dormía el recuerdo" (3245)

unos besos, una piedra, un nocturno:

"y hay besos perdidos que
se duermen sobre las ondas..." (3246)

"la piedra romántica

parece que está duraiendo" (3247)

"El nocturno está dulce y doraido" (3248)

y el propio poeta:

"se doraí entre los árboles, al saor de los cielos" (3249)

"Perdido entre sis rosas de invierno, yo doraía" (3250)

que a veces duda de su estado real:

"yo no se había doraido?" (3251)

y otras solicita ese dormir que tanto le gratifica:

"duérmese [luna] con una

flor de tu jardín" (3252)

y le ayuda a pasar el duro trago de la muerte:

"Quiera Dios que esta noche, cuando yo esté doraido,

corte la suerte el hilo de si selancolía" (3253)

"[quisiera que] si sadre la suerte...se encontrara...doraido"

(3254)

El dormir puede significar también olvidar:

"Hay un idilio doraido

en el fondo de si alsa" (3255)

"la sujer que quise tanto [...]

duerse en la soabra y el tedio" (3256)

o ser un eufemismo de la muerte:

"y en el fondo, para siempre

quedó la pobre doraida" (3257)

En ocasiones se entremezcla o refuerza con el sueño:

"y los niños se duersen soñando" (3258)

"¡Quién pudiera dorsir y soñar!" (3259)

"las lilas

en un sueño de aromas y colores,

confusamente, se doraían" (3260)

y otras aparece en sus matices de adormecimiento, dormitación y somnolencia:

"doraitaban las flores y los pájaros" (3261)

"Titilan adoraidas

las ságicas estrellas" (3262)

"el río lanzaba rumor soanolento,

besando la orilla al adorairse" (3263)

"los campos soñolientos" (3264)

"las rosas

soñolientas de la tarde" (3265)

No faltan las citaciones del momento en que se acaba la dormición y surge el despertar:

"Iban despertando
el agua, el grillo y la sombra..." (3266)

aunque sea de un modo metafórico:

"Los versos que despiertan debajo de mi mano" (3267)

En el terreno ya del sueño, como fantasía y deseo, tenemos que seguir contando con el sustrato posromántico. En Bécquer no cuesta mucho encontrar versos como los siguientes:

"¡Ojalá fuera un sueño [la vida]
muy largo y muy profundo!
¡Un sueño que durara hasta la muerte!..." (3268)

Y lo mismo en Rosalía:

"que es venturoso el que soñando muere,
infeliz el que vive sin soñar" (3269)

Este sustrato, al menos en lo que a Bécquer respecta, ha sido tímidamente puesto de relieve por algunos críticos. De Luis asegura:

"Hasta Baladas de Primavera, el poeta sueña. Su
vida es sueño. No calderonianamente sino, más bien,
becquerianamente" (3270)

Y Aurora de Albornoz nos recuerda que:

"Una de las más desconcertantes confusiones la crea en el
poeta el hecho de no poder distinguir lo vivido de lo soñado.
sabemos que a Bécquer le pasaba lo mismo" (3271)

J.R. se declara, ya desde esta etapa, un soñador empedernido:

"solo vivo
para mis tristes ensueños" (3272)
"¡Oh, soñar siempre!" (3273)
"¡Dejadme
para soñar la primavera!" (3274)

El sueño, para J.R. es una especie de vida paralela, en la que podemos rectificar los errores de la vida real y ofrecer a nuestras ilusiones una proyección de experiencia, de acto. Y es también un maravilloso trampolín hacia la atemporalidad.

El poeta toca con su varita mágica el mundo sensible que le rodea y lo reviste de sus propias esencias estéticas. En tal edén lleva a cabo su venganza contra el mundo, hostil y grosero, del que

no puede, sin embargo, prescindir. En esto, J.R. sigue siendo un romántico.

Mediante el sueño se sustituye lo vivido por algo más deseable:

"nuestros sueños
constantes e indecibles
han sido siempre dueños
de los más infinitos imposibles" (3275)

Porque el sueño redime de la vida:

"¡catedrales de ensueño sobre humildes ruinas!" (3276)

y la supera en todo:

"se sueña un río límpido" (3277)
"sueños que fuisteis toda
la realidad de la ilusión sublime" (3278)

Es la vida por antonomasia:

"allí soñaré un vivir
libre, claro y melodioso" (3279)
"del sueño
brota el vivir" (3280)

con la que se mezcla y confunde:

"cual si la vida fuera
el sueño que soñabas" (3281)
"pura como la vida tras un cristal de ensueño" (3282)

Por ello, el poeta imagina todo un universo de soñación:

"todo parece sumido
en un nostálgico sueño" (3283)
"y todo sueña" (3284)

en el que se sueña todo lo soñable:

"La carne lo soñó todo" (3285)

Sueñan los árboles:

"Los árboles verdes sueñan" (3286)

las flores y los pájaros:

"Las rosas sueñan fragancia" (3287)
"en los tejados de rosa
sueñan y laten los pájaros" (3288)

mujeres y niños:

"Las novias
van soñando por la orilla" (3289)
"La niña estaba soñando

historias de primavera" (3290)

bueyes y pastores:

"los bueyes vienen soñando" (3291)

"los pastores soñaban
en sus novias y en sus madres" (3292)

el sol y la luna:

"y el dulce sol rosa y oro
sueña sobre el musgo verde" (3293)

"La luna grande soñaba
sobre el río" (3294)

una fuente, un valle, un paisaje:

"hay una fuente que sueña" (3295)

"sueña el dorado valle" (3296)

"triste paisaje que sueña" (3297)

una luciérnaga, un piano, una ribera:

"una verde luciérnaga,
que en la hierba está soñando" (3298)

"...El piano está soñando" (3299)

"Era una dulce ribera
que se pasaba la tarde
soñando" (3300)

la brisa, el mar, la corriente:

"pasa una suave brisa, soñando y suspirando" (3301)

"El mar sueña, a lo lejos" (3302)

"en la corriente que sueña" (3303)

un diamante, una hoja:

"donde sueña soledades
el diamante soleado" (3304)

"sobre la hoja que sueña" (3305)

un jardín, un río:

"El jardín seco, sueña" (3306)

"Sueña el río" (3307)

las campanas, las cúpulas, las torres:

"las campanas, estáticas y melodiosas, sueñan" (3308)

"las torres
sueñan" (3309)

"sobre el sueño de las cúpulas" (3310)

y, por si quedase alguien sin soñar, dice el poeta:

"abro al balcón y sueño

por todos los que no sueñan" (3311)

¿Qué es lo que el poeta sueña? Pues unas veces, su propia intimidad:

"Soñaré con mi infancia" (3312)

"Sueño y hablo
con mi corazón" (3313)

otras, algún paisaje ideal:

"Mi corazón ha soñado
con la ribera y el valle" (3314)

y alguna, el amor:

"He soñado que tus labios
solo por mí se han de abrir..." (3315)

"Esta noche,
en un éstasis blanco he soñado contigo..." (3316)

"Sueño a esta mujer que amo" (3317)

Hay sueños que destilan pena:

"Mis sueños son en la aurora
tristes, tristes a la tarde,
tristes bajo el plenilunio" (3318)

"Y soñé que, una aurora, como los otros años,
se llevaría mi ilusión" (3319)

y otros que se comparten con la amada:

"Nos fuimos por la orilla
enlazados de amor en nuestros sueños" (3320)

"estamos
en un ensueño tuyo, o en un ensueño mío
o en un ensueño que los dos vamos soñando..." (3321)

El propio poeta se siente soñado:

"yo soy un sueño..." (3322)

o desea serlo:

"quisiera ser un sueño" (3323)

El sueño aparece generalmente caracterizado por algún síntoma gratificante:

"nidos cálidos
hechos de ensueño y de idilio" (3324)

"mis dulcísimos ensueños" (3325)

"el dulce y quieto
paisaje se va borrando
cargado de niebla y sueño" (3326)

"la fiebre, la pena, el sueño,
todo eso que el alma encanta" (3327)
"flota un sueño
de sol, un sueño de oro" (3328)
"sueño de rosa y de plata" (3329)
"y en el ambiente aromado
flotaba un sueño de gracia" (3330)
"el paraiso del sueño está abierto del todo..." (3331)

y compone con él personificaciones:

"el ensueño anda diciendo
su dolor a los poetas" (3332)

y metáforas:

"por las avenidas de mi sueño me voy" (3333)

alguna, de fuerte sabor temporal:

"Sueño, pájaro eterno" (3334)

En este sentido, dice también J.R.:

"No tienen los sueños más tesoro
que la eternidad alta" (3335)

Y sin embargo, hay veces que se percata de los límites del sueño en cuanto a su facultad de vencer al tiempo y a la muerte:

"Si fuera un sueño...¡ay!, si fuera
un sueño azul siempre...,
si no rompiera su música
cuando viniera la muerte..." (3336)
"y cuando venga la muerte
quizá mi sueño la sienta..." (3337)

Todo es finito. Detrás del sueño se esconde también la nada:

"¡Vanidad de los sueños, más terrible
que la de la verdad!" (3338)
"La carne del ensueño se destruye" (3339)

A fin de cuentas, también el sueño es temporal:

"te perdí ya hace tiempo en la vida...faltaba
perderte para siempre, en el sueño" (3340)

salvo si se trata del sueño de la muerte:

"Y solo espero el sueño que no acaba" (3341)

a la que el poeta le gustaría recibir soñando:

"esperar a la muerte soñando y suspirando..." (3342)
"¡Si de este sueño [...]

se pasara a la muerte" (3343)

En la siguiente cita quedan bien diferenciados los tres grados de apostasía de la vida: la separación previa, más o menos voluntaria (dormición), la creación de otra vida paralela, más deseable (sueño) y el sueño definitivo y eterno (muerte):

"querer dormir, querer soñar, querer morir" (3344)

El poeta recuerda los sueños:

"Me acuerdo de los sueños de otros días" (3345)

e incluso los sueña (o, lo que es lo mismo, los desea):

"sueño en un sueño sin orillas" (3346)

Este redundante 'soñar que se sueña', que lo localizamos también en A. Machado ("Después soñé que soñaba"), lo utiliza J.R. en más ocasiones:

"y soñaban que soñaban
las estrellas intranquilas" (3347)

Los sueños, en general, atraen al poeta por cuanto le extratemporalizan:

"Los sueños...¡Cómo endulzan la sombra! Hay en ellos
algo divino y triste que no es de nuestra vida..." (3348)

y nunca quisiera apartarse de ellos:

"¡cae el telón del sueño, y se despluma todo" (3349)
"¡Amanecer maldito que me arrancas la estrella
de la mano! ¡Ah! ¡Un sueño jamás interrumpido" (3350)

Hay, en este sentido, un par de versos que recuerdan aquel otro tan sentido y hermoso del <u>Poema de Mío Cid</u>: "así se parten unos d'otros como la uña de la carne" J.R. escribe:

"se alejaba de mi alma
como un sueño del soñador" (3351)

El sueño, en su punto más álgido, puede alcanzar ocasionalmente el éxtasis, especie de nirvana en el que el poeta encuentra la gratificación suma y el perfecto extrañamiento temporal, que incluye una total congelación del movimiento:

"quedó helada en raro éxtasis la Carne" (3352)
"Los árboles no se mueven;
todo está en éxtasis" (3353)

5º-E) SIMBOLOS DE LA MEDICION

Son aquellos que pueden servirnos como metrónomo del tiempo. Los más destacados son el reloj y los astros, que vamos a analizarlos por separado.

5º-E-1) El reloj

Vallejo Arbeláez señala que:

"La memoria temporal de la abeja es mejor que la del hombre"

(3354)

Quizá por eso el hombre se ha venido valiendo de esta máquina de precisión a la que llamamos reloj y que nos va contabilizando los momentos de nuestro existir finito.

Si A. Machado acude con frecuencia a este símbolo, para expresar muchas veces la angustia existencial ("Daba el reloj las doce...y eran doce / golpes de azada en tierra..."), no le va a la zaga, si bien en una línea menos unitaria, J.R., de quien dice Verhesen:

"la hora que transcurre tiene, para el poeta, importancia capital. Y por eso tantos poemas suyos aluden al reloj, a la hora. A la hora que pasa, sin duda, pero también a la hora que se eterniza." (3355)

Para J.R. el reloj puede ser un instrumento natural que clasifica y archiva el tiempo:

"Desde el balcón veo el reló que me señaló tantas horas"

(3356)

al que el poeta se acompasa como puede:

"Me adelanté el corazón,
como si fuera un reló
hacia la hora tranquila..." (3357)

Aunque a veces sucede lo contrario:

"No tenemos la prisa del reló" (3358)

Quizá por lo que apunta Vallejo Arbeláez:

"Los cronómetros no se dejan impresionar con el fastidio de la espera o por la angustia de no llegar a tiempo a la cita

comprometida, son fríos e inflexibles, sin sentimientos."

(3359)

J.R. también repudia a veces este instrumento, bien porque le señala un tiempo que no es el suyo:

"Mi ritmo no es de reló ni calendario, sino de tiempo verdadero" (3360)

o bien porque esta señalización le molesta e irrita:

"Maldito reló, a la calle para siempre! ¡No quiero tiempo, no quiero el tiempo!" (3361)

En esa misma línea se manifestaba A. Machado y también Rosalía, cuando escribió:

"¡Tas-tis, tas-tis!, na silenciosa noite
con siniestro compás repite a péndola" (3362)

Sin embargo, cuando el reloj se para, se crea una atmósfera de inquietud:

"todo parado y descompuesto, con la melancolía de los relojes sin cuerda" (3363)

que puede reflejar incluso la muerte. Así sucede cuando, al referirse a la de su padre, escribe:

"Sentía que a cada instante algo se rompía dentro de mí.
Era yo como un reloj descompuesto" (3364)

En la etapa que nos ocupa, el reloj produce todas esas mismas sensaciones. Representa la disciplina de lo establecido, lejos de la libertad que pretende el poeta:

"Desdeña [corazón] el opio,
desdeña bro-
muro, té, método,
libro y reloj...,
florece, ríe,
sé de pasión" (3365)

Es frío y deshumanizado, a veces:

"espero
-como ante un reloj frío, inexorable y mudo-
que se suceda algo para ponerlo en verso." (3366)

rutinario, inflexible:

"solo un reloj monótono da las horas" (3367)

y otras, por el contrario, parece sensible y tierno, dentro de la dureza de su destino:

"El reloj medita y llora

más violeta, más eterno,
más romántico, a esta hora
del crepúsculo de invierno" (3368)
"un reloj musical, viejo y lleno de historias,
desde un fondo nostálgico, da la hora tranquila..." (3369)

El poeta se entraña en su palpitación temporal:

"Tengo frío y sueño...Llora
la tarde..., y mi corazón
sueña y llora, al son dorado
del reloj..." (3370)

y lo asume como referencia y medición:

"suena
por allá dentro el reloj" (3371)
"Cuando el reló de la torre
da las doce" (3372)
"un reloj da una hora desierta y melancólica" (3373)

En una ocasión en que el poeta duerme (o sea, que queda fuera del tiempo), de pronto el reloj le despierta y le atrapa en la inexorable fluencia temporal:

"...Yo estaba dormido.
¡Ay!, por qué me despertó
ese canto entristecido
de la hora del reloj?" (3374)

La función medidora del reloj se representa alguna vez por un gallo:

"El gallo canta. -No hay reló, mas es la una
en el cielo." (3375)

y más frecuentemente por campanadas:

"Las campanadas de las tres" (3376)

campanas:

"Campanas. Las cinco." (3377)

y las torres de la iglesia:

"Da la una en mi torre" (3378)
"Las once. Aún suena
la torre" (3379)

si bien, en todos estos casos, la intencionalidad es de mero señalamiento:

"los relojes y las campanas de Madrid dibujan sus horas con
formas claras y pensativas" (3380)

En Platero y yo encontramos el siguiente párrafo:

"¡Benditos pájaros, sin fiesta fija! Con la libre monotonía de lo nativo, de lo verdadero, nada, a no ser una dicha vaga, les dicen a ellos las campanas." (3381)

en el cual podemos ver perfectamente el símbolo de la libertad y atemporalidad pajareril, frente al del paso del tiempo, representado por las campanas. Así también lo aprecia Suárez Hiramón en la nota correspondiente.

5º-E-2) Los astros

Vallejo Arbeláez nos informa de que:

"La idea de tiempo en los griegos tenía una clara influencia pitagórica, nacida de la observación del cielo" (3382)

Y en este cielo, precisamente, es donde encontramos unos astros que periódicamente aparecen y desaparecen, señalando los mojones del tiempo. Sol, luna y estrellas nos informan, con cierta aproximación, de la parte del día que ocupa nuestro sucesivo presente.

J.R. no podía desaprovechar estos referentes, que los utiliza con gran profusión, tanto en un terreno temporal como paisajístico e incluso prosopopéyico.

Predmore ha sabido entender este polisimbolismo de los astros cuando, al analizar la prosa de J.R., opina así:

"El espectáculo de la noche y las estrellas inspira sentimientos de infinitud y eternidad, y también de poesía y encanto" (3383)

En Rosalía, más que en Bécquer, encontramos algunos de los sentidos con que se manifiestan los astros en J.R. Si bien la ocasión más interesante es aquélla en que compara la vida con un día, al que el sol le pone broches de apertura y de cierre:

"entre el sol que nace y el que triste declina,
medió siempre el abismo que media entre la cuna
y el sepulcro de la vida." (3384)

¡Qué hermoso pensamiento y qué bien conjuga la estrecha relación que la existencia humana mantiene con el cosmos!

En otros versos de Rosalía vemos el paralelismo entre

estrella y rosa:

"nin brildu ningunha estrela,
nin se abréu ningunha rosa" (3385)

que será tan frecuente en J.R.:

"Las mágicas estrellas
cual nítidos jazmines" (3386)
"¡Haz que siempre sea
jardinero dulce de estrellas y flores!" (3387)

Se puede decir que las estrellas son las flores del firmamento. Reciben un tratamiento antropomórfico que las convierte en seres comunicativos:

"conversan lejanamente
las estrellas" (3388)

confidentes del poeta:

"yo siempre hablé a las estrellas" (3389)

y sirven como símiles de la mujer:

"porque eres blanca y buena
como una estrella" (3390)

y como metáforas de la idealidad:

"tu vida
tendrá una diadema de inmortales estrellas!" (3391)

Su ausencia denota siempre la pérdida de un bien:

"la tarde
va cayendo tristemente
sin estrellas ni cantares" (3392)
"¡Qué pena tendrán los árboles
esta noche sin estrellas!" (3393)

Y, a veces, como espejo del poeta, reflejan una honda tristeza:

"Las estrellas
están tristes" (3394)
"cuando miraba tenía
la tristeza de una estrella..." (3395)

sirviendo también de ornamento al paisaje:

"una estrella brilló en los cristales" (3396)

lo mismo que el sol y la luna:

"la luna que asomaba detrás de la colina
ponía en la ladera su triste luz de oro" (3397)

astros con los que se combinan para ofrecer un testimonio

puntual del momento, la hora o la parte del día:

"empezaron a abrir esas estrellas
que alumbran la agonía de los cielos" (3398)
"poco a poco la luna, por Oriente
su faz asoma tersa y nacarada..." (3399)
"El sol, de un oro triste, nacía entre los pinos" (3400)

reforzando, en ocasiones, la referencia temporal pura:

"una noche de estrellas,
bajas, amor a los sentidos" (3401)

y, en otras, sustituyéndola con mayor o menor precisión, a modo de reloj:

"Aun la luna creciente
está encendida entre los pinos" (3402)
"A la luna de oro, en un tropel, volvían
los rebaños" (3403)

Pero resultan aún más interesantes los ejemplos que trasudan una mayor temporalidad. Ya sea en su faceta de caducidad:

"La luna roja
muere en Poniente" (3404)

de movilidad irreversible:

"algo que se va en la luna,
algo muy dulce y muy vago" (3405)

de brevedad fugitiva:

"Vive en mi alma como una fugaz estrella
que está en el cielo y que no está..." (3406)
"Bajo el puente ferroso, el sol, en fuga opaca" (3407)

de ciclicidad:

"sol, que llegas cada día
a tu cenit" (3408)

y de un entrañamiento astro/poeta que implica el compromiso con el tiempo:

"Lo mismo que ese sol rosa que se levanta
y mustia, al irse, el campo, mi corazón caído
alza el cenit su resplandor que llora y canta,
y me deja en la sombra, triste, desvanecido!" (3409)

Es posible que existan otros símbolos a los que no hemos dedicado atención alguna. Tal vez el oro sea uno de ellos. Sabine

Ulibarri dice en su, ya varias veces citado, libro que el oro es símbolo del tiempo (3410) Y, en otro apartado, refiriéndose también al preciado metal, añade:

"Su sustancia parece ser el tiempo acumulado" (3411)

Javier Imaz, aludiendo a la alquimia tradicional, escribe lo que sigue:

"La transformación de los metales en oro no era en sí misma una meta [...] sino una vía paralela para encontrar la juventud eterna" (3412)

No cabe duda de que el oro, por su resistencia al deterioro de cualquier tipo, puede representar muy bien la atemporalidad.

Por otra parte, Rubén Darío, una de las claras fuentes del moguereño en esta etapa, utiliza con mucha frecuencia este simbolismo del oro.

Y el propio J.R. dice en <u>Melancolía</u>:

"Yo también quiero ser de oro" (3413)

y en uno de los poemas de <u>Arte menor</u> que no pasaron al libro definitivo:

"¡oh cosas de oro
fuera de la muerte!" (3414)

Pero, de cualquier modo, no se trata de un símbolo muy habitual, que pueda ofrecer un juego tan rico como el de los elementos analizados.

Flores, pájaros, brisas, hojas, sueño, agua, astros, etc... nos han ratificado holgadamente la constatación continua que J.R. realiza del fenómeno temporal desde todas sus perspectivas humanas; como vivencia, como reflexión y como expresión lírica.

CAPITULO 69

LINGÜISTICA TEMPORAL

'y llanto todavía y para siempre' -Blas de OTERO-

'Nunca,
nunca será mañana' -Francisco GRANDE-

'Y entonces es cuando te amo, ciertamente' -Luisa CASTRO-

'de repente quedar convertido
en pájaro o fuente' -Rosalía de CASTRO-

'El viejo tiempo todo roe' -Rubén DARIO-

PROEMIO

Por si no fuera suficiente con los recursos hasta aquí señalados para conseguir, el poeta, una atmósfera en la que lo temporal llegue a tan relevante protagonismo, aún nos quedan por analizar algunos procedimientos lingüísticos que refuerzan, sutil pero constantemente, dicha atmósfera, aportando todo cuanto de temporal encierra en sí la lengua, ya en sus planos morfológico y sintáctico como en el léxico-semántico, que trataremos de ir analizando ahora, si bien únicamente en función del espíritu de este trabajo.

He ha parecido conveniente fijar unos cuantos puntos señeros, suficientes para demostrar lo que apunto, y que van a ser los siguientes: el nombre, el adjetivo, el adverbio y el verbo. Con cada uno de ellos compondremos los correspondientes apartados.

6ª-A) LA CATEGORIA NOMINAL

El nombre, como portador de conceptos, alude de continuo a las diversas manifestaciones del tiempo. En el campo semántico de lo temporal, hemos tenido ocasión de ir señalando algunos sustantivos muy destacados (por ej., el día, la hora, la primavera, etc.) que han llenado ya distintos apartados de este estudio. Ahora nos queda recoger otros que, sin tanta frecuencia ni preeminencia como aquéllos, resultan también interesantes.

Todos esos sustantivos podemos clasificarlos en dos grupos: a) los que guardan relación con el pasado y b) los que tienen que ver con el futuro. En ambos encontraremos suficientes citaciones, que son propias, igualmente, de la poesía posterior.

La esperanza, por ej., (el tiempo deseado y confortante) que pertenece obviamente a la nómina del futuro, podemos tropezarla en Estío, en donde leemos:

"Saco mi esperanza, igual
que una deslumbrante joya,
de mi corazón" (3415)

y en Sonetos espirituales:

"Mientras la última luz de la esperanza
alumbre débilmente mi camino,
yo iré, sonriendo y fiel, a mi destino,
contento, como un niño, de la andanza." (3416)

La impaciencia, (el tiempo acelerado) aparece en algún pasaje de Estío, cuando la siente en propia carne:

"¡Días, días, días, días!
Pero el día nunca llega. [...]
¡Noches, noches, noches, noches!
Mas la noche nunca llega." (3417)

y también cuando la detesta:

"¡Impaciencia,
todo llega,
impaciencia que asesinas
a los días!" (3418)

Pues bien, vamos a comprobar ya, en la etapa que nos ocupa, las citaciones de ambas nóminas, señaladas con anterioridad.

62-A-1) Nombres que guardan relación con el pasado.

Los más importantes son: la nostalgia, la ausencia, la evocación, la memoria, el abandono, la melancolía y algunos términos que comienzan por el prefijo "des", en sentido de pérdida de algo que se poseía.

Intentando repasar el sentido y significación que presentan estos sustantivos, vemos que algunos tienen que ver con lo olvidado. Así la ausencia, la evocación, el abandono y la memoria:

"es música fragante de ensueños y de ausencias
de un parque verde y triste del reino del olvido" (3419)

"evocación helada, altiva y suntuosa" (3420)

"una aglomeración de antiguos bergantines
evocaba, cerradas las bodegas verdosas,
el oscuro abandono de los viejos marinos..." (3421)

"no sé qué historias pálidas, medio borradas ya
por los senderos de bruma de mi memoria..." (3422)

"todo se deshojó por la memoria!" (3423)

otros, con el deseo o el agridulce placer de recordar:

"Oh triste coche viejo que en mi memorias ruedas" (3424)

"En la memoria hay un sueño de blancuras
con sol de antiguos días celestes y serenos..." (3425)

a veces repelido:

"¡Que borre mi memoria un ala fulgurante!" (3426)

y los restantes, con el sentimiento de pérdida de aquello que el tiempo nos ha robado. Así, la melancolía:

"[voy] a soñar al amparo de la melancolía" (3427)

los sustantivos que portan el prefijo "des":

"mi desilusión y mi nostaljia..." (3428)

"una ronda de desesperanzas" (3429)

"¿De dónde vienes tú, viento de desengaños,
que dejas nuestro verde corazón en ruinas?" (3430)

"elejía de ausencia y desencanto" (3431)

y, sobre todo, la nostalgia, concepto que en J.R. es de una frecuencia e importancia excepcionales. Muchas veces representa esa pérdida de un bien, tal como hemos anunciado:

"hoy siento nostalgia de carnes y de cosas" (3432)

6Q-A) LA CATEGORIA NOMINAL

El nombre, como portador de conceptos, alude de continuo a las diversas manifestaciones del tiempo. En el campo semántico de lo temporal, hemos tenido ocasión de ir señalando algunos sustantivos muy destacados (por ej., el día, la hora, la primavera, etc.) que han llenado ya distintos apartados de este estudio. Ahora nos queda recoger otros que, sin tanta frecuencia ni preeminencia como aquéllos, resultan también interesantes.

Todos estos sustantivos podemos clasificarlos en dos grupos: a) los que guardan relación con el pasado y b) los que tienen que ver con el futuro. En ambos encontraremos suficientes citaciones, que son propias, igualmente, de la poesía posterior.

La esperanza, por ej., (el tiempo deseado y confortante) que pertenece obviamente a la nómina del futuro, podemos tropezarla en Estío, en donde leemos:

"Saco mi esperanza, igual
que una deslumbrante joya,
de mi corazón" (3415)

y en Sonetos espirituales:

"Mientras la última luz de la esperanza
alumbre débilmente mi camino,
yo iré, sonriendo y fiel, a mi destino,
contento, como un niño, de la andanza." (3416)

La impaciencia, (el tiempo acelerado) aparece en algún pasaje de Estío, cuando la siente en propia carne:

"¡Días, días, días, días!
Pero el día nunca llega. [...]
¡Noches, noches, noches, noches!
Mas la noche nunca llega." (3417)

y también cuando la detesta:

"¡Impaciencia,
todo llega,
impaciencia que asesinas
a los días!" (3418)

Pues bien, vamos a comprobar ya, en la etapa que nos ocupa, las citaciones de ambas nóminas, señaladas con anterioridad.

69-A-1) Nombres que guardan relación con el pasado.

Los más importantes son: la nostalgia, la ausencia, la evocación, la memoria, el abandono, la melancolía y algunos términos que comienzan por el prefijo "des", en sentido de pérdida de algo que se poseía.

Intentando repasar el sentido y significación que presentan estos sustantivos, vemos que algunos tienen que ver con lo olvidado. Así la ausencia, la evocación, el abandono y la memoria:

"es música fragante de ensueños y de ausencias
de un parque verde y triste del reino del olvido" (3419)

"evocación helada, altiva y suntuosa" (3420)

"una aglomeración de antiguos bergantinos
evocaba, cerradas las bodegas verdosas,
el oscuro abandono de los viejos barinos..." (3421)

"no sé qué historias pálidas, medio borradas ya
por los senderos de bruma de mi memoria..." (3422)

"todo se deshojó por la memoria!" (3423)

otros, con el deseo o el agridulce placer de recordar:

"Oh triste coche viejo que en mi memorias ruedas" (3424)

"En la memoria hay un sueño de blancuras
con sol de antiguos días celestes y serenos..." (3425)

a veces repelido:

"¡Que borre mi memoria un ala fulgurante!" (3426)

y los restantes, con el sentimiento de pérdida de aquello que el tiempo nos ha robado. Así, la melancolía:

"[voy] a soñar al amparo de la melancolía" (3427)

los sustantivos que portan el prefijo "des":

"mi desilusión y mi nostaljia..." (3428)

"una ronda de desesperanzas" (3429)

"¿De dónde vienes tú, viento de desengaños,
que dejas nuestro verde corazón en ruinas?" (3430)

"elejía de ausencia y desencanto" (3431)

y, sobre todo, la nostalgia, concepto que en J.R. es de una frecuencia e importancia excepcionales. Muchas veces representa esa pérdida de un bien, tal como hemos anunciado:

"hoy siento nostalgia de carnes y de cosas" (3432)

en ocasiones irreversible:

"¡Y si nostalgia se ilumina
de todo lo que fue y no vuelve" (3433)

y que puede expresarse incluida en alguna enumeración significativa:

"Paisaje velado y lánguido
de bruma, nostalgia y pena" (3434)
"de nostalgia y de hastío" (3435)
"de nostalgia y de llanto" (3436)
"fría y doliente como la ausencia y la nostalgia" (3437)

o acompañada de una adjetivación de este signo negativo:

"la nostalgia
fúnebre" (3438)
"¿Qué nostalgias amargas
te dejan así?" (3439)
"El ambiente es de un sordo y sucio sensualismo,
todo es nostaljia amarga" (3440)

Pero lo curioso es que la nostalgia toma, no pocas veces, connotaciones de extraño deleite:

"al rosal siente floridas
nostalgias de primavera" (3441)
"la nostalgia hace lírico el dolor de lo malo" (3442)
"Nostaljia inmensa y palpitante
de cien estíos dulces que han de encender el mundo" (3443)

y aparece también en enumeraciones de ese matiz:

"he oído una risa, un nombre
lleno de amor y nostalgia" (3444)
"encenderá el ocaso
púrpuras y nostalgias que den al sentimiento
una cadencia vaga de armonía y de anhelo" (3445)
"visión fantástica, de nostalgia y de flores" (3446)
"todo era
pasión, delirio y nostaljia...
La noche era azul, tranquila,
y el amor la enamoraba." (3447)

lo mismo que en símiles:

"[la tarde] Es como una nostalgia de mujer" (3448)

metáforas:

"que el viento del invierno,

se canta en su organillo de nostaljia" (3449)

y cierta adjetivación con que se adorna:

"Las más divinas nostalgias" (3450)

"la nostalgia de oro de una lírica aurora" (3451)

"esa nostaljia noble que se idealiza" (3452)

No cabe duda, pues, de que la valoración etimológica del término -"deseo doloroso de retornar" (3453)- la aplica J.R. a todo lo que le produce ese tipo de tristeza; ya sea la ausencia de amor:

"¿Es la brisa de la noche
esta nostaljia de ti?" (3454)

"ruina de nostaljias, ecos de mis amores
que fueron en mi mano frescura y flor de fuente" (3455)

o el recuerdo de un bien perdido:

"Huyendo de las garras de este dolor ambiguo
que se coje las manos y se las despedaza,
blanco de la nostaljia de algún setiembre antiguo,
vengo a tu clara lumbre, oh luna de la plaza" (3456)

y que está en relación estrecha con el tiempo pasado. Sin embargo, hemos visto cómo también hay situaciones de franca aceptación de la nostalgia, como algo en lo que el poeta se siente dichoso:

"Y, solo en su nostaljia, el pensamiento se hunde
en abismos fantásticos, inmensos e inefables,
de los que no quisiera que lo sacaran nunca" (3457)

tal vez porque la nostalgia admite también una dosis de imaginación que le coloca en los meandros del tiempo.

De cualquier modo, se dan las situaciones ambiguas, agridulces, confusas:

"¡Agua de las nostalgias, oh manantial de llanto
siempre escondido entre las verdes alegrías!" (3458)

"Confusiones
de amor y de dolor, que la nostaljia
yo no sé cómo, pone
en todo!" (3459)

Una nostalgia que el poeta ve a su alrededor:

"hay nostalgia en la brisa, en el sol, en la brea..." (3460)

y que confiesa también llevar siempre dentro:

"esta constante nostalgia de mis penas" (3461)

"Oh nostalgia constante de las cosas mejores!" (3462)

J.R. añora mucho en esta época un tiempo anterior a su presente en deterioro. Y por eso el término "nostalgia", dentro de su polivalencia sémico-estética, expresa muy bien el divorcio del poeta con su tiempo.

69-A-2) Nombres que tienen que ver con el futuro.

A pesar de este desengaño que experimenta J.R. en cuanto a la deriva de su presente, no faltan situaciones en las que busca una luz que ilumine su vida, volviendo los ojos al futuro. De aquí los nombramientos de: esperanza, ilusión, promesa, proyecto, presentimiento.

Las citaciones suelen tener, en esta línea, un matiz positivo:

"proyectos de colores" (3463)

"la ilusión reidora" (3464)

"montañas de ilusión que me ocultan el mundo" (3465)

"elegíaca ilusión de primavera" (3466)

"Mi frente sobre sus ondas
navega hacia la esperanza" (3467)

si bien hay otras desiderativas:

"se llenaría mi ilusión de golondrinas..." (3468)

"la rosa que iba a abrir en mi esperanza" (3469)

puramente metafóricas:

"Ojos para bien mirar
por cristales de esperanzas" (3470)

"La esperanza, mariposa
blanca por un campo alegre" (3471)

o dubitativas:

"rodará la esperanza debajo del dolor?" (3472)

"no sé si es la esperanza" (3473)

"como una promesa que no se iba a cumplir" (3474)

Pero también sucede que estos conceptos se nos presentan en su negación, con lo que se consigue el efecto contrario al que apuntábamos al principio:

"La esperanza no existe" (3475)

"Me voy sin esperanzas" (3476)

"un sueño sin esperanzas..." (3477)

"no queda más que la ilusión perdida" (3478)

Así pues, estos sustantivos, en principio buscadores de un futuro mejor, le sirven también al poeta para expresar la desilusión, la falta de fe en lo que el tiempo le habrá de proporcionar:

"presentimientos tristes" (3479)

"Malestar de esperanzas estériles" (3480)

Porque hay como un destino que lo impide:

"vano empeño
de la ilusión" (3481)

"¡Ilusión! ¡Ilusión! ¿Quién pone oscura
tu corona de nardos?" (3482)

"Se corrompe
la ilusión" (3483)

El poeta tuvo esperanzas que no se han cumplido:

"las que ayer fueron torres de ilusión y esperanza" (3484)

"¡Con qué dolor más seco
volví de mi esperanza!..." (3485)

"Ilusión que, hecha alas, traes presa de todo
lo divino a lo humano; ¿por qué de mí te fuiste?" (3486)

"-¡oh muerta esperanza!-" (3487)

y que probablemente no se cumplirán:

"Espera la esperanza
-¿a quién?-,
entre las hojas verdes, ciega." (3488)

porque la esperanza es un ente de ficción que pertenece más al plano del sueño que al de la realidad:

"¡Divinas realidades humanas
que siempre existen más allá de la esperanza" (3489)

"sueños que fuisteis toda
la realidad de la ilusión sublime!" (3490)

"la realidad de la ilusión soñada!" (3491)

Esta es una de las grandes preocupaciones del poeta en esta etapa, en la que se siente náufrago del tiempo; perdido frente a un pasado y sin grandes posibilidades de ser salvado por el futuro.

6Q-B) LA CATEGORIA ADJETIVAL

Además del uso de adjetivos que atañen a las unidades directas de la medición cronológica (estaciones, partes del día, etc.), que ya hemos analizado en otros apartados, J.R. utiliza también otros muchos que guardan alguna relación con lo temporal.

He contabilizado un mínimo de 90 adjetivos distintos, algunos bastante insistentes, que, desde diversas perspectivas y matices, rezuman temporalidad. Los más numerosos se sitúan alrededor del término "viejo", con sus sinónimos y antónimos que vamos ahora a analizar.

6Q-B-1) Lo viejo

J.R. parece tener una especial sensibilidad hacia todo aquello que ronde los límites finales de su tiempo. Sólo el adjetivo "viejo" lo cita en el corpus más de 70 veces. Adjetivo este, por cierto, que califica a personas, animales, sustantivos concretos y abstractos de todo tipo.

El poeta detecta esa faceta de las cosas que están a punto de ser rematadas por el tiempo, en unidades arquitectónicas tales como: patio, puente, casas, castillo, murallas, sepulcros, puertos, bancos, salones, muros, ruinas, fuentes:

"en aquel viejo banco" (3492)

"el viejo castillo" (3493)

"como la fuente vieja" (3494)

"los viejos salones" (3495)

lo mismo que en conjuntos superiores: pueblos, aldeas, ciudades, cementerios, parques, jardines, tierras, mundo:

"las casas del pueblo viejo" (3496)

"un viejo cementerio" (3497)

"la ciudad vieja" (3498)

o en otros sustantivos concretos de cosa: barca, nave, ataúd, tronco, árbol, coche, libro, reloj:

"Viejo coche que vas a llevarme" (3499)

"los viejos troncos" (3500)

"Viejo libro de versos" (3501)

"la barca vieja" (3502)

de materia, incontables: seda, oro, papel:

"vieja seda remendada" (3503)

"un agua de oro viejo" (3504)

no definidos:

"de cosas vagas y viejas" (3505)

"de vaguedades viejas" (3506)

de animal:

"asno viejo y blanco" (3507)

y de persona:

"los viejos marinos" (3508)

incluido él:

"mi vida vieja" (3509)

que rechaza lo viejo:

"Y no quiero ser viejo" (3510)

y lo incluye en enumeraciones junto a términos cargados negativamente:

"en la aldea gris y vieja" (3511)

o en series bimembres del mismo signo:

"viejo jardín de elegía" (3512)

"¡Oh triste coche viejo" (3513)

si bien no faltan expresiones en las que la constatción de la vejez en otros entes se expresa con una velada o abierta ternura:

"Un castillo

viejo hablaba de ensueños y de amor" (3514)

"me acuerdo de todos los viejos jardines" (3515)

"estos pobres troncos viejos" (3516)

"y su dulce fuente vieja" (3517)

El adjetivo "viejo" acompaña también a sustantivos abstractos tales como: idilio, amor, recuerdo, gloria, ensueño, etc.:

"no sé qué viejos idilios" (3518)

"este amor está ya viejo" (3519)

"con mis recuerdos viejos" (3520)

"viejas glorias románticas" (3521)

"mis viejos ensueños" (3522)

y a otros que tienen que ver con el cielo, las estaciones, las unidades temporales:

"sueños de viejas albas" (3523)

"El viejo cielo celeste" (3524)

"Otoño viejo" (3525)

"en horas viejas" (3526)

o con la música y el llanto:

"una copla triste y vieja" (3527)

"llanto
viejo del acordeón" (3528)

"el dolor de una vieja cantata" (3529)

Entre los sinónimos de "viejo", encontramos uno muy repetido y similar ("antiguo") y otros que son variaciones semánticas de lo ajado ("mustio", "seco", "marchito", "deshojado") o de lo irrecuperable ("arruinado", "caído", "tronchado", "ido", "perdido", "pasado", "abandonado")

De toda esta nómina, "antiguo" es el más frecuente (con unos 50 nombramientos) y presenta una apreciación bastante pareja a la de lo "viejo", sólo que añadiendo un tinte de solera que debemos valorar positivamente:

"¡Pureza antigua!" (3530)

"el piano, antiguo amigo del poeta" (3531)

"una gracia antigua y melodiosa" (2532)

"y la rica moldura de oro antiguo" (3533)

si bien, en la mayor parte de las expresiones de este tipo, subyace una nostalgia de lo perdido en el seno del tiempo:

"Oh primavera antigua de pájaros y flores!" (3534)

"en la memoria hay un sueño de blancuras
con sol de antiguos días celestes y serenos..." (3535)

que se pretende evocar:

"Sones
de una música de oro antiguo, que casi se oye..." (3536)

"Tarde antigua, ¿eres tú o es tu sombra?" (3537)

"torna el fantasma antiguo a sentarse a mi lado" (3538)

pero que no oculta la huella de su deterioro:

"tu antiguo papel descolorido" (3539)

"antiguos ecos de palabras muertas" (3540)

"estos antiguos verdores
que el llanto fue oscureciendo" (3541)

"[Mi corazón]
sin memoria siquiera de su antiguo entusiasmo" (3542)

y de su dolor:

"un llorar antiguo de desoladas lágrimas" (3543)

Porque no hay duda de que, en esta época, para J.R. "cualquiera tiempo pasado fue mejor" y por eso lo añora:

"la nostaljia de algún setiembre antiguo" (3544)

esperando que se reproduzca:

"y mi alma cobrará su antiguo encanto" (3545)

"una ilusión antigua palpita en el poniente..." (3546)

o al menos rememorándolo con agrado:

"¡oh antigua voz de plata, oh dulce y clara fuente!" (3547)

Las variaciones semánticas de lo ajado (estudiadas ya en el apartado de las flores y las hojas) aportan el lógico matiz de aquello que agotó su tiempo y presenta ahora una actualidad deplorable, tanto si se trata de expresiones verosímiles, referidas al mundo vegetal:

"collado mustio" (3548)

"mis sauces mustios" (3549)

"un árbol seco" (3550)

"el parque mustio" (3551)

como en las metafóricas, que aluden al cuerpo humano, especialmente al suyo o al de algunas mujeres:

"La carne, deshojada, pálida" (3552)

"su opaca desnudez marchita" (3553)

"mi corazón mustio" (3554)

"mi boca está marchita" (3555)

"la marchita boca" (3556)

"finas bocas mustias" (3557)

"mi corazón deshojado" (3558)

"mujer mustia" (3559)

"el cuerpo marchito" (3560)

o a otras referencias concretas, no figurativas:

"cristal mustio" (3561)

"ciudades marchitas" (3562)

"una fuente marchita" (3563)

"un ocaso mustio" (3564)

"sol marchito" (3565)

"la tierra seca" (3566)

o abstractas:

"Mi alma, mustia y nublada de llanto" (3567)

"claridad marchita" (3568)

"aquel amor romántico y marchito" (3569)

"sonrisas marchitas" (3570)

"purezas marchitas" (3571)

"Una memoria desteñida y deshojada" (3572)

"la marchita hermosura" (3573)

Las variaciones de lo irrecuperable, de lo que ha cruzado ya su meta, son incluso más dolorosas, en cuanto a las consecuencias negativas del tiempo sobre la existencia de los seres, ya sean animados o no.

Salvo una referencia positiva de lo concluido, como aspiración:

"¡oh, la obra concluida!" (3574)

el resto son citaciones impregnadas de añoranzas y desilusión:

"que todo se ha ido..." (3575)

"Olor a cosas

idas..." (3576)

"corazón arruinado" (3577)

"la ilusión perdida" (3578)

"la tarde de mayo, ya caída" (3579)

"esa fragancia perdida" (3580)

"la fuente abandonada" (3581)

"Primavera caída" (3582)

"Amor tronchado" (3583)

"épocas pasadas" (3584)

6Q-B-2) Lo joven

Frente a este campo semántico adjetival analizado, hay otro, antónimo, formado por los términos: joven, adolescente, juvenil, niño, infantil, púber... que supone un refugio contra los efectos del tiempo. El poeta busca:

"mundos siempre jóvenes" (3585)

"un mundo joven" (3586)

y se regodea en:

"un amor juvenil" (3587)

"la brisa niña" (3588)

"Tierra
púber" (3589)
"infantil alegría" (3590)
"maravilla de aquel campo
adolescente" (3591)
"luz infantina" (3592)

Muy cerca de este sentido quedan los adjetivos que expresan un tiempo sin estrenar: nuevo, naciente, virginal, renovado, intacto...:

"niños virjinales" (3593)
"verdores nuevos" (3594)
"dulzura intacta" (3595)
"los pechos nacientes" (3596)
"la gracia renovada" (3597)
"las flores nuevas" (3598)
"¡Oh bondad de un mundo virjen!" (3599)

o recién estrenado: fresco, reciente, lozano, tierno...:

"tierna
hierba" (3600)
"las frescas voces" (3601)
"fruto reciente" (3602)
"cosas tiernas que huís allá por mi memoria" (3603)
"mujeres lozanas" (3604)

Resulta curioso el sugestivo contraste que encontramos en el poema "Presente":

"¡Oro nuevo
de la aurora;
oro viejo
del poniente;
saeteros
encontrados
de mi pecho
jadeante,
viejo y nuevo!" (3605)

6Q-B-3) Lo que se acompasa con el tiempo

Luego están los adjetivos que indican lo que se corresponde con su tiempo (oportuno) y lo que llega antes de tiempo (temprano, prematuro, tempranero, anticipado, madrugador, impaciente, intranquilo) o después de él (rezagado, tardío, retardado):

"He arrancado a mi fe su flor temprana" (3606)

"una dulce llovizna
frívola y madrugadora" (3607)

"sol rezagado" (3608)

"muerte anticipada" (3609)

"la flora tempranera" (3610)

"un otoño suave y prematuro" (3611)

"sol tardío" (3612)

"un abril retardado" (3613)

"la muerte oportuna" (3614)

"impacientes
besos" (3615)

"pájaro intranquilo" (3616)

6Q-B-4) Lo que indica cantidad temporal

Son también abundantes los adjetivos que indican duración y persistencia (largo, inmenso, incesante, constante, prolongado, permanente, clásico, inconstante, estático):

"Siempreviva constante" (3617)

"Y la noche de diciembre
era cada vez más larga" (3618)

"las largas despedidas de la tarde" (3619)

"un dulce tintineo, doliente y prolongado..." (3620)

"una diosa inconstante" (3621)

"La hora fue inmensa" (3622)

"clásico semblante" (3623)

"un silencio permanente" (3624)

"la hora estática" (3625)

"este grito incesante" (3626)

sobre todo, cuando especifican las entidades temporales más reducidas (fugaz, corto, momentáneo, fugitivo, breve, efímero):

"es el Alma fugaz de una pálida niña" (3627)

"Era
una tarde corta" (3628)

"momentáneos reflejos" (3629)

"momentos claros y fujitivos" (3630)

"breves noches" (3631)

"En efímeros pitos" (3632)

o las más distendidas (infinito, inagotable, perdurable, inacabable, perenne, perenal, inmarchitable, inmarcesible, inmarchito):

"besos de infinito dulzor" (3633)

"rosas inacabables" (3634)

"otoños perdurables" (3635)

"un manantial
divino e inagotable" (3636)

"una voz perenne" (3637)

"Corazón perenal" (3638)

"primavera
única, cenital, inmarchitable" (3639)

"praderío
inmarcesible" (3640)

"glorias inmarchitas" (3641)

6º-B-5) Lo que implica situación y ordenamiento

Otros adjetivos interesantes son los que señalan un orden en el tiempo (primero, postrero, último):

"el sollozo postrero
de una copla de amores" (3642)

"con la primera magnolia" (3643)

"¡Agua postrera que en ti
queda" (3644)

"Novia primera" (3645)

El autor resalta con especial interés lo "primero", como algo inestrenado y puro, que le llena de esperanza. Con este adjetivo

suele referirse al amor:

'el amor primero' (3646)

'una primera novia' (3647)

'casto como la vez primera' (3648)

y a los elementos vegetales:

'la primera
rosa' (3649)

'la primera nieve' (3650)

aunque no faltan otros:

'la gracia primera' (3651)

'los primeros aguaceros' (3652)

'al primer rayo de luz' (3653)

Pero en lo que más insiste Juan Ramón es en la señalización de un preciso final en el tiempo, por medio del adjetivo "último", que es numerosísimo y conlleva casi siempre un matiz de agonía y de nostalgia. Suele acompañar al mundo vegetal:

'las últimas
flores' (3654)

'las últimas hojas de oro
de los chopos' (3655)

'la hoja última de un árbol' (3656)

'con las últimas ranas' (3657)

'los últimos rosales' (3658)

al volátil:

'el último pájaro' (3659)

y al astral:

'los últimos
soles granas' (3660)

'el sol último de la tarde' (3661)

Y también a las unidades temporales:

'las últimas
tardes con flores' (3662)

'última hora' (3663)

'los besos de la última noche' (3664)

'la tarde de la última cita' (3665)

'el ocaso último' (3666)

'los últimos instantes' (3667)

'Otoño último' (3668)

'primavera

última" (3669)

y a otros sustantivos variados:

"estas últimas
nostalgias del campo" (3670)
"últimas glorias" (3671)
"los últimos
sinfines de lo eterno" (3672)
"las últimas palabras" (3673)
"la luz última" (3674)
"la última gota" (3675)
"en el rayo último" (3676)

Resulta interesante, en este sentido, el poema "Fin", que concentra y repite la idea visionaria de un mundo a punto de desaparecer:

"¡En el último día, la última mujer
que el último hombre encuentre,
en una soledad de la última estación
-¿Otoño?- que el sol último al mundo nuestro deje!" (3677)

No cabe duda de que este adjetivo tiene, para J.R., un sentido y un atractivo especiales, en tanto en cuanto supone la pronta consunción del tiempo que nos ha sido concedido, como seres contingentes que somos. Ese paso del ser al no ser tiene una antesala ("lo último") que impresiona al poeta desde su magnitud de nostalgia.

69-B-6) Lo que señala ritmo

Otros adjetivos temporales tienen que ver con la velocidad. Unos expresan un tiempo acelerado (ligero, rápido, veloz, raudo), que resuelve la acción en algo breve:

"ligeras sonatinas" (3678)
"Pasa, veloz, el viento" (3679)
"rápidas
sangres" (3680)
"el caminante raudo" (3681)

y que puede surgir de pronto (repentino, súbito, inesperado, imprevisto):

"si súbita nostaljia" (3682)

"una primavera repentina" (3683)

"gracia inesperada" (3684)

"las olas imprevistas" (3685)

y otros, la mayoría, dan fe de un tiempo refrenado (lento, tardo, quedo, tranquilo), en el que el autor parece desear estancarse:

"La luz va extinguiéndose lenta" (3686)

"iban los tardos rebaños" (3687)

"lleva el río
su onda queda" (3688)

"pájaro tranquilo" (3689)

Tiempo que resuelve la acción en algo mucho más distendido y que equivale a "largo":

"un goce lento, largo, como tu historia" (3690)

J.R. ralentiza continuamente el tiempo, tratando de convertir en fotogramas fijos la inevitable sucesividad de la película vital. Y por ello, estos adjetivos son harto frecuentes y califican tanto a los animales (Recordemos los "tardos camellos de la caravana" de Rubén Darío en "La página blanca"):

"caravana de andar tardo y sonoro" (3691)

"tres bueyes tardos" (3692)

"los lentos rebaños" (3693)

"lentas vacas pintadas" (3694)

"Lentas bandadas blancas de pájaros" (3695)

como a personas:

"si hermana
y yo volvíamos lentos" (3696)

"nos sentábamos, tardos, a esperar a los otros..." (3697)

unidades temporales:

"Se va el día
a su fin, lento y ciego" (3698)

"instantes
tranquilos" (3699)

"abril, más lento" (3700)

"Alboradas
lentas" (3701)

"la tranquila madrugada" (3702)

"del ocaso lento" (3703)

'la hora tranquila' (3704)

objetos que poseen movimiento:

'este tren lento' (3705)

'Buque oscuro que avanza [...]
lento' (3706)

'¡Qué lenta se fue la barca' (3707)

'Campanas lentas' (3708)

astros:

'Lenta, la luna
lo iluminaba todo' (3709)

'[sol] lento y plácido' (3710)

actitudes:

'Tardo volver' (3711)

'ese lento
llorar' (3712)

'retorno lento' (3713)

'un suspirar quedo' (3714)

'¡Un adiós lento, eterno' (3715)

y una gran variedad de cosas:

'[un agua] dulce y lenta' (3716)

'[notas] melancólicas, tardas' (3717)

'manos lentas en nuestras manos' (3718)

'con una sangre lenta de tedio' (3719)

'tus ojos lentos' (3720)

'un eco lento' (3721)

'Pasa un aire
lento' (3722)

y de sustantivos abstractos:

'del alma tranquila' (3723)

'una fantasía lenta' (3724)

'mi amor tranquilo' (3725)

'lentas confusiones' (3726)

llegando, incluso, al terreno de la sinestesia:

'tus miradas lentas' (3727)

'un lento
olor de ausencia de alma' (3728)

'de aquel lento paisaje de agonía...' (3729)

Parece como si el poeta tratara de estirar mágicamente el tiempo:

"un retorno lento de países de encanto" (3730)

para conseguir, de ese modo, un mayor aprovechamiento sensual de lo vivido:

"Lentas, nuestras palabras se extasían" (3731)

Este es quizá el ardid de J.R. que le hace emplear con tal insistencia estos adjetivos.

6Q-B-7) Lo que atañe a otros aspectos temporales

Luego están los que presuponen aproximación o lejanía; unas veces en el espacio y otras en el tiempo (remoto, distante, lejano, cercano):

"de las tristezas lejanas" (3732)

"en días ya lejanos" (3733)

"de remotos instantes" (3734)

"Se siente más cercana la miseria" (3735)

"La hora, en él, está más distante" (3736)

"amores lejanísimos" (3737)

los que implican ciclicidad (repetido, diario, cotidiano, sucesivo):

"el repetido
humo del tren" (3738)

"Belleza cotidiana" (3739)

"son pozos sucesivos" (3740)

"la diaria melodía" (3741)

futuridad (venidero, inminente, presentido, futuro):

"cosas inminentes" (3742)

"la estación venidera" (3743)

"la mujer presentida" (3744)

"una hora
futura" (3745)

o hacen alusión al pasado, entre los que destaca el adjetivo "nostálgico":

"agua nostálgica de fuente" (3746)

"una canción nostálgica" (3747)

"Mi corazón nostálgico" (3748)

del que se sirve para autocalificarse:

'¡oh poeta nostáljico!' (3749)

'entre el estasis [sic.] loco de mi anhelo nostáljico...'

(3750)

'mi espíritu errará, nostáljico...' (3751)

Esta es la maraña adjetiva con que J.R. pinta los colores del tiempo. Hay cientos de citaciones. Sólo se han transcrito las más ejemplificadoras. Y aun así, creo que sobran para ofrecernos una idea de la preocupación temporal del poeta, que se manifiesta en este campo, como en tantos otros, sin dejar ningún resquicio a la duda.

6º-C) LA CATEGORIA ADVERBIAL

Así como en el terreno de la preposición apenas vamos a encontrar, por los lógicos límites semánticos, aspectos notables de lo temporal, salvo pequeñas aportaciones de los morfemas: de, desde, hacia, hasta, con y tras (3752), en la categoría adverbial nos vamos a sorprender de la enorme insistencia con que J.R. modifica el verbo (o el adjetivo) hacia los umbrales de la temporalidad.

Son casi infinitas las citaciones y me veo obligado a realizar una fuerte selección que, si nos priva de la cantidad, puede facilitarnos, al menos, una idea de su diversidad.

Trataré, en primer lugar, de realizar una taxonomía adverbial específica del tema que nos ocupa, agrupando en cada unidad, y con el mismo valor jerárquico, los adverbios y los modos adverbiales que en ella encuentren acomodo.

Tropezaremos así con unos términos, más llamativos quizá que otros, por la significativa frecuencia con que en esta poesía se producen, que presentan el valor común de la simultaneidad. Y lo mismo sucede con los que marcan precisamente su desajuste cronológico.

Después veremos otros que señalan el presente, el pasado, el futuro, el tiempo absoluto, la iteración, la subitaneidad y la ralentización temporal. Vayamos ya analizándolos ordenadamente.

69-C-1) Adverbialidad sincrónica

Parece preocuparse J.R., de un modo especial, de aquellos acontecimientos que tienen lugar en un tiempo coincidente y los detalla ayudándose de términos tales como: a la hora en que, siempre que, cada vez que, en ese instante en que, ahora que, a un tiempo, entonces, al compás de, mientras y -preferentemente- cuando.

El adverbio "cuando", el más frecuente de todos, introduce oraciones circunstanciales de tiempo, señalando, en la mayoría de los casos, la sincronía de dos (o a veces más) acontecimientos que el poeta sitúa cuidadosamente en su momento y circunstancia de coincidencia.

Unas veces, esa sincronía atañe al pasado:

"y cuando levantaba sus párpados de nieve
el luto de sus ojos se inundaba de pena" (3753)
"Cuando yo pasé por la noche,
no encontré casa ninguna" (3754)

otras, al futuro:

"cuando la luna se esconda (...)
se inundarán de alegría
estas sendas solitarias" (3755)
"cuando mueras tú,
quedarán tus miradas en mis ojos" (3756)

y las más, a un presente habitual:

"Cuando el reló de la torre
da las doce -yerve el aire-,
el coche de Pedro entra" (3757)
"y cuando cae la tarde
dijérase que suspira" (3758)

La proposición subordinada suele situarse, en la mayoría de los casos, al principio de la oración:

"Cuando viene el mes de mayo,
todo el campo huele a rosas" (3759)
"cuando el sol la acariciaba
se le reía la boca" (3760)

pero también la vemos detrás de la subordinante:

"Dios nos alumbra
cuando ve que queremos padecer y sufrir" (3761)

"El corazón se me parte
cuando a mi puerta recuerdo" (3762)

e incluso como inciso de ella:

"tu jardín, cuando has llegado,
estaba blanco y dormido" (3763)

"Quiera Dios que esta noche, cuando yo esté dormido,
corte la muerte el hilo de mi melancolía" (3764)

No faltan casos en que la sincronía afecta a más de dos sucesos, por lo que se impone la iteración del término:

"cuando las viejas murallas
lo tenían, cuando el viento
era su música, cuando
sus luces eran luceros" (3765)

"cuando solo, solo, solo,
sin auxilio me perdía;
cuando llegó aquel momento
en que aborrecí la vida;
cuando lloraba yo tanto,
cuando yo tanto sufría...!" (3766)

Los ejemplos son desbordantes. Pero la importancia de este adverbio no radica sólo en su frecuencia sino también en el sentido, protagonismo y posición que ocupa dentro del poema. Son habituales los casos en que el "cuando" abre la composición, condicionándola desde su palabra inicial:

"Cuando le dije a la pobre
que pronto me moriría" (3767)

o, al menos, desde el 1º verso:

"Recuerdo que cuando niño" (3768)

Si, en ocasiones, el adverbio se limita a señalar la confluencia de dos sucesos en el tiempo:

"Cuando el sol dore esta tarde
las casitas de la aldea,
volverán los pescadores" (3769)

no faltan otras en que la precisión temporal se carga de una nostalgia que aporta la mayor fuerza semántica del mensaje:

"Cuando viene el otoño, me acuerdo siempre de ella" (3770)

Hay que señalar también que este adverbio aparece, en menor frecuencia, con valor interrogativo directo:

"Primavera, ¿vendrás?, ¿y cómo?, ¿y cuándo?" (3771)

e indirecto:

"yo no sé cuándo he vivido" (3772)

y también como exclamativo:

"¡Cuándo abrirá la mañana
sus rosadas alegrías!" (3773)

J.R. utiliza este adverbio unas 275 veces en esta etapa, casi siempre con ese valor de simultaneidad que le permite ordenar y casar en el tiempo diversos acontecimientos a su alrededor. Es casi una obsesión del poeta, quien manifiesta así una de sus preocupaciones tempóreas: la del engranaje de los seres con la vida y consigo mismos, en esa relación interna y misteriosa que los mantiene dentro del orden cósmico.

Es otra demostración más del talante de diarista que caracteriza al poeta de Moguer.

Como adelantaba al comienzo de este apartado, son muchas las fórmulas adverbiales que sustituyen y matizan la contemporaneidad de dos o más sucesos. El adverbio "mientras" es una de ellas:

"Mientras las hojas se caen,
abajo, una loca mano,
está enredando las rosas" (3774)
"Mientras los chasarices cantan, mientras la bruma
primera es al sol bajo un país florecido,
esta flor pensadora de mi alma perfuma
la soledad de tedio, de viudez y de olvido" (3775)

Otra es "entonces":

"Todo se ha cerrado. Entonces
yo salgo como sonámbulo..." (3776)

Y hay además toda una serie de modos adverbiales, tales como: a un tiempo, ahora que, en ese instante, mientras tanto, hoy que, siempre que, a la hora en que, cada vez que:

"vacía a un tiempo y plena" (3777)
"Ahora que abril ha puesto
sobre tu alma mi bandera ardiente" (3778)
"Lo dijo en ese instante
de la mañana
en que un resto de sueño
deja aún abierto un resto de alma descuidada" (3779)
"Y, mientras tanto,
vacía, quieta, húmeda, la tarde." (3780)

"hoy que no siento el agua de la fuente cantora,
tú no puedes borrar la sombra del ocaso" (3781)
"Siempre que crucé su calle [...]
la pobre estaba en su puerta" (3782)
"y mañana, a la hora en que el alba te llame,
[...] sentirás la ternura" (3783)
"¡cada vez que te alejas, siento, rosa,
que se me parten las entrañas!" (3784)

Si estos casos resultan frecuentísimos, lo son aun más aquéllos en los que el adverbio se ha ensanchado y enriquecido hasta convertirse en una proposición subordinada adverbial temporal, que aparece bajo diversas fórmulas. La más frecuente es "al + infinitivo", que se repite más de 110 veces:

"Al besarte, vi el plácido paisaje" (3785)
"Al abrir los ojos
aguardaba la hora" (3786)
"Al entrar en España, va cayendo la tarde" (3787)
"Yo, al acordarme de ella, me desespero y lloro" (3788)

Otra fórmula muy común es "al + sustantivo":

"al frescor de tu paso no se abrirán las flores" (3789)
"¡Mi corazón sereno
se abre, como un tesoro, al soplo de tu brisa!" (3790)

o bien "a + determinante + sustantivo":

"A la luna de oro, en un tropel, volvían
los rebaños" (3791)
"En los balcones, a las altas horas, hay
blancas mujeres mudas." (3792)

Y luego están las no menos frecuentes construcciones de gerundio y participio absolutos, que ejercen la misma función sincronizadora:

"que, siendo rosa, yo amé un día" (3793)
"Entrara por la ciudad,
ya con la luna caída," (3794)
"Terminada
la canción, está la noche
toda estrellada de plata..." (3795)

6º-C-2) Adverbialidad asincrónica

Cuando se señala un tiempo distinto para dos actividades o asuntos, puede suceder que ese tiempo sea anterior al comparado o que sea posterior a él.

En el 1º caso, las formas adverbiales que utiliza J.R. son: como entonces, antes que, antes de, antes de que, de entonces, de otros días, que antes, otras veces, tantas veces, de otros tiempos, que otros días, ayer/hoy, igual a entonces, un momento antes:

"Seríamos...como entonces!...
novios románticos..." (3796)

"Quiero
antes que llegue la noche
ir por jazmines al huerto" (3797)

"Una dicha bella y triste
que el corazón quiere para
antes de morir" (3798)

"Siento pena de este día
antes de que nazca" (3799)

"y pájaros iguales a los pájaros
de entonces, surcan piélagos vacíos..." (3800)

"Aquella suave y dulce ternura de otros días,
la volubilidad de tu carne de auroras
será ya para siempre como una flor de almendras" (3801)

"aquel paisaje que antes,
cuando los dos éramos otros,
¡estuvo tan cercano!" (3802)

"la sombra de esta carne
que de carne, otras veces -¿fue verdad?- coronaron" (3803)

"Me tendiste la mano -¡tú que tantas
veces habías sido toda mía!-" (3804)

"Bergantines de otros tiempos,
melancólicas fragatas
que vais, con la proa al sol,
a donde ya está mi alma" (3805)

"Y tus ojos inmensos, que otros días
fueron nidos de vida, de risas y de músicas,
se abren fijamente" (3806)

"Campo que eras
páramo de dolor, hoy eres todo rosa" (3807)
"Solo queda
un olor a jazmín;
lo único igual a entonces" (3808)
"¡qué claro me parece
lo que ayer era sombra!" (3809)
"¡Qué tristeza en la mano nerviosa que cerraba
lo que un momento antes, temblando, había abierto!" (3810)

Y en el 2º caso: después de, detrás de, apenas, después que, más tarde, una vez que, a poco de:

"después de un rato largo, como yo no quería,
roja, como en un ascua, los ocultó de nuevo." (3811)
"detrás del alba llega el sol" (3812)
"se ponía hecha ascua,
apenas le quitaba su fuego con mi boca" (3813)
"Después que entre las flores de la tarde una mano,
que es de nardo y de alas, cerró la sinfonía
romántica de Schubert" (3814)
"En este mismo valle, más tarde, mi amargura
vio negro el sol" (3815)
"Una vez que la noche sorprendióme en la selva" (3816)
"a poco de partir, fuente dejada
con su cantar sin vida y sin encanto!" (3817)

6º-C-3) Adverbialidad referida al presente

El presente puro se constata por el empleo de las formas "hay" y "ahora", que pueden representar momentos gratificantes:

"Hoy todo es claro de luna" (3818)
"¡Ahora todo es alas vivas" (3819)

pero, generalmente, implican lo contrario:

"Hoy que mi alma está tétrica y sola" (3820)
"tú sabes que lloro ahora" (3821)

marcando el contraste con un ayer mejor:

"y hoy, que no estás aquí, [mi corazón]
jadea, ardiente y triste, como un perro

perdido...' (3822)

'¡oh recuerdo de ayer, hoy de otros colores!' (3823)

a pesar de lo cual, el poeta tiene la conciencia de que "ese presente" es un bien que pronto habrá de perder irremisiblemente:

'Pero no volverá ya [el] hoy' (3824)

A veces ese hoy se distiende hacia un futuro próximo:

'hoy no volverá ya nadie' (3825)

'cuánto calor va a hacer hoy' (3826)

y otras se refuerza, como el ahora, con el término "mismo", que potencia aún más su actualización:

'en la aurora de hoy mismo' (3827)

'que ha bebido ahora mismo
la mujer cazadora' (3828)

Hay también un presente relativo que se formula con el adverbio "entonces":

'El llanto hirviente, entonces, derrámase a raudales' (3829)

y un presente al que se llega con esfuerzo, como a una meta larga, y que queda expresado por la fórmula "al fin":

'Al fin, solo es la brisa la dueña del profundo
momento' (3830)

'¡caminos
que tienen al fin un sol
enorme y descolorido!' (3831)

o por el adverbio "ya":

'Ya estoy a su lado' (3832)

'Era ya el día' (3833)

Es éste, por cierto, un vocablo que J.R. utiliza con especial deleite expresivo y con una variedad significativa admirable. Le sirve para crear situaciones de largo deseo, conseguido con afán y desvelo:

'el amor que ya tengo, aquí
en mi mano!' (3834)

de nostalgia por lo perdido:

'El amor ya no tiene aquel florido encanto' (3835)

'Tu hogar ya no es el mismo' (3836)

'cosas que ya no son' (3837)

de deseo:

'¡O que se rompa ya mi dolorido
corazón!' (3838)

de la coronación aséptica de un suceso, al hilo del tiempo:

"Ya vienen / las tristes brisas nocturnas." (3839)

"Paisaje que ya nunca se tornará a pasar" (3840)

"tus ausios están ya para siempre cerrados" (3841)

y de otras mil sutilidades más. Puede tener también un sentido de congelación temporal, de eternización de un suceso:

"¡y mi alma no puede olvidarla / ya!" (3842)

Existen unos tres centenares de citaciones de este adverbio, entre las que predominan aquéllas que denotan la nostalgia de un pasado que ha culminado en el deterioro del presente:

"Y solo queda ya de aquel amor tan grande
un frívolo y doliente rosario de suspiros..." (3843)

Cuando el poeta pretende expresar la retención del tiempo en el presente, emplea los adverbios "aún" y "todavía", indistintamente, si bien prefiriendo cuantitativamente el 1º de ellos:

"aún palpita en el pecho el eco lastimero" (3844)

"en un rosal amarillo
hay todavía una rosa" (3845)

"Aún" se puede plantear como interrogante:

"¿quedará aún en la mente
de la piedra una música romántica y florida?" (3846)

como dubitación:

"No sé si aún yerra una rosa de la tarde" (3847)

como exclamación:

"¡Aún la bruma del alba acaricia el rocío" (3848)

o como aseveración afirmativa:

"Aún, esta noche, yerra por mi barba de oro
el perfume suave de su carne de encanto..." (3849)

o negativa:

"Aún no da el sol" (3850)

Esa detención del tiempo en el presente, puede suponer alguna gratificación para el poeta:

"alondras que aún son sueños" (3851)

"aún sonaba el piano
sonoro de fragancia" (3852)

o todo lo contrario:

"¿En qué ojos ardientes de ocaso y de tristeza

flota aún mi visión?' (3853)

'el corazón aún sigue en carne viva' (3854)

Pero son más abundantes las situaciones anteriores, en las que el poeta muestra el remansamiento del tiempo en un presente que le resulta favorable y que procura impedir que devenga futuro:

'Aun llevo en mí la fragancia
del corazón de Francina' (3855)

'no eran blancos
sus cabellos todavía...' (3856)

6Q-C-4) Adverbialidad referida al pasado

Tiene su mayor representatividad en las palabras: ayer, anoche, entonces y antes:

'Ayer, en el cielo azul,
llegaron las golondrinas' (3857)

'que hubiera sido,
anoche, un gran carbón' (3858)

'Yo, entonces, era un niño...' (3859)

'Antes, ¿quién hubiese apostado
por mí una flor?' (3860)

y en las expresiones: otros días, una vez, a veces, etc.:

'Aquella suave y dulce ternura de otros días' (3861)

'Una vez, la sedosa
carne de una mujer anduvo entre mis penas' (3862)

'Yo fui buscando solo lo que me deslumbraba,
y a veces hallé dentro tierra, podre y mentira' (3863)

Como venimos comprobando en otras ocasiones, el pasado supone nostalgia. Y eso es lo que transpiran, sobre todo, este tipo de adverbios:

'¡Arbolito que eras ayer
de oro' (3864)

'Ayer, cuando ella se fue,
los jardines de su madre
se sumían soñolientos
en la bruma de la tarde' (3865)

llegando a contrastar ese pasado con un presente en

deterioro:

"Troncos que se calentáis,
troncos de ramas de fuego,
ayer áureos de relumbres,
hoy desgajados y negros!" (3866)

Hay algunas citaciones especiales que marcan idóneamente esa nostalgia. Por ej., cuando exclama el poeta:

"el encanto de las cosas de entonces!" (3867)
"¡Olvido soñoliento y puro, que idealizan
agujas encendidas, niebos auriluzones,
donde campanas lentas, hablan, eternizadas
por su ceguera clara, de todos los entonces!" (3868)
"un gran silencio pleno de ritmos infinitos
cae en el jardín seco, ¡ayer de tantas cosas!" (3869)

6Q-C-5) Adverbialidad referida al futuro

Está representada por las expresiones: después, luego, mañana, pronto, más tarde:

"mañana será el día de la fiesta" (3870)
"pronto vendrá el invierno" (3871)
"Luego me darás un beso" (3872)
"Después vendrán los niños..." (3873)
"Frescura de esas manos que he de tener más tarde
en las mías" (3874)

que, a veces, se sustantivan:

"aunque vuelva el mañana" (3875)
"el horizonte va, riente, hacia el mañana" (3876)

Pueden implicar temor de lo que se espera:

"las estrellas
que se ahogarán mañana entre rocío" (3877)

o pena por lo que se pierde:

"Un instante de dicha que iba luego a dejarnos
tristes inútilmente, aburridos de todo..." (3878)

pero también ilusión por lo que ha de venir:

"Mañana veré mis flores
en la frescura del parque" (3879)

"pronto todas las floridas
veredas se llenarán
de bocas llenas de rosas" (3880)

"Mañana, una honda mansa
de eternidad te traerá la aurora" (3881)

De cualquier modo, todos estos adverbios que atañen al futuro no resultan tan significativos ni frecuentes como los anteriores.

6Q-C-6) Adverbialidad referida a un tiempo absoluto

Si es de carácter positivo, se expresa mediante las fórmulas: siempre, por siempre y para siempre:

"¡Seré siempre tuya!" (3882)

"¡Para siempre su carne de rosas
escondida debajo de tierra!" (3883)

"un viejo coche,
que se lleva, ¡y por siempre!, no sé qué madrigales..."
(3884)

que pueden atañer a un presente:

"en que siempre se envuelven mis nostálgicos sueños" (3885)

a un pasado, imperfectivo o no:

"ella estaba siempre cargada de fragancia" (3886)

"y la dejó en el sepulcro
para siempre abandonada" (3887)

y a un futuro:

"Te daré siempre la rosa" (3888)

Este término, muy usado por J.R., presenta diversas modalidades de expresión; la desiderativa exclamativa:

"¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada" (3889)

la exhortativa:

"Cae siempre así, tarde, sobre mi sentimiento" (3890)

la enunciativa:

"almendro siempre en flor" (3891)

la interrogativa:

"¿Siempre serán de otros las rosas reidoras?" (3892)

la gnómica:

'el hombre siempre en el mar' (3893)

y la proverbial o costumbrista:

'siempre la misma canción' (3894)

y le sirve al poeta para manifestar la infinitud:

'ronda que durará para siempre' (3895)

tantas veces negativa:

'¿Por qué has dejado negra, para siempre
mi opaca juventud?' (3896)

amarga:

'¡tú siempre tan sola, y yo
siempre tan triste y tan solo!' (3897)

dramática:

'¡Mi aurora será siempre ensangrentada' (3898)

patética:

'¡cuerpos siempre vestidos para el negro ataúd!' (3899)

e irreversible:

'pero se fue... para siempre...' (3900)
'aquellos vivos para siempre muertos' (3901)
'de cosas que se fueron para siempre' (3902)

aunque también la usa en deseos y constataciones de una realidad gratificante:

'Hablaba siempre en azul' (3903)
'un sueño azul siempre...siempre...' (3904)
'y el bien que siempre me has hecho' (3905)

Pero lo más habitual en el uso de este adverbio tiene que ver con el triste sentimiento de lo irreparable, que hace naufragar continuamente al corazón del poeta en la corriente del tiempo:

'¡Oh, blancura infinita que te vas para siempre' (3906)

Si la adverbialidad es de carácter negativo, se expresa mediante las fórmulas: nunca, jamás, ya nunca, no más y nunca más:

'a mi lado jamás volverán' (3907)
'Yo nunca había subido
a la colina' (3908)
'que no vuelva más el sol' (3909)
'de lo que ya nunca vuelve...' (3910)
'Nunca más la blancura adolescente
será página casta de mi historia' (3911)

que equivalen, desde su antipodismo, a las de "siempre" y sus

sinónimos, presentando las mismas modalidades e intenciones significativas. Siempre y nunca no son, por tanto, tan antónimos como parecen, aunque, a veces, funcionen como tal en frases en las que al "siempre" le corresponde la intención positiva, activa, desiderativa, y al "nunca" la realización negativa, frustrante, neutralizadora de la 1ª:

"apariciones de felicidad, que vamos
cruzando siempre, sin aprisionarlas nunca!" (3912)
"si siempre la estoy llamando
y ella nunca me responde" (3913)
"¡Para siempre pensándolo y no haciéndolo nunca!" (3914)

Pero, en realidad, "nunca", lo mismo que "siempre", expresa la adverbialidad del tiempo absoluto o, si se prefiere, del no-tiempo. Y le sirve al poeta pocas veces para manifestar lo gratificante:

"Nunca una boca de novia
dijo más tibias palabras" (3915)
"los ponientes puros, que no se acaban nunca" (3916)
"Nunca la vieron mis ojos
más pura, más inefable" (3917)

y muchas, para lo contrario, en la línea de lo melancólico:

"nunca tengo
quien me dé labios fragantes" (3918)

lo frustrado:

"jamás [quisieras]
os ponéis al alcance de mi mano" (3919)
"una flor que nunca encuentro" (3920)
"mares de luz, que nunca tienen
más realidad que mis ensueños pálidos" (3921)

lo irreparable:

"y ya nunca nos veremos" (3922)
"¡Nunca ya volará por mi locura
la paloma de plata de su mano!" (3923)
"tiempo alegre que ya nunca
volverá a mi corazón!" (3924)

y lo que concierne al deseo inútil:

"¡Quién pudiera, armonía,
no morir nunca..." (3925)

"¡Ay quién pudiera
no morir nunca" (3926)

Creo que el uso tan habitual que hace J.R. de esta adverbialidad del tiempo absoluto se corresponde con su preocupación por los límites de la temporalidad y por la metamorfosis de los seres expuestos al tiempo, a su donación y a su pérdida fatal.

69-C-7) Adverbialidad iterativa.

Se manifiesta mediante los términos: a veces, de nuevo, de vez en cuando, muchas veces, cuántas veces, otra vez, a cada instante, nuevamente, cada vez, constantemente, una vez más:

"de vez en cuando,
venía en las brisas la voz de la niña" (3927)
"hay a veces sollozos y brumas
y otras veces suspiros y estrellas" (3928)
"¡Cuántas veces, entre lágrimas,
con mis blancos días sueño" (3929)
"muchas veces ha gustado sus caricias" (3930)
"¡quién pudiera ver de nuevo
el mundo más sonriente" (3931)
"Pobre carta que otra vez
vienes a mis manos" (3932)
"a cada instante [...] encontramos
lejos de todo [...] una aldea" (3933)
"Nuevamente están rojas las rosas" (3934)
"Cada vez van cantando los pájaros más bajo..." (3935)
"mariposas de luto y de presagio
vuelan constantemente sobre un verde de espectro" (3936)
"Una vez más retornas, Francina, del pasado" (3937)

y toda una serie de expresiones bimembres iterativas que alargan lo durativo y remarcan la temporalidad, aunque no siempre sean puros adverbios de tiempo:

"Hora tras hora el verso
desgasta el corazón" (3938)
"Y me hago poco a poco
agua de oro" (3939)

"Y por arenas altas, paso a paso, camino" (3940)

"Te he dado, sol insomne, latido por latido,
todo mi corazón." (3941)

Se trata, en general, de un tipo de adverbialidad que resulta frecuentísimo y que suele funcionar, explícita o veladamente, como complemento circunstancial de tiempo:

"en cada instante tuyo te he clavado de besos" (3942)

"Cada vez es más baja y más triste la orilla" (3943)

"¿Me matarás de nuevo?" (3944)

69-C-8) Adverbialidad subitánea.

También gusta el poeta de expresar todo aquello que aparece de un modo súbito o imprevisto, como adelantándose al tiempo que le corresponde. "De repente" y "de pronto" suelen ser las fórmulas más comunes, a este respecto:

"De repente, un sollozo se escapó de su pecho..." (3945)

"Rompen de pronto el silencio
melancólicas cadencias" (3946)

tanto en acontecimientos gratos:

"De pronto, en la sombra, se abre
un preludio de piano..." (3947)

"...amores olvidados retornan de repente..." (3948)

como ingratos:

"de repente
sus ojos misteriosos sentí que me evitaban" (3949)

"y, de pronto, a un soplo brusco,
hay en la huerta sombría
un triste desprendimiento
de hojas rojas y amarillas" (3950)

Pero también hay otras como: súbitamente, en un cerrar y abrir, más deprisa, instantáneamente, de golpe y pronto:

"el cielo
súbitamente se aclara" (3951)

"en un cerrar y abrir de flores" (3952)

"para que pueda huir de su presidio
de carne más de prisa" (3953)

"surje instantáneamente un sol difícil" (3954)
"un árbol mustio,
de golpe, se deshoja" (3955)
"Pronto; que la luz se mancha" (3956)

69-C-9) Adverbialidad ralentizadora.

Frente a las anteriores, encontramos otras fórmulas con las que el poeta ralentiza el tiempo; curiosamente, empleando adverbios de otros grupos pero que implican temporalidad. Estas expresiones tienen que ver con la velocidad:

"Todo iba lentamente iluminándose" (3957)
"Van despacio, muy despacio" (3958)

con la cantidad:

"y se perdió poco a poco
en el confuso sendero" (3959)

con la longitud:

"se miraba largamente" (3960)

con el modo:

"Una alta línea de oro recorre vagamente
los edificios" (3961)
"se desliza suavemente" (3962)

y con el lugar:

"tan lejos los castillos de la infancia!" (3963)

A veces, esta ralentización, tan grata al poeta, se resuelve de un modo tan plástico que cada verso parece una serie de bellos fotogramas filmados a cámara lenta:

"Te ibas lentamente, cual si la vida fuera
el sueño que soñabas, entre orillas de gloria,
y la tarde caía, melancólica y vaga,
y el sol manchaba el césped mojado de oro y rosa..." (3964)

sin que falten apropiados símiles:

"Y mientras todo, lentamente, va volviendo
como una bajamar, al punto abandonado" (3965)

e idóneas metáforas:

"En tu alma
lentamente anochecía" (3966)

J.R., como buen impresionista, levanta acta, mediante estos adverbios, de la continua y lenta transformación que el tiempo va ejerciendo sobre los seres vivientes.

Nos han quedado sueltos algunos adverbios temporales más. Por ej.: brevemente, temprano, etc.:

> 'que esperla
> brevemente, las hojas' (3967)
> '...¡más tarde o más temprano será la primavera!' (3968)

pero que no añaden apenas nada a lo que hemos analizado ya en este terreno; uno más en la verificación y expresión del tiempo y sus consecuencias.

6º-D) LA CATEGORIA VERBAL

Como dice muy bien Peronard:

> 'Sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, conjunciones, nada parece escapar de esta marca temporal. Sin embargo, es en el sistema verbal donde el tiempo es rasgo preeminente y -en el caso del castellano- definitorio' (3969)

No cabe duda de que el verbo es el mejor catalizador de lo temporal desde un punto de vista lingüístico. Porque él mismo es tiempo. Así lo entienden también Guillaume:

> 'G. Guillaume ha definido el verbo como semantema que implica y explica el tiempo' (3970)

y Lamíquiz:

> 'verbo es esa clase de palabras que [...] en su flexión indica siempre tiempo' (3971)

quien lo compara adecuadamente con el nombre:

> 'el sustantivo como categoría que manifiesta los valores espaciales, y el verbo como categoría que expresa los valores temporales' (3972)

y lo remite perfectamente a su relación con lo vital:

> 'La sistemática de la estructura verbal [...] plasma el manejo lingüístico que el ser humano hace del objeto más deslizante, inparable, inasible e inquietante de su vida como existencia: el 'tiempo'.' (3973)

Entre los críticos que han considerado la importancia de lo verbal en relación con el tiempo, en la poesía del moguereño, cito aquí a Rosalba Fernández, que opina lo siguiente:

> "jugando con los tiempos verbales, Juan Ramón coloca el recuerdo en un mundo concreto y abstracto a la vez, en un tiempo existente y sin embargo apenas apuntado" (3974)
>
> "En sus primeros volúmenes de versos [...] Juan Ramón juega con el verbo y el concepto de tiempo" (3975)

Hay otras opiniones, en esta línea, que las iremos viendo en su momento. Ahora vamos a tratar de destilar toda la temporalidad posible encerrada en la categoría verbal de la poesía primera de J.R., ateniéndonos a dos niveles fundamentales: el léxico-semántico y el morfo-sintáctico.

6º-D-1) Verbos que comportan semánticamente alguna temporalidad.

El verbo, como cualquier lexema de los ya estudiados, puede incluir en su significado algún matiz temporal de interés. Aparte de los verbos que ya hemos tenido ocasión de seleccionar en otros apartados (soñar, morir, dormir, vivir, olvidar, recordar, etc.) veremos aquí otros que clasificaremos en cinco apartados:

a) verbos de cariz incoativo. En J.R. los más habituales son: preludiar, empezar, venir (en el sentido de comenzar), brotar, iniciar, germinar, surgir, nacer:

> "el árbol
> paternal, preludia el encanto..." (3976)
>
> "Las estrellas empiezan a contemplar el mundo" (3977)
>
> "¡Vienen los días de agua y sol!" (3978)
>
> "del sueño
> brota el vivir" (3979)
>
> "el gorrión inicia
> la Marsellesa" (3980)
>
> "donde jermina la semilla" (3981)
>
> "surge el astro
> y se derrama" (3982)
>
> "El alegre mes de mayo
> ha nacido esta mañana" (3983)

"y los grillos preludiaban
la añoranza de su canto" (3984)

b) verbos que indican una terminalidad temporal: concluir, parar, consumar, acabar, extinguir, desvanecer, caer, derrumbarse, consumir, perderse, pasar, irse, desleírse, apagarse, declinar:

"¡ha concluido lo divino!" (3985)
"Se paraba
la rueda" (3986)
"Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata" (3987)
"El mundo se acabará" (3988)
"Se estingue entre las azucenas..." (3989)
"como un humo triste, se desvanecen..." (3990)
"La flor cae, cae..." (3991)
"vida que te derrumbas" (3992)
"¡Ay!, pasará el instante" (3993)
"La vida se consume" (3994)
"Y se pierde la vida..." (3995)
"Luego pasa la hora con su ritmo cansado" (3996)
"Llueve; la tarde se va" (3997)
"y se deslíe en la sombra" (3998)
"He sentido que la vida se ha apagado" (3999)
"Declinaba la tarde" (4000)

Hay algunas expresiones que reunen ambos tipos de verbos, en interesantes contrastes:

"este jardín
que empieza en mi fontana y acaba en mi alameda" (4001)
"lo que empieza y muere en ti" (4002)
"Algo que siempre empieza en donde fina todo" (4003)

lo que indica la preocupación del poeta por esas acciones que se resuelven al comienzo o al final de un proceso.

c) verbos que expresan renovación o ciclicidad: renovar, repetir, trocarse, revivir:

"El mar, el campo,
renuevan mitos..." (4004)
"que mi pasión de belleza
quiere repetir en ti
su partida y mi tristeza" (4005)

"se trueca en un gran diamante" (4006)

"en qué nido revive
la pena desmayada" (4007)

"El recuerdo revive el rostro aquel
de los días románticos" (4008)

entre los cuales podríamos situar los de iteración breve y sutil, tales como: titilar, temblar, palpitar, que evocan la pulsación del tiempo:

"titiló en sus pestañas" (4009)

"Lucero blanco, que tiemblas
en el crepúsculo eterno" (4010)

"palpitaba la vida entre la sombra" (4011)

d) Verbos que expresan perduración: perdurar, prolongarse, alargar, persistir, proseguir, dilatarse y durar:

"Lo amarillo perdura" (4012)

"¡Prolóngate, sé eterna" (4013)

"que alargue tu esplendor" (4014)

"en su sombra persiste" (4015)

"prosigo hacia mi gloria" (4016)

"que tanto se dilata" (4017)

"¡Que este momento dure!" (4018)

e) Otros verbos que indican la intuición de lo venidero, la repetición de lo pasado o la errancia:

"que en mis manos presentí, nata y blanca..." (4019)

"los balcones
amarillos evocan no sé qué historia triste..." (4020)

"y en el aire fresco erraba
un perfume de heliotropo" (4021)

"un ensueño
que vagaba en su dulce transparencia" (4022)

Como vemos, el verbo aporta también, en su dimensión semántica, un granito de arena al reloj del tiempo poético de la poesía juanramoniana.

Sin embargo, su mayor donación radica en ese continuo entramado temporal que todo verbo impone al texto desde sus baterías de "modo", "tiempo" y "aspecto", que trataremos de analizar ahora.

69-D-2) Aportaciones temporales de la morfosintaxis verbal.

Modo, tiempo y aspecto son, en cualquier poesía, recursos técnicos, intralingüísticos, para puntualizar el tiempo y conjugarlo en toda su complejidad.

Un verbo tan rico como el español puede señalar tiempos pasados, presentes y futuros, reales o imaginados, absolutos y relativos, perfectivos o imperfectivos; matizando además la acción en su desarrollo (tiempo in fieri), en su potencia (tiempo in posse) y en su acabamiento (tiempo in esse)

J.R., como gran poeta del tiempo que indudablemente es, maneja como nadie toda esta compleja maquinaria verbal para conseguir una atmósfera temporea en todos sus detalles y matices.

Rosalba Fernández se ha fijado especialmente en este asunto y apunta lo siguiente:

> "En esta analgama de modos y tiempos de acción, Juan Ramón logra la intuición de un presente sin mencionarlo, sino a través del movimiento de las nociones de pasado y futuro" (4023)

Rosalba ha comprendido también que el poeta apura incluso las variedades verbales que implican una cierta congelación del tiempo y las mezcla dosificadamente con otras más activas en el terreno temporal. Y llega a decir:

> "Verbos en subjuntivo y postpretérito dan una sensación de irrealidad, de intemporalidad, de algo que no sucede pero que deja impresión de pesadilla, proyectando una hipótesis hacia el futuro.
> Otras veces, logra el juego de la acción, a base de los tiempos de los verbos espléndidamente combinados" (4024)

Un paso más y tendríamos que añadir que el poeta no sólo juega con la presencia del elemento verbal sino también con su elipsis, culminando así la congelación del tiempo en favor de lo descriptivo.

De aquí que muchos poemas de esta etapa presenten una verbalidad escueta, cuando no inexistente. En piezas tales como, por ej., la "Balada de la amapola" resulta penoso encontrar algún verbo:

> "Amapola, sangre de la tierra,

amapola, herida del sol,
boca de la primavera azul,
¡amapola de mi corazón!
Tú te ríes por la viña verde,
por el trigo, por la jara, por
la pradera del arroyo de oro,
¡amapola de mi corazón!
Novia alegre de la boca roja,
mariposa de carmín en flor,
amapola, gala de la vida,
¡amapola de mi corazón!" (4025)

Y en otras, tal pretensión resulta imposible, ya que no se produce absolutamente ninguna explicitud verbal:

"Callejón verde y sombrío,
fragante de madreselvas;
camino de aquel amor
dulce de mi adolescencia!

¡Mariposa blanca, beso
blanco en ti, lágrima, estrella,
lento bienestar de alma,
carne doliente y morena!

¡Y aquella flor en el pecho,
y aquel pecho, aquella esencia
tibia de aquel pecho, aquel
olor de la carne aquella!

¡Tardo volver -¡oh campana!-,
embalsamada indolencia
bajo la tristeza vaga
del crepúsculo violeta!

¡Charla de arroyo, fragancia
oscura y fresca de huerta,
chopo rosa en el ocaso,
beso, mariposa, estrella!

¡Camino de aquel amor

dulce, de mi adolescencia;
callejón verde y sombrío,
fragante de madreselvas!" (4026)

Y no se trata, por supuesto, del único ejemplo (4027), siendo aún más abundantes los que presentan un solo verbo (4028) o muy pocos más.

Veamos ahora, con un simple ejemplo, por qué el poeta, en algunas ocasiones, no precisa del verbo o lo necesita sólo en una proporción mínima y relativa:

"¡Ay, dulce coquetería
mujer dormida!

¡Risas, suspiros, sonrisas,
en siete lenguas distintas,
a las gracias entrevistas
entre esta y otra vida!

¡Con qué delicia canina
-¡qué segura!- frájil brisa
voluble -mujer dormida-
por las olas imprevistas
de la mar desconocida!

¡Ay, dulce coquetería
entre esta y otra vida,
puente de idas y venidas
entre igualadas orillas,
graciosa mujer dormida!" (4029)

Este poema sólo contiene el verbo "caminar". Es la única acción realizada por el sujeto (una mujer) Pero si nos fijamos bien, esa mujer que camina, lo hace sólo en la imaginación del poeta, ya que de ella no tenemos más referencia objetiva que la de estar dormida. Esta mujer no duerme, es una mujer dormida, que es distinto. El poeta la congela en esa pasividad total (fuera de todo tiempo, de todo fluir) para poder describirla, a su modo, con unas pinceladas impresionistas entre las que se cuela un solo verbo, "camina", que no representa una acción real sino una intuición metafórica del poeta. Lo demás son todo apuntes sueltos: "risas, suspiros, sonrisas..." El lector, por una especie de ósmosis lírica,

va reproduciendo el cuadro estático, lleno de belleza y sentimiento, en el que toda acción verbal atentaría contra su esencial atemporalidad.

Ahora vamos a centrarnos en dos polos que me parecen los más destacables, en esta poesía primera del moguereño. Uno de ellos tiene que ver con el juego de los tres estadios temporales: presente / pasado / futuro, y el otro con algunas perífrasis de especial relevancia en J.R.

6Q-D-3) Presente/pasado/futuro.

Son los tres parámetros con los que podemos estructurar la temporalidad desde unos presupuestos inteligibles y humanamente transferibles a cualquier receptor.

J.R. los utiliza los tres, si no en la misma medida, sí con igual maestría. Rosalba Fernández dice, a este respecto:

> "hay siempre un presente, un pasado y un futuro en sus poemas, pero es porque su tema es la vida que transcurre, el tiempo viene a ser como un fluido en el que Juan Ramón se mueve" (4030)

Lógicamente, el presente y el pasado toman una mayor relevancia que el futuro, tiempo este usado en una proporción muy inferior. Sabine Ulibarri también ha estudiado esto, en su ponderado libro, y dice:

> "Los tiempos del verbo predilectos de Juan Ramón son el presente y el imperfecto de indicativo" (4031)

En realidad se trata de dos tiempos imperfectivos, habituales protagonistas de un tipo de texto al que denominamos descripción. Por eso no debe sorprendernos que J.R. los utilice con tal profusión y maestría.

Ya adelantábamos en otro apartado que, dividiendo las unidades poemáticas en tres grupos (según se conformen por un estadio temporal, por dos o por tres), nos encontramos que, respecto al 1º, de 529 piezas, 411 están en presente, 110 en pasado y 8 en futuro.

El presente, casi siempre de indicativo, es pues el tiempo rey, en esta poesía. Un tiempo perfectamente extensible a cualquier

otro, anterior o posterior, que sirve al autor de atalaya reflexiva para urdir su mensaje lírico y testificar, con talente diarista, tanto la realidad externa como otra interior, más íntima e individualizada.

También Ulibarri se manifiesta en este sentido:

"El presente de indicativo trae la acción al poeta y le envuelve en ella, y él la sabe controlar y dominar hasta que se asienta y se cristaliza en forma sustantiva y permanente"

(4032)

Veamos un ejemplo de poema descriptivo, relativamente atemporal al estar construido sobre presentes que le confieren categoría de adaptable a cualquier situación. El tiempo pasará y lo que fue presente será ya pasado, sí. Pero el presente, como tal, no dejará jamás de serlo. Es un tiempo-comodín, un tiempo clásico que no admite obsolescencias de ningún tipo. Y por eso le sirve a J.R. en muchas de sus intenciones expresivas:

"El cielo rosa muy pálido
es fondo dulce a los árboles
cobrizos que, allá a lo lejos,
bajo la paz de la tarde,

se van velando en la bruma
que sueña el dormido valle
del lado del río muerto
sin barcas y sin cantares.

Los árboles son de cobre,
el cielo de rosa mate,
y es tan dulce esta armonía
en la quietud de la tarde,

que el paisaje se refleja
en el remanso del valle
del corazón, como un sueño
de bosques primaverales.

Entre el misterio lejano
de los troncos de los árboles,
el humo de alguna choza

sube en la paz de la tarde." (4033)

Pero no todos los presentes pertenecen al modo de la realidad. Existen también algunos de subjuntivo o de imperativo que aportan otras dimensiones, no menos interesantes, al mensaje poético.

El poema que comienza:

"Paisaje sin ruidos, donde el alma
escuche el canto de oro del poniente,
donde las mariposas amarillas
vuelen entre las calles verdes..." (4034)

es todo él una desideración del poeta a base de presentes de subjuntivo. Y lo mismo sucede, sólo que con futuros imperfectos de indicativo, en otro que se inicia así:

"Pasaremos la tarde cogiendo violetas
bajo el verde sombrío del naranjal en flores,
y, entre el frescor morado de las hojas secretas,
unirán nuestras manos sus opacos blancores" (4035)

Por su parte, el pasado, si no en frecuencia, al menos significativamente, es tal vez tan importante como el presente, dado que en él se han ido acumulando las experiencias vitales que conferirán su perspectiva consciente y orientarán ese presente hacia el futuro que más le convenga.

López-Casanova y Alonso también han advertido la importancia del juego verbal en la expresión de la temporalidad juanramoniana y dicen, refiriéndose aquí al poema "Primavera amarilla":

"La estampa de la llegada del abril primaveral que dibuja Juan Ramón Jiménez, la sentimos transida de 'temporalidad'; se debe, sin duda, a que el poeta utiliza un tiempo relativo -el imperfecto-, que presenta la acción en su devenir, referida a un pasado que todavía dura" (4036)

J.R. compone muchos poemas exclusivamente en pasado. Poemas impregnados de nostalgia, de desilusión, de rememorización, de fuga romántica. Unas veces lo hace mediante un solo tipo de pasado y otras, mezclando, con adecuada alquimia, los matices, perfectivos o no, de las distintas modalidades pretéritas de nuestra rica conjugación.

Veamos un ejemplo de este último caso, en el que se dan cita, en poema tan breve, indefinidos, imperfectos de indicativo e imperfectos de subjuntivo:

"Yo dije que me gustaba
-ella me estuvo escuchando-
que en primavera las jóvenes
llevaran vestidos blancos.

Alzó sus ojos azules
y se me quedó mirando
con una triste sonrisa
en los virginales labios.

Siempre que crucé su calle
al ponerse el sol de mayo,
la pobre estaba en su puerta
con su vestidito blanco." (4037)

Respecto a las combinaciones que comprenden dos colores temporales, sobre 322 unidades poemáticas, 232 se basan en la fórmula "presente / pasado", 74 en la de "presente / futuro" y 16 en la de "pasado / futuro". El tiempo no marcado ocupa pues una proporción del 95% sobre el total.

En esta suerte de poemas, se dan distintos tipos de estructura. En el que comienza:

"Qué blanca viene la luna!
¡Ay, ayer tarde, ayer tarde,
se murió la molinera,
rosa y música del valle.
El molino nuevo está
llorando como una madre" (4038)

nos encontramos con un preciso trenzado de presentes y pasados que van marcando el ritmo temporal, en una partitura perfecta en la que el presente particulariza la realidad interior del poeta y el pasado señala y detalla la fisis que genera ese estado de ánimo.

Otro tipo de esquema muy habitual es el que, en una estructura circular, presenta una primera y última estrofas con intención definidora del deterioro del presente, mientras que la estrofa interior apunta a un pasado en el que se inició tal menoscabo:

"Mujer, abismo en flor, maldita seas, rosa
de filo, espada tierna, fontana de letargo,

¿con qué nos auerde, lirio, tu seda?, ¿cómo, diosa,
haces lo negro de oro y haces dulce lo aaargo?

Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro,
Dios azulaba el aundo y yo era alegre y fuerte;
tú estabas en la hierba, ae abriste tu tesoro,
¡y yo caí en tus rosas y yo caí en la auerte!

¡Ay!, ¿cómo das la soabra entre tus labios rojos,
aujer, árbol de tuaba, lodo abierto en abrazos?
¡Tú que pones arriba el cielo de tus ojos,
aientras nos enloquece la tierra de tus brazos!" (4039)

Una variante de este modelo, con el mismo esquema pero distinta significación, sería aquélla en que el pasado comporta el bien perdido:

"En las paredes de ai alaa abandonada,
por la ventana -piedras dentro-, ¡luna blanca,
qué pobre juegas con la soabra de ai acacia!

-¡Estancia que otro tieapo fue dulce y abrigada,
con tibieza de carnes, con desvelo de lápara,
con jugueteos frescos de lunas y de acacias!-

Negro, perdido pájaro, ai súbita aostaljia,
ciega de sangre, entra por -¡oh auerta esperanza!-
un cristal roto, y sale por otro, a la azul nada..." (4040)

Otra variante de las estructuras circulares anteriores sustituye ese pasado de la estrofa central por un futuro que supone esperanza, zozobra o algún cambio, al menos, respecto a la situación actual:

"El tren ae zarandea ruidoso y brusco...Malva
es el vago paisaje del crepúsculo fresco;
el oro rosa de los coches alaabrados
se tiende, tenueaente, por los caapos verdejos...

Vaaos hacia una noche nublada y sin sentido,
que se coronará de aojados luceros;
ciudades ignoradas nos darán algo suyo;
un reloj encendido, un río, un puente viejo...

La villa queda atrás, en el ocaso cárdeno,
llena de un amarillo e intranquilo hormigueo;
dura como el amor desengañado, roja
como el corazón romántico y sangriento..." (4041)

Dentro de esta misma modalidad esquemática, podemos tropezar algún poema en el que el presente, que abre y cierra la composición, es un mero contrapunto a una futuridad protagonista, preñada de ilusiones y de fervientes deseos. Sirva como ejemplo el que comienza así:

"Novia del campo, amapola
que estás abierta en el trigo;
amapolita, amapola,
¿te quieres casar conmigo?" (4042)

Pero hay aún muchos otros juegos de estructura, a base de las correspondientes mezclas binarias, tomadas de entre estos tres estadios temporales. Seleccionaré algunos poemas que muestren las combinaciones más interesantes:

a) El que comienza:

"Tú me mirarás llorando,
-será el tiempo de las flores-
tú me mirarás llorando,
y yo te diré: No llores." (4043)

está planteado desde un hipotético futuro que se remata en dos ocasiones (mitad y final) con sendos presentes, puntillas de realidad en la ilusión del poeta.

b) En un poema de Arias tristes podemos encontrar un esquema poco usado: "pasado + futuro" sin recalar para nada en el presente. Es el que se inicia así:

"Yo quise que en la avenida
sembraran lilas y acacias,
para que a la primavera
me diesen sombra y fragancia" (4044)

c) En uno de los Poemas impersonales, cuaja J.R. una estructura circular, con leve variación, basada en la alternancia de perfectos simples e imperfectos de indicativo que aportan una dimensión muy especial al ritmo temporal del poema (4045)

d) Algo similar sucede en un poema de Libros de amor, en el que sus primeras tres estrofas presentan sucesivos imperfectos

narrativo-decriptivos, para cerrarse, en la 4ª, con una serie rápida de indefinidos que marcan dinámicamente el desenlace (4046)

Vamos a pasar ya a las combinaciones ternarias, que son aquéllas que utilizan o bien los tres colores verbales o, al menos, tres modalidades temporales de alguno de ellos. En cualquiera de los casos, el presente es cuantitativa y cualitativemente el tiempo de mayor protagonismo.

Muchos de estos poemas se sustentan sobre una estructura temporal asistemática que nos llevaría a una casuística interminable y agobiadora. Pero hay también otros que transparentan una voluntad organizativa cerrada, entre los cuales selecciono los ejemplos más interesantes:

a) En un poema de <u>Melancolía</u> encontramos el siguiente esquema: presente (1ª estrofa, fundamentalmente), pasado (2ª estrofa) y futuro (3ª estrofa) Es el sistema clásico de partir de una realidad actual de deterioro, dirigiendo el pensamiento primero hacia un pasado feliz y después hacia un futuro de duda y esperanza:

"Los muros de la vieja ciudad tienen un vago
tinte de aurora fría...Los campos, aún perdidos,
por las orillas negras arrullan sus verdores...
Las farolas se ahogan en el cristal del río...

Arboles amarillos de luna moribunda
mecen sobre los coches su romanza y su idilio;
...árboles que otro tiempo fueron frondas de amor
de los que están en ese cementerio tranquilo...

¡Qué carne blanca de mujer, entre la piedra,
tendrá este paisaje en sus ojos dormidos!
¡Quién será el que le coja de la boca los besos
ungidos de la historia y el sueño de los siglos!" (4047)

b) En otro de <u>Elegías</u>, sobre un entramado de presentes, vemos también las desviaciones hacia el futuro (1ª estrofa) y hacia el pasado (2ª):

"Estas violetas invernales que te envío,
en las que encontrarás un perfume tan triste,
son el florecimiento de aquel cariño mío,
más grande y más profundo que todo lo que existe!

¡Cariño doloroso que en mi vida perdura
como la hoja perenne de un árbol de belleza,
rosa que hiciste negra tú, mujer impura,
invierno en flor, espada, manantial de tristeza!" (4048)

c) El poema "Tres hojas blancas", en esta misma línea, insiste en renarcar la situación real del presente que lo preside y conducirnos, evocativamente, a un pasado mejor (1ª estrofa) y a un futuro esperanzado (2ª):

"Tres hojas blancas quedan de esta rosa de nieve
que fue gala fragante de mi jardín de invierno,
el viento del crepúsculo amarillo las mueve
y parece que arrullan lo infinito y lo eterno.

Para mi corazón os quiero, dulces hojas;
seréis vírgenes blancas de un sepulcro divino.
Luego, a la primavera, os abriréis ya rojas
y seréis la ilusión y el oro del camino." (4049)

Para cerrar este punto, y aunque ya lo dije en otro apartado, insisto en aclarar que la voluntad estructuradora del poeta, en este terreno de lo temporal al menos, es tan fuerte que sobrepasa la unidad poemática llegando incluso a abordar todo un capítulo completo del poemario.

Así sucede en "Perfume y nostalgia", que es la sexta parte del libro Poemas mágicos y dolientes y en la que observamos que, de los 12 poemas de que consta, los 6 impares nos presentan recuerdos amorosos expresados, sin excepción, en pasado y los 6 pares suponen desideraciones acerca del amor ideal, formuladas siempre en futuro.

Es un procedimiento taxativo que constata y demuestra que cuanto venimos argumentando, en este orden, no es algo gratuito ni falto de correspondencia con la realidad del corpus.

6ª-D-4) Algunas perífrasis relevantes.

De todos es conocido que la consecuencia estilística más directa y notable del uso de las perífrasis verbales, en sustitución

de otros tiempos cualesquiera, es la ralentización temporal.

J.R. se acoge habitualmente a este procedimiento, en la necesidad de remansar el tiempo, para poder expresarse líricamente con mayor detalle y garantía. Podríamos decir que es el mismo recurso que el de la cámara lenta en el cine.

El uso más profuso de estas perífrasis tiene que ver con el gerundio, tiempo in fieri que conlleva lo durativo y lo progresivo, dentro del acontecer, en su propio y pausado desarrollo.

Respecto a un poema de Laberinto, señala Sabine Ulibarri que:

> "El gerundio parece suplir la pausa y la paz adecuadas al pensamiento contemplativo de Juan Ramón [...] El lector tiene la oportunidad de presenciar los árboles en el proceso de hacerse, el río en el proceso de fluir, etc. Puede examinar la acción en reposo y sentir su progreso lento. Los límites del tiempo han desaparecido." (4050)

Dentro de las perífrasis de gerundio, la más habitual en J.R. es la que se forma con el verbo "ir", que representa como ninguna lo continuativo, lo durativo y lo progresivo.

Acerca de todas las perífrasis con valor progresivo, apunta César Hernández un detalle interesante, desde el punto de vista estilístico-expresivo:

> "Denotan el movimiento del proceso verbal en la extensión temporal o tiempo interno" (4051)

Y, ajustándose ya a la más frecuente en J.R., señalan otros:

> "Las perífrasis formuladas con 'ir + gerundio' connotan un 'tiempo lento' en los textos descriptivos, destacando un efecto cinematográfico progresivo" (4052)

La preferencia de J.R. por el tipo de perífrasis señalado, ha sido detectada por algunos críticos, aunque de un modo esporádico, parcial y sin el adecuado análisis:

> "En Arias tristes, de Juan Ramón, se reiteran perífrasis de gerundio, con su significación progresivo - durativa, de acción en lento desarrollo; sobre todo con 'ir' en función auxiliar" (4053)

Nos toca ahora dar un repaso a las correspondientes y numerosas citaciones en el corpus, para comprobar su uso y matices.

Comenzaremos por la perífrasis "ir + gerundio", que

transparenta, a veces, una postura resignada, por parte de J.R.:

"se va pasando la vida" (4054)

y otras muchas, un claro signo gratificante:

"los árboles,
bajo el cielo violeta
van dulcemente dorándose" (4055)

El verbo auxiliar suele ir en presente de indicativo:

"La sombra de la tarde va apagando el jardín" (4056)

"[el poniente] va resbalando sobre el río vespertino..."
(4057)

pero no faltan otros variados tiempos y modos verbales:

"Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro" (4058)

"fue amaneciendo en mi alma" (4059)

"Las estrellas se irán abriendo" (4060)

"una rosa que se fuera mustiando" (4061)

En general prevalece el aspecto durativo sobre el progresivo, con lo que la atmósfera poética se llena de un perfume marcadamente refrenador del tiempo.

En otros ejemplos este último hecho se refuerza con expresiones iterativas que ralentizan la progresión, costosa y lenta:

"Notas que van formando, luz a luz, son a son,
rosa a rosa, lágrima a lágrima" (4062)

y también con suspensiones de este mismo matiz:

"que va llegando..., que va
llegando..., que va llegando..." (4063)

El verbo fundamental se repite muy poco, por lo que multiplica semánticamente el efecto de retardamiento y compone una larga nomina de grupos verbales, entre los que destacan:

a) los verbos terminales (dormir, ocultar, anochecer, desvanecer, quemar, alejar, deshacer, perderse, caer, ponerse, morir, borrar, apagarse):

"cuando la alcoba en sombra
iba desvaneciendo sus colores románticos..." (4064)

"el sol poniente va quemando sus rosas" (4065)

"mirada, vas perdiéndote" (4066)

"La tarde iba cayendo" (4067)

"La patria va alejando, maternal, a la muerte..." (4068)

"El sol se va poniendo" (4069)

"se fue, como una estrella, deshaciendo" (4070)

"El campo se iba duraiendo" (4071)

"La tarde se iba auriendo" (4072)

"el dulce y quieto
paisaje se va borrando" (4073)

"va anocheciendo" (4074)

"El sol se va poniendo" (4069)

"se fue, como una estrella, deshaciendo" (4070)

"El campo se iba duraiendo" (4071)

"La tarde se iba auriendo" (4072)

"el dulce y quieto
paisaje se va borrando" (4073)

"va anocheciendo" (4074)

"el sol se va ocultando" (4075)

"las risas se fueron apagando" (4076)

b) los incoativos (anunciar, abrir, florecer, surgir, nacer, amanecer, entrar, despertar):

"se se van abriendo
los ojos" (4077)

"lirios, que ya van floreciendo" (4078)

"va surjiendo de todo" (4079)

"se iba anunciando la luna" (4080)

"va naciendo un viejo canto" (4081)

"Va amaneciendo" (4082)

"La noche viene entrando" (4083)

"Iban despertando
el agua, el grillo y la sombra" (4084)

c) los de color (rosar, sonrosar, azular, dorar, enlutar, oscurecer, rojear):

"La tarde iba
rosando las verdes ramas..." (4085)

"el cielo de rosa se va tornando malva" (4086)

"[un jazmín] va sonrosando lo blanco" (4087)

"se iba el naciente azulando" (4088)

"iba dorando las tapias" (4089)

"un carbón triste
lo va enlutando todo" (4090)

"El cenit va oscureciéndose" (4091)

"va rojeando la tarde" (4092)

d) y otros verbos de acción o de situación:

"van cantando las aayas" (4093)

"se va llegando
a tu puerta" (4094)

"cúmulos granas van subiendo" (4095)

"El cauce va quedando fuera" (4096)

"ibanos paseando" (4097)

"La luz del día fue endulzando su nieve" (4098)

"Entre nubes y sol
va caminando el día" (4099)

Son muchos los sujetos de todos estos predicados: el agua, el arroyo, las hojas, el sol, la luna, las estrellas, la brisa, la aurora, la noche, el campo, los pájaros, los colores, la tarde, la noche, el otoño, la aurora... y el resto de los componentes de su mundo simbólico - expresivo:

"la tarde tranquila
se iba alejando" (4100)

"lo que iba diciendo el agua" (4101)

"se iba riendo el arroyo" (4102)

"El sol de miel
va declinando..." (4103)

"van cayendo
las hojas amarillas" (4104)

"Iba la luz duraiéndose" (4105)

"la luna va cayendo" (4106)

"va entreabriendo su dosel la aurora" (4107)

"La noche viene entrando" (4108)

"van cantando los pájaros más bajo..." (4109)

"Los otoños van siendo más temprano" (4110)

No faltan, entre estos sujetos, el yo lírico:

"En vez de despertar me voy duraiendo" (4111)

"y yo voy apagando mis carnes en tu sombra..." (4112)

el tú de la mujer:

"cuando, tras el clavel, te vas desvaneciendo..." (4113)

"¡Qué dulcemente va cayendo tu belleza!" (4114)

y el nosotros de mujer + poeta:

"un ensueño que los dos vamos soñando..." (4115)

"ibamos
dulcemente caminando" (4116)

Además de este tipo de perífrasis, podemos encontrar otras (ya en menor proporción) de la misma o parecida categoría semántica. Por ej., estar + gerundio:

"se está auriendo el otoño" (4117)

"ese piano
que está contando ai historia" (4118)

"Ella está
sollozando" (4119)

venir + gerundio:

"larga y auda viene entrando" (4120)

"la tarde viene cayendo" (4121)

andar + gerundio:

"Los bueyes andan soñando" (4122)

"el ensueño anda diciendo" (4123)

y seguir + gerundio:

"sigue [...] oliendo a rosa eterna" (4124)

"ae seguian airando, sin paz, sus ojos negros" (4125)

que presentan, a veces, como es propio de su cuerda semántica, valores de iteración, unidos a los de duración y progresión.

Por otro lado, el infinitivo, tiempo nominal, no marcado y de un espectro muy amplio en cuanto a las posibilidades de realización temporal, hay que empezar diciendo que J.R. lo usa, no sólo como componente de variadas perífrasis, sino también exento, en función verboide y con bastante frecuencia. Así lo ha detectado parte de la crítica. Por ej., Sabine Ulibarri:

"Pocos poetas han usado el infinitivo tanto coao Juan Raadn Jiaénez [...] Es una abstracciún que paraliza el tieapo y la actividad y se presta a la conteaplaciún y a la especulaciún" (4126)

y González Calvo, en una "precisa coincidencia" con lo anterior:

"Pocos poetas han usado el infinitivo coao Juan Raadn. El infinitivo no tiene persona ni núaero; carece de pasado, presente y futuro al ser la foraa no personal de aáxiaa tensiún teaporal [...] Es una abstracciún que paraliza el tieapo y la actividad" (4127)

Como ejemplo del uso que J.R. hace de este tiempo, veamos una composición en la que, salvo un presente de subjuntivo de talante

desiderativo, sólo encontraremos infinitivos, emasculados en su temporalidad, reducidos a su simple esencia de actitud, más que de auténtica acción; condenados al estatismo de lo perpetuo. Se trata del poema que comienza así:

"¡Dias de fiesta del corazón!
Que la canción
sin traba, pura, vuele a la altura.
No pensar nada,
no escribir nada,
no decir nada...
Sólo la estela de la ventura." (4128)

¿Cuándo?, ¿ayer?, ¿hoy?, ¿mañana?... No. Siempre. O sea, nunca. El poeta, al trasmitirnos su mensaje, casi gnómico, trata de protegerlo de la corrosión temporal y por eso lo sitúa en ese fanal atemporalista que es el infinitivo.

El uso de perífrasis también resulta habitual. Y lo encontramos en fórmulas como "ir + infinitivo", representando el matiz incoativo de la acción:

"mis ojos van a abrirse" (4129)
"un verdón trasfigurado,
que va a cantar" (4130)

al que J.R. gusta de añadir, mediante el auxiliar en presente, la inminencia temporal que aporta la emoción de lo esperado:

"Viejo coche que vas a llevarme..." (4131)
"vas a sentarte entre ruinas claras" (4132)

y, a veces, de lo inesperado:

"parece que se va a realizar lo imposible,
que va a hablar, con su voz nunca oida, el poniente!" (4133)

Cuando el auxiliar va en pretérito imperfecto, suele significar lo que pudo ser y no fue:

"¡Oh, todo lo que iba
a ser mio!" (4134)
"La rosa que iba a abrir en mi esperanza
trocó su savia en el dolor del tallo" (4135)
"como una promesa que no se iba a cumplir" (4136)

Otras fórmulas aportan matices frecuentativos:

"Solia ser en el estio..." (4137)

de proximidad en el tiempo:

"Acabas de salir de tu alcoba..." (4138)

de irreversibilidad:

"...Sol que no ha de volver" (4139)

"un río que nunca se ha de volver
a ver" (4140)

de esperanza:

"se han de decir el sí" (4141)

de ilusión o deseo:

"tú dejarás caer en mi hombro tu cabeza" (4142)

de puntual referencia:

"cosas locas que estaban a punto de acabarse" (4143)

etc., con verbos auxiliares tan variados como: estar, haber, seguir, empezar, obstinarse, dejar, hacer y querer. Veamos algún ejemplo más:

"empezaban a entreabrirse, allá en tus ojos,
las puertas de oro y de ilusión" (4144)

"Lenta obsesión de muerte de locuras se obstina
en arañar el alma desde el poniente abierto..." (4145)

"la madrugada deja vagar su olor balsámico..." (4146)

Todo un muestrario de expresiones, con mayor o menor coeficiente de temporalidad, que van tejiendo, junto con el resto de recursos analizados, la tupida red del tiempo, como concepto que duerme y vela, a la vez, en el inconsciente del poeta.

CONCLUSIONES

ACLARACION PREVIA

La diversidad de aspectos temporales que se han venido analizando a lo largo y ancho de este trabajo, obliga a confeccionar una primera relación de conclusiones segmentales que afecten, en particular, a cada una de las tres partes en que se ha dividido el trabajo y sus correspondientes capítulos, tratando de resumir la idea que preside y justifica su respectivo desarrollo.

Por otro lado, creo que resulta también conveniente y necesario establecer otras conclusiones más universales que, en definitiva, acoten y compendien los motivos esenciales de esta tesis, respondiendo al sentido con que se ha formulado desde el título mismo.

A) CONCLUSIONES PARCIALES A LA 1ª PARTE

** En cuanto a la figura de J.R. y su significación en la poesía española del S. XX, está claro que se trata de uno de los mejores poetas de todos los tiempos, que ha logrado cuajar una obra sólida, ejemplar y original, en el deseo constante de situar su yo lírico en relación al mundo y en una trayectoria ascendente que comienza ya en esta etapa y se continuará en las posteriores, hasta la desnudez total.*

** Un análisis general sobre los libros de su primera época nos resulta imprescindible para situarnos en el comienzo de una obra unitaria, indivisible y total, aunque de incesante movimiento interno hacia la perfección y la economía verbal, en una metamorfosis lenta, segura y certera.*

** El 1º bloque, "Anunciación", es como una aurora, preñada de promesas e ideales. El 2º, "Lugar del retraído", supone un firme avance, lo mismo que el 3º, "Ultimos borradores silvestres", en el que toda la frescura y espontaneidad del poeta se va macerando en la solera de su incipiente madurez. El 4º bloque, "Los libros inéditos", nos ofrece la intimidad del repleto almacén desde el que J.R. se autosurte y nos sorprende con piezas magníficas que merecen ver la luz.*

** Este primer encuentro con el corpus nos ha permitido seleccionar algunas composiciones que son claro exponente de la preocupación temporal del poeta y que, a la espera de otro análisis en profundidad, revelan, en su unitarismo poemático, una temática temporal del mayor interés.*

** El tiempo, desde unas perspectivas literaria, filosófica y humana, nos aporta, como concepto universal que es, unos conocimientos básicos que ayudan a interpretar la obra del poeta, y nos abren horizontes y nos proporcionan cotas, en cuanto a su ubicación en dicho universo.*

** La Filosofía, aunque no haya sido capaz de concretar siquiera*

una buena definición del tiempo, analiza el concepto desde diversos ángulos dialécticos y críticos, a través de un canal diacrónico repleto de interesantes observaciones y matices que trenzan un cuerpo doctrinal con el que toda inquietud humana puede alimentar sus reflexiones vitales.

** El tiempo, como suceso individualizado en cada ser viviente, es fuente también de rica especulación en la que se conjugan la experiencia y el talante personales con una intuición propia y una herencia ajena del mayor valor, frente a la vida.*

** El análisis diacrónico de la expresión temporal, en el ámbito de la poesía española, prueba el interés que este tema ha suscitado siempre (y sobre todo en el último siglo) y las diversas variaciones y coloraturas que cada autor, época o circunstancia han ido aportando al acervo común, en el que J.R. ocupa también un puesto destacado.*

B) CONCLUSIONES PARCIALES A LA 2ª PARTE

** J.R. dota a su universo poético de una peculiar atmósfera, llena de sugerencias, estímulos estéticos y confesionalismos líricos que se ordenan, ubican y atornasolan en las mil y una facetas de la temporalidad.*

** El binomio tiempo/espacio, como eje de toda referencia existencial y como exponente de cualquier interpretación artística de la realidad, requiere siempre un análisis cuidado y minucioso; más exhaustivo incluso cuando se trata de obras, como la del moguereño, que tienden a elaborar una teoría íntima de la fisis desde el microcosmos del yo lírico y mediante un sistema introspectivo, continuo y vivencial.*

** Al concebir su obra como un monumental y minucioso diario, el poeta consigue levantar acta fiel de su trayectoria, sus experiencias y las alternativas vitales con que conjugarlas. El producto final es una sólida actitud paradigmática, canalizada en*

los parámetros del espacio y el tiempo y orientada hacia la Verdad / Belleza / Perfección.

** Uno de los recursos pictórico-literarios que emplea el poeta para trasmitirnos estéticamente su mensaje es el "locus sfumato", recurso distanciador, difuminador del tiempo y el espacio, con el que envuelve el discurso descriptivo en sugerentes velos que estimulan la participación del receptor.*

** J.R., como hijo de su tiempo y sus circunstancias, eligió el impresionismo como método formal de su expresión lírica. Y consigue con él llenar de perspectivas el mensaje; desvelar la multiplicidad de lo único. Sus variaciones temáticas no pueden cansar a nadie que posea la suficiente sensibilidad como para ser capaz de discernir las más sutiles irisaciones de la vida.*

** Las estructuras formales de J.R. son prodigios arquitectónicos sobre los que se erigen sus poemas, en una amplísima batería de esquemas y combinaciones; algunas, llenas de originalidad y acierto. En todas ellas el tiempo canaliza su fluir en mil y una variaciones métricas, poniendo en acto sus potencias de ciclicidad y simultaneidad.*

C) CONCLUSIONES PARCIALES A LA 3ª PARTE

C-1) Referentes al capítulo 1º

** El tiempo es una de las coordenadas preeminentes en la estructuración básica de las unidades poemáticas juanramonianas.*

** La temporalidad sirve habitualmente al poeta como recurso estructurador. Lo emplea, consciente o inconscientemente, en una gran proporción de poemas y con la variedad que le permite su decidida personalidad creativa.*

** Los modos más frecuentes de "temporalidad-estructura" que*

conforman el espectro expresivo de esta poesía son tres:

a) Referencias ubicadas al inicio, final o interior del poema. Objetivo: precisar en la línea del tiempo los acontecimientos líricos, narrativos o descriptivos.

b) Todo tipo de iteraciones estilísticas: circularidad, simetrías de espejo, combinaciones binarias o ternarias, duplicidades perspectivistas, paralelismos, etc.

c) Uso particular de estribillos, logrando con los semicambiantes un tipo de estructura que imita la vida y los procedimientos humanos del recordar.

** Sobre el tiempo y el espacio sitúa J.R. la sede permanente del yo lírico, desde donde planteará su método de conocimiento del mundo.*

** Los procedimientos poéticos de estas obras presentan mucha similitud con las características de un diario, género en el que lo espacial - temporal se precisa tan entrañado a lo confesional.*

** El tiempo es un ingrediente prácticamente imprescindible en toda esta poesía. Tiene una presencia real y continua que la determina. Su aparición sistemática le concede credenciales de principal estructurador, responsabilidad que comparte con el espacio.*

** Las posiciones estratégicas que este tiempo ocupa en la mayoría de los poemas, ponen de relieve su alto valor de preferencia en los niveles consciente e inconsciente del autor, a la hora de llevar a cabo el acto creativo.*

** Como instrumento estructurador, el factor temporal repite situaciones y modos. Pero lo hace tendiendo a la variación, técnica que responde a la constante creatividad de J.R. y a su afán por el experimentalismo poético.*

** Las ricas variantes que el autor consigue, en un juego inteligente y de ambición sin desmayo, confirman un increíble espectro (en el que el tiempo ocupa lugares de privilegio) hasta fraguar una especie de caleidoscopio mágico que atrapa nuestra*

curiosidad lectora entre destellos, dulzores, ritmos, aromas e intimidades líricas.

** De todos los modos de estructuración, a base de lo temporal, el que llega a resultar más efectivo y logrado (y también uno de los más frecuentes) es aquél que impregna la composición de una tenue circularidad, casi siempre incompleta, que nos trasmite la nostálgica sensación de un tiempo que vuelve sin ser ya el mismo, y que es fiel trasunto de la experiencia vital.*

** J.R. estructura habitualmente sus poemas sobre una base clara, en la que la temporalidad y la espacialidad quedan expresas para ubicar la anécdota con garantías de concreción y precisión.*

** Ambas coordenadas aparecen de un modo explícito, formando una red sistemática y tupida de signos que ocupan lugares estratégicos en cada poema, con un generoso abanico de variantes que proporcionan al conjunto estímulos estéticos de gran valor y calidad.*

** Son particularmente interesantes las situaciones en que lo temporal refuerza una estructura circular (calcada o con variantes), proporcionando a su vez una información sobre el transcurrir que suele abarcar períodos breves de tiempo, cuando no la dilatación lírica (subjetiva) de un solo instante (Estilo impresionista)*

** En algunos de los modos expresivos de este transcurrir, muestra J.R. la delicada elegancia de su poetizar, con un conciso estilo y una sensibilidad poética y humana prácticamente insuperables.*

** Las fórmulas más habituales del esquema en que el tiempo estructura el poema son, en orden decreciente de frecuencia:*

a) Tiempo + poema.
b) Tiempo/Espacio + poema.
c) poema + Tiempo/Espacio.
d) Espacio/Tiempo.
e) Tiempo/Espacio + poema + Tiempo/Espacio.

O sea, un tiempo que abre, cierra, compone o encuadra el poema, en la mayoría de los casos.

* *Junto a las fórmulas que llegan a hacerse habituales, aparecen excepcionalmente otras que demuestran la voluntad experimentalista del poeta, con el fin de no caer en la rutina y encontrar modos expresivos idóneos para cada situación.*

C-2) Referentes al capítulo 2º

* *La constatación del tiempo, como una gran maquinaria en la que sus piezas y piececillas se engranan perfecta e inexorablemente, tiene en esta poesía una constatación natural, persistente y auténtica. Y presenta tres notas características:*

a) Intensidad bien patente en sus múltiples citas (J.R. levanta acta notarial precisa del transcurrir)

b) Belleza expresiva indiscutible, como consecuencia de su genio literario, y que se basa en tres pilares: sencillez elegante, expresión formal de gran estilo (adjetivación fluida y varia; sintaxis adecuada, etc) y perfecta atmósfera de sugerencias y evocaciones.

c) Talante por el que se decanta hacia una aceptación individual del tiempo como vehículo para la muerte, pero también como medio de desarrollo de nuestras potencias. Artísticamente, toma derroteros impresionistas en los que se conjugan las posibilidades del tiempo como retorno, como nostalgia, como deseo, como cita, como recuerdo, etc.

* *El tiempo es una medida, pone en orden en nuestras acciones, divide, estructura, vuelve, transcurre y (de algún modo) se rescata. J.R. conjuga estos modos del tiempo con una insistencia dosificada pero firme; repetida pero variada.*

* *El poeta es testigo de un tiempo que fluye irremisible y que, a la vez, se disfraza de algo cíclico que parece volver, sin ser ya el mismo.*

* *Es tal el afán detallista de J.R., dentro de la maquinaria temporal en su extensa gama de módulos y jerarquías, que su obra se*

convierte así en un inmenso diario por el que el lector queda informado, con toda precisión, de los movimientos físicos, anímicos y cronológicos del protagonista.

C-3) Referentes al capítulo 3º

* La maraña de puntualizaciones temporales resulta objetivada y cuantificada en este análisis (algo que hasta ahora no se había hecho en absoluto) La alta frecuencia que presenta se distribuye, sin embargo, y enmascara con tanta habilidad técnica que queda diluida en un discurso lleno de naturalidad y encanto.

Una gran parte de este mérito se debe a la variedad extraordinaria de los modos del decir juanramoniano. J.R. es un buscador infatigable de perspectivas vitales, a través del sentimiento poético, ubicadas, desde una técnica impresionista, en la diversa metamorfosis de la circunstancia temporal.

* Las dos jerarquías temporales básicas, en el aspecto cíclico, son el año y el día, compuestos a su vez de otras más breves temporalidades y que aportan un doble componente:

a) de sucesión, que condiciona el existir, que lo encauza en los moldes de lo mudable (J.R. lo trata con su excelente fórmula de "amor y poesía cada día" que es una especie de trabajo gustoso en el tiempo)

b) la idea de retorno, que implica orden y recuperación. Orden en cuanto estructura infalible para comprender el pasado y prever el futuro, asegurando así la estabilidad del presente. Y recuperación puesto que, por medio del recuerdo, de la memoria, de la imaginación..., podemos revivir a nuestra manera las experiencias.

* Respecto al año, la temporalidad más frecuente es la primavera que, dentro de un simbolismo polivalente, tiende a lo positivo, representando para el autor una "ilusión realizable"

El otoño representa una batalla dialéctica que se traduce en el sentimiento estético del poeta.

* El año es una temporalidad básica que posee una marcada ciclicidad. Las estaciones, polivalentes, tienden a representar la prevalencia de lo grato o lo ingrato, según los casos.

La primavera es la estación más rica y frecuente, y esconde un sentimiento latente de esperanza e ilusión.

El verano puede ser trasunto de la realización de un deseo no culminado, de un ideal que queda alejado de su realidad (La primavera sería la potencia, el camino, y el verano el acto, la meta)

El invierno puede representar la oposición a la primavera. Es el producto de un fracaso, cargado siempre de frustraciones y signos desfavorables.

El otoño es una estación muy especial para J.R. Representa la semisuma de sus logros y fracasos. Es un tiempo de balance personal que permite la contemplación de un pasado y la intuición de un futuro. Conlleva resignación, aceptación y nostalgia.

* La primavera es la estación más nombrada y el otoño la de más sutiles matices.

* Los meses sólo se justifican en tanto en cuanto representan una parte o muestra de las estaciones. Abril y mayo, como emisarios de la primavera, son los más frecuentes y significativos.

* Respecto al día, la temporalidad más rica y habitual es la tarde, polivalente y cargada de los tonos adjetivales más variados, entre los que destacan: dulce, perfumada y triste.

La tarde no es solamente una extinción sino más bien la colecta de cuanto ha dado de sí el día. Lo que se siembra al alba se puede recoger en el crepúsculo. Y así, a la noche le queda el papel de transición y descanso; de estribillo soñoliento que nos engarzará con un nuevo día.

* El día es otro concepto cíclico que aparece quebrado en sus bien marcadas partes, de las que la tarde y la noche se llevan el mayor protagonismo. Su simbología depende más del estado de ánimo del poeta, que se identifica con ambas.

La mañana suele ser grata al poeta y juega un papel parecido al de la primavera.

La tarde es el auténtico protagonista y presenta un despliegue de adjetivación que, además de aclaratorio, resulta impresionante. Posee, en alto porcentaje, una polaridad positiva.

** Las temporalidades más efímeras y difusas (y sobre todo el ocaso) aportan una atmósfera propicia (impresionista y sutil) y complementan los períodos transitorios entre las tres partes fundamentales del día.*

** Con la hora también va logrando J.R. los más variados juegos poéticos, dentro del tema temporal.*

** El instante (a medida que avanza su obra) va calando hondo en el poeta, quien lo emplea para las más sutiles expresiones que tengan que ver con una temporalidad no ya paisajista sino mucho más interior y reflexiva.*

C-4) Referentes al capítulo 4º

** Vida, muerte y eternidad son tres conceptos estrechamente ligados a la conciencia temporal y que juegan un papel predominante. Con ellos expresa el poeta algunos matices importantes de su pensamiento.*

La vida es algo que siente el poeta como un peso molesto, que no colma sus ansias. J.R. lucha por algo más alto que la vida. Las vidas ajenas le van aportando experiencias válidas para la suya propia.

La eternidad, se plasma generalmente en lo eterno, término con el que el poeta tratará de medir lo infinito, que es para él una intuición de lo misterioso y lejano.

La muerte es un concepto, poco madurado aún, que le va aportando experiencias para el sentido de su existir. Es una forja de sus posibilidades en la subasta de la vida. Hay una sensibilidad especial para las muertes de los infantes y los seres desvalidos. Y es, sobre todo, una metáfora de la consunción. Todo arde en las llamas del tiempo hasta acabarse y desaparecer.

* *El poeta no se preocupa demasiado en definir la vida pero expresa con generosidad las diversas experiencias que le acarrea, que son todavía desencantadoras y frustrantes (al estilo romántico), aunque también asoman ciertos paréntesis esperanzados en los que valora positivamente el vivir como potencia y marco de su propia creatividad, ayudado por el amor que es, a la vez (según los casos), causa de sus disgustos y satisfacciones.*

* *Cuando J.R. comienza a definir la vida, su ánimo cambiante sigue trazando una gráfica de extremos entre las dos polaridades valorativas; unas veces la vida es un fracaso y otras es algo muy bello y deseable.*

Frente a la concepción de la vida en general, en la que todo humano se realiza, hay bastantes reflexiones también sobre la vida concreta del "tú", del "él" y del "nosotros", que aportan un juego perspectivista interesante.

El confesionalismo se plasma fundamentalmente en la expresión "mi vida", que abunda en arrepentimientos y desilusiones.

Aparecen como sinónimos de vida: existencia, destino e historia (con las variantes lógicas de cada término)

El poeta analiza la vida desde distintas perspectivas, con sus pros y contras. Detecta la vida a su alrededor y la expresa líricamente.

* *El nombramiento de la muerte no subraya en absoluto la supuesta morbosidad que se le atribuye al poeta. J.R. toma su propia muerte como uno de los pocos hechos necesarios de la existencia, analizando todas las circunstancias y posibilidades que le ofrece.*

Ante la muerte ensaya J.R. todo tipo de estrategias, tanto para comprenderla como para aceptarla o tratar de vencerla. Ve el trabajo y lr costumbre de la muerte en todo lo que le rodea. De ahí que el concepto llegue a metaforizarse, aludiendo a ella incluso sin nombrarla.

Se detecta una intensificación de los recursos románticos relacionados externamente con la muerte: cementerio, tumba, ataúd, etc.; si bien tratados siempre con una actitud poética (ternurista a veces) que condona la morbosidad propia de los escritores de la 1ª mitad del S. XIX.

* Surge el concepto de "nacer" como polo opuesto al "morir", si bien, muchas veces, porta tintes metafóricos o prosopopéyicos, puesto que se aplica a la luna, al día, al agua, a las hojas...

Hay toda una nómina del fenómeno "nacer". Renacer, revivir y resucitar llegan a hacerse habituales.

* Va progresando el concepto de eternidad, que tiene ya en el poeta una presencia casi constante, haciéndolo rodar por su poesía hasta decantarlo y exprimirlo en sus más íntimas esencias.

La nómina de sinónimos es extensa: inmortal, perpetuo, perenne, perdurable, infinito, inextinguible, incesante, inacabable, etc.

El concepto de lo eterno tal vez denota un deseo del poeta por encontrar respuesta a esa sed humana de lo perdurable.

* Estas temporalidades nos ofrecen una íntima confesión de J.R., al ubicar en ellas sus estados de ánimo y su personalidad, enfrentada a los grandes conceptos de: el amor, la religión, la vida cotidiana, la naturaleza, etc.

C-5) Referentes al capítulo 5º

* Entre los muchos recursos que J.R. emplea para inundar su poesía de un sentimiento de temporalidad, uno de los más importantes, si bien difícil de analizar en toda su intensidad y extensión, es el uso de elementos simbólicos, que tratan de agotar, con su variada gama, los matices más sutiles del tema.

* J.R. expresa su sentimiento de la temporalidad por los medios más directos y explícitos. Pero también lo hace por otros, menos definidos, como pueden ser los símbolos, que me atrevo a clasificar en dos grupos básicos, perfectamente subdivisibles a su vez:

a) Símbolos sensibles externos (flor, pájaro, luna, hojas, astros, agua...), cuyo denominador común es la fugitividad, aunque con visos de belleza ideal, intermitencia, sentido cíclico y caducidad.

b) Símbolos introspectivos (recuerdo, sueño), que nos

permiten manipular el tiempo, dentro de ciertos límites -claro está-, pero también con variadas tonalidades emotivas.

** De todos los símbolos analizados, las flores aportan un juego de matices temporales muy notable. Son signo inequívoco de una vida frágil y marcesible, amenazada por mil tristezas y eventos.*

Su extensa nómina y el paradigma de la rosa hacen de éste el símbolo temporal más destacable.

** El término "en flor" transparenta el sentido de "la sazón del tiempo", que es tan importante en esta poesía.*

** La rosa comporta la profunda paradoja "instante/eternidad"*

** Van tomando relieve también: las hojas marchitas (con las que el poeta identifica su corazón y su alma), los pájaros (sobre todo el ruiseñor), los astros, la brisa, el humo, el reloj y el río.*

** El marchitamiento es una constatación real de lo efímero. Y pasa de las flores a las hojas, a los árboles y a otros vegetales, con proyección ulterior a la vida humana.*

** El estudio de significantes tales como: recuerdo, olvido, memoria, nostalgia, etc. demuestra la asimilación que lleva a cabo el poeta para convertir el tiempo como fisis en un tiempo como estructura vital.*

** Recuerdo y olvido sirven al poeta como recursos para remontar la corriente del tiempo vivido.*

** El sueño (y sus variantes de ensueño, adormecimiento, éxtasis y soñolencia) es, en las manos del poeta, un instrumento eficaz para luchar contra el tiempo y redimirse de alguna de sus humillantes imposiciones.*

Todo un mundo de ensoñación dota a esta poesía de un clima temporal retenido, sofrenado, ultramundano, desiderativo, de utópicas permanencias y paraquimérico.

El sueño le sirve al poeta como evasión de su tiempo y espacio reales, en busca de un vivir más alto, más creativo y más

gratificante.

** Los símbolos ácueos (el rocío, la lluvia, el mar, el lago, el río y la fuente) empapan también esta poesía, agotando las irisaciones expresivas del sentimiento temporal.*

** Los modelos post-románticos son definitorios, lo mismo en el aprovechamiento de signos que en sus posibilidades combinatorias, si bien J.R. supera, ampliamente y en todas las direcciones, las fuentes decimonónicas.*

Bécquer y Rosalía están presentes en J.R. de un modo conceptual y formal, como queda bien demostrado.

** J.R. muestra gran preocupación por tres aspectos del tiempo:*

a) la fugacidad, con sutiles consecuencias líricas y existenciales.

b) la irreversibilidad, que genera una especial tristeza.

c) la ciclicidad, que se manifiesta en el calendario y, por asimilación, en las propias vivencias del poeta.

Y para todos ellos encuentra, en cada caso, el símbolo apropiado con que expugnar la fortaleza del receptor, invadiéndole y contagiándole del sentimiento temporal más entrañable.

C-6) Referentes al capítulo 6º

** Los recursos lingüísticos empleados por J.R. para expresar su sentimiento temporal son continuos, casi exhaustivos, y estilísticamente oportunos y ricos. El poeta busca y encuentra siempre el armazón idóneo para su concreta y adecuada proyección literaria.*

** Mediante la categoría nominal, conceptualiza J.R. de continuo su expresión del tiempo. Además del empleo de términos puramente temporales, que ya hemos constatado en toda su magnitud y frecuencia, tales como: la tarde, el día, la primavera, etc., el poeta utiliza otros que pueden pasar más desapercibidos y que toman fundamentalmente una dirección evocativa hacia el pasado*

(melancolía, nostalgia, desengaño, abandono, memoria, etc.) o bien otra expectante hacia el futuro (proyecto, ilusión, esperanza, presentimiento, etc.)

** Entre la tupida red de adjetivos temporales con que el poeta enriquece y especifica lo conceptual, destacan los que sirven para ratificar un presente deteriorado: viejo, antiguo, ido, perdido, caído, arruinado, mustio, seco, deshojado, marchito y último.*

También se hacen frecuentes los antónimos: joven, primero, nuevo, virginal, inmarcesible, tierno, fresco, reciente y lozano.

Otro tipo de adjetivación que destaca es el que sirve para aportar un ritmo temporal retardado: lento, tardo, largo, prolongado, lejano, remoto, distante...

** En la categoría adverbial predomina la obsesión del poeta por detectar acciones simultáneas, mediante varios procedimientos:*

a) el adverbio "cuando"

b) otros términos como: mientras, siempre que, ahora que, hoy que.

c) la fórmula "al + infinitivo"

d) oraciones de gerundio o de participio absolutos.

** Comienzan a destacar los adverbios "ya" (por la variedad de matices que presenta) y "nunca" (transido de sentimiento y angustia)*

** Muchos adverbios guardan relación con el presente, el pasado y el futuro. Y con las temporalidades absolutas, reiteradas, distributivas, subitáneas y de retardamiento.*

** Un mismo significante adverbial toma, en orden al contexto, connotaciones insospechadas y tan sutiles que presuponen un gran dominio de la expresión lingüística.*

Algunos adverbios no propiamente temporales se han contaminado de tiempo, en su realización oracional, y tienen su papel en este tema.

** Las combinaciones de tiempos verbales son muy variadas, incluso en cada poema, y bastante significativas en los casos en que forman parte de una estructura interna, en la que destaca el*

recuerdo de un pasado mejor desde el presente infeliz.

** El presente es, con mucho, el tiempo verbal protagonista. Desde él, J.R. hace frecuentes incursiones al pasado y muy pocas hacia el futuro.*

** La situación personal del poeta patentiza un presente en deterioro, respecto a su pasado. Y de ahí que gran parte de su confesionalismo lírico se encuentre empañado de desideraciones.*

** Los tiempos verbales forman un espectro riquísimo en combinaciones, en las que el presente contemplativo (y su distensión hacia un pasado que fue mejor) ocupa el lugar preeminente, junto al pretérito narrativo.*

** En algunos poemas, por el afán descriptivo, atemporalista, la verbalidad es tan exigua que llega incluso a desaparecer.*

** El verbo, aunque a veces se elide totalmente, juega un papel primordial en lo temporal, sirviendo bien como componente fundamental en la estructuración del poema o bien determinando la expresión lingüística del tiempo.*

** En el plano semántico de lo verbal destacan: lo incoativo, lo terminal, lo renovado, lo perdurable, lo venidero, etc.*

** Se detecta un uso muy alto de expresiones desiderativas, mediante fórmulas variadas.*

** Las perífrasis durativas y progresivas se empapan de una temporalidad que, en muchas ocasiones, tiende a ralentizar el ritmo real del suceso; tal vez para mejor contemplarlo, aprehenderlo y degustarlo.*

** El procedimiento más prolífico para ralentizar el tiempo es el uso de la fórmula: "ir + gerundio", que consigue, como ninguna, trasladarnos al momento preciso en el que el tiempo ejerce su destino y lenta mutación sobre los seres.*

D) CONCLUSIONES GENERALES.

Después de este dilatado paseo por la poesía de la 1ª etapa juanramoniana, en el que hemos tomado contacto vivo con su palabra, su intención y, fundamentalmente, con la dimensión temporal que transpira (y todo esto sin perder nunca de vista cualquier tipo de retrospectivas y prospecciones contextuales), nos hallamos ya en disposición de establecer las siguientes conclusiones:

1ª.- El tiempo es un concepto tan inherente a lo humano que preside y conforma gran parte de sus actividades reflexivas, vitales y artísticas. El hombre, en cuanto posee de filósofo, lo piensa; en cuanto tiene de ser viviente, lo experimenta y en cuanto se siente artista, lo expresa. Por eso el tiempo es protagonista de la Historia de la Filosofía, de la Historia de la Humanidad y de la Historia de la Literatura. Y J.R., que fue un buscador infatigable de las relaciones hombre/mundo, un ser sensible, como pocos, que quiso asumir hasta el tuétano la donación de la vida y un escritor profesional y honesto que intentó trasvasarnos el mensaje total de su obra en las mejores condiciones posibles de realidad, belleza y sentimiento, se convirtió, consciente o inconscientemente, en el gran poeta del tiempo.

2ª.- En el terreno literario, el tiempo ha sido tema constante y primordial. En el S. XX su incidencia ha superado cualquier expectativa. J.R. asume la tradición, en este aspecto, y la incrementa con su voluntad y acierto creativos, erigiéndose en un poeta temporal señero que marca una pauta y deja una huella indeleble en los escritores venideros.

3ª.- Toda la obra de J.R., tal y como ha podido comprobarse en este trabajo, está impregnada de temporalidad; tanto así en sus niveles conceptuales como en los formales. El tiempo es el gran tema del poeta de Moguer. Lo lleva dentro, lo rumia, lo analiza, lo expresa, lo intenta comprender, lo combate, lo acepta, lo dimensiona y lo utiliza de continuo desde todas sus potencialidades.

4ª.- J.R. apura expresivamente las condiciones esenciales del

tiempo. Se plantea el tiempo absoluto, en los términos de vida, muerte y eternidad; ubica los acontecimientos en la periodicidad del año, el día, el momento, etc., como el mejor diarista de la nómina universal; analiza lo que el tiempo nos roba, lo que nos devuelve y lo que nos proporciona; lo mide y aquilata, con resortes físicos y subjetivos; lo precisa y disfruta en el instante eterno; le aplica el microscopio en la raíz de sus mutaciones y simultaneidades impresionistas. Trata de esquivarlo mediante un comportamiento romántico, ensoñador; prueba los recursos para combatirlo (la ralentización, la difuminación, la congelación), para recuperarlo (el recuerdo, la nostalgia) y para anticiparlo (el proyecto, la esperanza) Y encuentra una manera de vencerlo: la eternidad de su obra.

5ª.- Las estructuras lingüísticas, en toda su variedad y riqueza, y la paleta simbolista, llena de colores y sombras de la temporalidad, vienen a complementar, desde sus amplias perspectivas, el universo expresivo de J.R. que gira incansable sobre el eje del tiempo.

E) CONCLUSION FINAL

Todas estas conclusiones se pueden resumir, a modo de epifonema, en el siguiente juicio: J.R. es el poeta temporal por excelencia. Nadie, como él, ha sabido bascular toda su conciencia sobre este elemento móvil, llamado tiempo, que conduce cada vida a su destino. Y nadie tampoco ha sido capaz de poetizarlo en tal alto grado y de un modo tan exhaustivo y genial.

BIBLIOGRAFIA

A) NOTAS BIBLIOGRAFICAS A LA INTRODUCCION

(1) Estos poemarios que compondrán el corpus fundamental analizado son los incluidos en los siguientes tres libros:

Primeros libros de poesía. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, 3ª edic., Madrid, 1967. (Citaré como P.L.P.)

Libros inéditos de poesía. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1964. (Citaré como I-1)

Libros inéditos de poesía-2. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1964. (Citaré como I-2)

(2) Estética y Etica Estética. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1967 (pág. 342)

(3) "Sobre Juan Ramón Jiménez. Con motivo de su muerte". Vicente ALEIXANDRE, en Obras Completas, 2º vol., Aguilar, Madrid, 1978 (pág. 625)

B) NOTAS BIBLIOGRAFICAS A LA 1ª PARTE

(1) Bibliografía General de Juan Ramón Jiménez. Antonio CAMPOAMOR GONZALEZ. Taurus, Madrid, 1983

(2) Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda. Graciela PALAU DE NEMES. Gredos, 2ª dic., tomos I y II, Madrid, 1974.

(3) Para una consulta detallada y extensa, véanse los siguientes:

Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez. Antonio CAMPOAMOR. Sedmay, Madrid, 1976.

Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Isabel PARAISO DE LEAL. Alhambra, Madrid, 1976.

Juan Ramón Jiménez. Angel GONZALEZ. Júcar, Madrid, 1973.

Para un cotejo rápido y resumido, véase el magnífico esquema biográfico: "El paso del tiempo en la vida y en la obra de Juan Ramón Jiménez". Antonio CAMPOAMOR GONZALEZ, en "Peña Labra", números 40-41, Verano-Otoño, 1981, Santander.

(4) El muchacho despatriado. Ignacio PRAT. Taurus, Madrid, 1986.

(5) Libros de poesía. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1979 (pág. 963)

(6) Autobiografía y artes poéticas. Juan Ramón JIMENEZ. Anaquel de poesía, 1. Los libros de Fausto, Madrid, 1981 (pág. 25)

(7) "El Correo Gallego", La Coruña, 10-I-82.

(8) "Letras del Ecuador", año XIV, nº III, abril-junio, 1958.

(9) "Clavileño", año II, nº 10, julio-agosto, Madrid, 1951.

(10) El 1º en "Libertad", 30-V-58. El 2º en "Diario de Mallorca", 5-VI-58.

(11) "El Ciervo", año XXX, nº 364, junio, 1981.

(12) Idem.

(13) "Pueblo", 27-X-56.

(14) Historias y cuentos. Juan Ramón Jiménez. Introducción de Arturo del VILLAR. Bruguera, 2ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 13)

(15) "A.B.C.", 23-VI-81.

(16) "El Telegrama del Rif", Melilla, I-VI-58.

(17) "A.B.C.", 23-XII-84 (pág. 34)

(18) Centenario de Juan Ramón Jiménez. José Gerardo MANRIQUE DE LARA. Instituto de España, Madrid, 1982 (pág. 60)

(19) Idem. (pág. 70)

(20) "Homenaje a Juan Ramón Jiménez". Cintio VITIER, en Juan Ramón Jiménez. Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 58)

(21) "Juan Ramón, vivo en el recuerdo". Gastón BAQUERO, en Cuadernos Hispanoamericanos. AA.VV., números 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid (pág. 89)

(22) "La universalidad de Juan Ramón". Walter RUBIN, en Actas del Congreso, tomo II, Diputación Provincial de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses, 1983 (pág. 512)

(23) Idem. (pág. 511)

(24) La poesía de Juan Ramón JIMENEZ. Carlo BO. Edit. Hispánica, Madrid, 1943 (págs. 30/1)

(25) Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. Ceferino SANTOS-ESCUDERO, Gredos, Madrid, 1975 (pág. 299)

(26) En el otro costado. Juan Ramón Jiménez. Introducción de Aurora de ALBORNOZ. Edic. Júcar, Madrid 1974 (pág.15)

(27) "Aforismos inéditos" Juan Ramón JIMENEZ. "Nueva Estafeta" nº 13, dic., 1979 (pág. 15)

(28) "La invención poética de Juan Ramón Jiménez". Leopoldo de LUIS, en "El País", 3-I-82 (pág. 25)

(29) Conferencia inaugural del homenaje a J.R.J. en la Autónoma de Madrid (Véase "A.B.C.", 5-III-81 -pág. 31-)

(30) "El primer Juan Ramón". Angel LAZARO, en "Pueblo", 28-III-81, Sábado Cultural (pág. 29)

(31) "¿Quién fue Juan Ramón Jiménez?". Javier de BENGOECHEA, en "La Gaceta del Norte", Bilbao, 7-V-81, Suplemento (pág. 1)

(32) "Otras eternidades". José Manuel CABALLERO BONALD, en "El País", 23-XII-81 (pág. 47)

(33) Primeras letras. Octavio PAZ. Seix-Barral, Barcelona, 1988 (pág. 353)

(34) Idem. nota 11 (pág. 12)

(35) Poética de Juan Ramón. Francisco Javier BLASCO PASCUAL. Universidad de Salamanca, 1982 (pág. 15)

(36) "Prólogo". Rafael ALBERTI, en Juan Ramón Jiménez.

Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 80)

(37) "La tristeza andaluza, un poeta". Rubén DARIO, en Juan Ramón Jiménez. Aurora de Albornoz. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 29)

(38) Idem. nota 11 (pág. 17)

(39) "La poesía de Juan Ramón Jiménez" Bernardo GICOVATE, en "Asomante", Puerto Rico, 1959 (pág. 7)

(40) Historia de la Literatura Española. José GARCIA LOPEZ. Vicens-Vives, 19ª edic., Barcelona, 1977 (pág. 679)

(41) "Medio siglo de poetas al sol del maestro". Fanny RUBIO, en "El País", 27-XII-81, Libros (pág. 7)

(42) Hacia la realidad creada. Aurora de ALBORNOZ. Edit. Península, Barcelona, 1979 (pág. 175)

(43) Leyenda. Juan Ramón Jiménez. Prólogo-Epílogo de Antonio SANCHEZ ROMERALO. Cupsa Editorial, Madrid, 1978 (pág. XXX)

(44) Idem. nota 5 (págs. LXVII/LXVIII)

(45) "Poesía sinfónica y poesía de cámara". José HIERRO, en "Peña Labra", nº 20, Verano 1976 (pág. 22)

(46) "Leyendo a Juan Ramón Jiménez". José MORENO VILLA, en "Peña Labra", nº 20, Verano 1976 (pág. 46)

(47) Idem. nota 11 (pág. 18)

(48) Idem. (pág. 19)

(49) "Anotaciones críticas sobre Estío de Juan Ramón Jiménez". Julio LOPEZ, en "Insula", números 416/7, julio-agosto, 1981 (pág. 14)

(50) "El estudio del tiempo en la poesía española contemporánea". José DOMINGO, en "Papeles de Son Armadans", t. XXXVIII, nº CXIII, Palma de Mallorca, agosto de 1965 (pág. 196)

(51) "Moguer: A la búsqueda del Juan Ramón 'olvidado'.". Florencio MARTINEZ RUIZ, en "A.B.C.", 26-VI-81 (pág. 27)

(52) Idem. nota 42 (pág. 175)

(53) Idem. nota 6 (pág. 37)

(54) Idem. nota 6 (pág. 25)

(55) Idem. (pág. 60)

(56) Leyenda, diversas antologías, etc.

(57) Leyenda. Juan Ramón Jiménez. Prólogo-Epílogo de Antonio SANCHEZ ROMERALO. Cupsa Editorial, Madrid, 1978 (pág. XXX)

(58) La obra de Juan Ramón Jiménez. Gilbert AZAM. Editora Nacional, Madrid, 1983 (pág. 142)

(59) Juan Ramón de viva voz. Juan GUERRERO RUIZ. Insula, Madrid, 1961 (págs. 30 y 91)

(60) "Primer albor de la conciencia estética en Juan Ramón Jiménez: Ninfeas y Almas de violeta" Mª Luisa AMIGO. "Letras de Deusto, vol. 15, nº 31, Enero-Abril, 1985 (pág. 56)

(61) "Simbolismo e impresionimo en el primer Juan Ramón" Manuel ALVAR. "Boletín de la Real Academia Española", tomo LXI, cuaderno 224, Madrid, 1981 (pág. 389)

(62) La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema. Francisco Javier BLASCO PASCUAL. Universidad de Salamanca, 1981 (pág. 78)

(63) "Los borradores silvestres, cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez". Richard A. CARDWELL, en Juan Ramón Jiménez. Edición de Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 94)

(64) "El primer Juan Ramón". Angel LAZARO. "Pueblo", Sábado Literario, Madrid, 28-3-81 (pág. 29)

(65) Idem. nota 59 (pág. 162)

(66) P.L.P. Prólogo de Francisco GARFIAS (pág. 28)

(67) Idem. nota 58 (pág. 147)

(68) Idem. nota 66 (pág. 24)

(69) Idem. nota 61 (pág. 387)

(70) "El primer Juan Ramón Jiménez". Ricardo GULLON, en Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. AA.VV., 1º t. Diputación de Huelva, 1983 (pág. 32)

(71) Idem. nota 60 (pág. 55)

(72) Idem. nota 61 (págs. 394/5)

(73) "Juan Ramón Jiménez y la crítica" R. GULLON, en La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a J.R.J., Año XXIX, números 111/2, 113/4, Enero-Diciembre, 1981, Puerto Rico, 1983.

(74) Idem. nota 60.

(75) "El primer Juan Ramón en su contexto". Angel GONZALEZ, en "Los Cuadernos del Norte, Año II, Nº 10, Noviembre-Diciembre, Oviedo, 1981.

(76) "Ninfeas de J.R.J. o el modernismo como avanzada". Luis A. de VILLENA, en "Camp de l´Arpa", año V, nº 87, Barcelona, mayo de 1981.

(77) Rimas. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Angel GONZALEZ, Taurus, Madrid, 1981.

(78) Idem. nota 60 (pág. 60)

(79) Idem. nota 76 (pág. 21)

(80) Idem. nota 66 (pág. 22)

(81) Idem. nota 58 (pág. 143)

(82) Idem. nota 76 (pág. 22)

(83) Idem. (pág. 23)

(84) Idem. (pág. 24)

(85) Idem. nota 60 (págs. 69/70)

(86) Idem. nota 75 (págs. 49/50)

(87) Nueva Antolojía. Juan Ramón Jiménez. Estudio preliminar de Aurora de ALBORNOZ. Edic. Península, 3ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 32)

(88) Idem. nota 60 (pág. 66)

(89) "Ninfeas", "Mis demonios", "Recuerdos", "Extasis", "Alma de bruma"

(90) "Tétrica", "Somnolenta", "Titánica", "Sarcástica", "Y las sombras"

(91) "Hayas", "Cementerio", "La cremación del sol", "El alma de la nieve", "La canción de la carne", "El alma de la luna", "Las amantes del miserable", "La canción de los besos"

(92) "Tarde gris", "Mi ofrenda", "Otoñal", "Quimérica"

(93) "Calma", "Cuadro", "Melancólica"

(94) "Tropical", "Hiel", "Epilogal"

(95) "Perfume"

(96) "Spoliarivm"

(97) "Paisaje del corazón"

(98) "Aurea", "Siempreviva"

(99) "Sinfonía", "Tristeza primaveral"

(100) "Amarga", "Negra", "¡Solo!", "Cantares", "Salvadoras"

(101) "Paisaje", "Marina", "Nubes", "Azul"

(102) "Nívea", "El cementerio de los niños", "¡Silencio!", "Elegíaca"

(103) "Remembranzas", "Triste"

(104) "Roja"
(105) "Nochebuena"
(106) Idem. nota 77 (pág. 33)
(107) Idem. (págs. 16/7)
(108) Juan Ramón Jiménez. Angel GONZALEZ. Júcar, Madrid, 1973 (pág. 196)
(109) Idem. nota 75 (pág. 49)
(110) Idem. nota 108 (pág. 195)
(111) La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez. Michael P. PREDMORE. Gredos, 2a edic., Madrid, 1975 (pág. 19)
(112) Idem. (pág. 18)
(113) Idem. nota 75 (pág. 50)
(114) Idem. nota 87 (pág. 33)
(115) Idem. nota 58 (pág. 151)
(116) Idem. nota 111 (pág. 19)
(117) Idem. nota 59 (pág. 160)
(118) Números: 19 - 26 - 39 - 54 y 66.
(119) Números: 8 - 19 - 28 - 41 y 65.
(120) Números: 1 - 2 - 3 - 30 - 43 - 61 y 69.
(121) Números: 11 - 13 - 17 y 25.
(122) Números 44 y 49.
(123) Números 31 - 35 y 38.
(124) Números 32 y 67.
(125) Números 7 - 30 y 61.
(126) Números 6 - 16 - 20 - 40 - 42 y 58.
(127) Números 4 y 72.
(128) Números 5 - 22 - 50 y 70.
(129) Números 33 - 34 - 48 y 62.
(130) Número 37.
(131) Número 51.
(132) Idem. nota 2 (tomo 1 - pág. 273)
(133) Idem. (pág. 240)
(134) Idem. (pág. 257)
(135) Idem.
(136) Idem. (pág. 269)
(137) Idem. (pág. 240)
(138) Verlaine y los modernistas españoles. Rafael FERRERES. Gredos, Madrid, 1975 (pág. 185)
(139) Idem. (pág. 186)

(140) Juan Ramón Jiménez. Francisco GARFIAS. Taurus, Madrid, 1958 (pág. 43)

(141) I-1 (pág. 21)

(142) Juan Ramón Jiménez en su poesía. Guillermo DIAZ-PLAJA. Aguilar, Madrid, 1958 (pág. 116)

(143) Retratos contemporáneos escogidos. Ramón GOMEZ DE LA SERNA. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968 (pág. 18)

(144) "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica". Juan Ramón JIMENEZ, en El Modernismo. Lily Litvak, Taurus, Madrid, 1975 (pág. 236)

(145) "Arias tristes. Juan Ramón Jiménez". Antonio MACHADO, en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander (pág. 55)

(146) "Juan Ramón Jiménez y la crítica". Ricardo GULLON, en "La Torre", números 111/2 y 113/4, Enero-Diciembre, 1981, Puerto Rico, 1983 (págs. 52 y 53)

(147) Idem. (pág. 67)

(148) "Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez (1902-1905)". Allen W. PHILLIPS, en Juan Ramón Jiménez. Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1980 (pág. 108)

(149) "La poesía de Juan Ramón Jiménez". Bernardo GICOVATE, en "Asomante", Puerto Rico, 1959 (pág. 21)

(150) Idem. nota 108 (pág. 197)

(151) Idem. nota 58 (pág. 157)

(152) Idem. nota 111 (pág. 19)

(153) Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez. Antonio CAMPOAMOR. Ediciones Sedmay, Madrid, 1976 (pág. 76)

(154) Idem. (pág. 77)

(155) Idem. nota 87 (pág. 34)

(156) Arias tristes. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Aurora de ALBORNOZ. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 33)

(157) Idem. (pág. 38)

(158) Idem. (pág. 45)

(159) P.L.P. (pág. 233)

(160) Idem. (pág. 299)

(161) Idem. (pág. 314)

(162) Idem. (pág. 322)

(163) Idem. (pág. 218)

(164) Idem. (pág. 282)
(165) Idem. (pág. 306)
(166) Idem. (pág. 315)
(167) Idem. (pág. 238)
(168) Idem. (pág. 263)
(169) Idem. (pág. 336)
(170) Idem. (pág. 282)
(171) Idem. (pág. 277)
(172) Idem. (pág. 264)
(173) Idem. (pág. 281)
(174) Idem. (pág. 285)
(175) Idem. (pág. 337)
(176) Idem. (pág. 266)
(177) Véanse, entre otros, los poemas: 4 - 7 - 9 - 10 - 12 y 17 de la 2ª parte.
(178) P.L.P. (pág. 219) Y ver también los poemas de las págs. 257 y 268.
(179) Idem. nota 108 (pág. 198)
(180) Idem. nota 2 (pág. 288)
(181) Idem. (págs. 288/9)
(182) Idem. (pág. 202)
(183) Idem. nota 142 (pág.113)
(184) Idem. nota 64 (pág. 187)
(185) Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Isabel PARAISO DE LEAL. Alhambra, Madrid, 1976 (pág. 33 -nota 9-)
(186) Idem. nota 153 (pág. 94)
(187) Idem. nota 75 (pág. 109)
(188) "Jardines lejanos por Juan R. Jiménez". Gregorio MARTINEZ SIERRA, en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander (pág. 54)
(189) 1ª parte, números: 6 - 9 - 15 - 26 y 27.
2ª parte, números: 18 - 21 y 23.
3ª parte, números: 6 - 8 - 17 y 24.
(190) 1ª parte, números: 7 - 11 y 22.
3ª parte, nº 11.
(191) 1ª parte, nº 21.
3ª parte, nº 26.
(192) 1ª parte, números: 1 - 2 - 5 - 13 y 19.
2ª parte, nº 14.

(193) 1ª parte, números: 10 y 26
2ª parte, nº 10.
(194) 1ª parte, nº 8.
(195) 1ª parte, nº 20.
(196) 1ª parte, nº 3.
(197) 1ª parte, números: 12 - 14 y 25.
2ª parte, nº 1.
(198) 1ª parte, números: 17 - 18 y 24.
(199) 2ª parte, números: 5 - 8 y 20.
3ª parte, números: 12 y 15.
(200) 2ª parte, nº 25.
3ª parte, nº 7.
(201) 3ª parte, números: 3 - 14 - 20 y 26.
(202) 2ª parte, nº 6.
3ª parte, números: 21 - 26 y 28.
(203) Jardines lejanos. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Ignacio Prat y Anteprólogo de Ricardo GULLON. Taurus, Madrid, 1982 (pág. 18)
(204) 3ª parte, nº 6.
(205) 2ª parte, nº 13.
(206) 3ª parte, números 9 y 13.
(207) 3ª parte, nº 20.
(208) 2ª parte, números: 15 y 20.
(209) Idem. nota 203 (pág. 14)
(210) Idem. nota 2 (pág. 315)
(211) Idem. (pág. 323)
(212) Idem. (pág. 324)
(213) Idem. (pág. 325)
(214) Idem. (pág. 326)
(215) El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Basilio de PABLOS. Gredos, Madrid, 1965 (pág. 22)
(216) Idem. nota 140 (pág. 49)
(217) Idem. nota 148 (pág. 109)
(218) Idem. nota 108 (pág. 199)
(219) Idem. nota 58 (pág. 166)
(220) "El primer Juan Ramón". Angel LAZARO, en "Pueblo", Sábado Literario, 28 marzo 1981 (pág. 29)
(221) Pastorales. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Ricardo GULLON. Taurus, Madrid, 1962 (pág. 9)

(222) Idem. (pág. 43)

(223) Idem. (pág. 12)

(224) Idem. (pág. 23)

(225) Amores y amoríos. Serafín y Joaquín ALVAREZ QUINTERO. Losada, 8ª edic., Buenos Aires, 1974 (pág. 64)

(226) "¡quién sabe
dónde está la pena, cuando
se va muriendo la tarde!" (pág. 575)
"Y el cuerpo camina, y va
-¿adónde?, nadie lo sabe-" (pág. 576)
"cantares que van llorando
no sé qué viejos idilios..." (pág. 585)
"-Cielo de aldea, ¿qué tienes?
Yo no sé qué tienes" (pág. 589)
"Los niños tenían miedo...
Yo no sé lo que soñaban..." (pág. 591)
"Yo no sé hasta dónde va" (pág. 635)
"No sabe qué rumbo llevan
los polvorientos caminos" (pág. 656)
"por el sendero florido
que va, nadie sabe adónde" (pág. 664)

(227) Rimas, leyenda y cartas. Gustavo A. BECQUER. Edit. Magisterio Español, Madrid, 1970 (pág. 94)

(228) "Tradicción e innovación en los romances de Pastorales". Manuel CIFO GONZALEZ, en "Cuadernos Hispanoamericanos", números 376/8, Madrid, octubre-diciembre, 1981 (pág. 674)

(229) Idem. nota 87 (pág. 40)

(230) "Olvidanzas, 1 Las hojas verdes". Enrique DIEZ-CANEDO, en Juan Ramón Jiménez. Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1980 (pág. 113)

(231) Idem. nota 108 (pág. 201)

(232) Idem. (pág. 202)

(233) Idem. nota 153 (pág. 110)

(234) Idem. nota 2 (pág. 366)

(235) Idem. nota 138 (pág. 191)

(236) Idem. (pág. 193)

(237) Idem. nota 142 (pág. 142)

(238) Idem. nota 140 (pág. 56)

(239) Las hojas verdes. Baladas de primavera. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Jorge URRUTIA. Taurus, Madrid, 1982 (págs. 26/7)
(240) Idem. (pág. 22)
(241) Idem. (pág. 12)
(242) Idem. (pág. 13)
(243) Idem. (pág. 17)
(244) Idem. (pág. 20)
(245) Idem. nota 2 (pág. 370)
(246) Idem. nota 153 (pág. 110)
(247) Idem. nota 108 (pág. 203)
(248) Idem. nota 58 (pág. 171)
(249) Idem. (pág. 199)
(250) Idem. nota 239 (pág. 13)
(251) Idem. nota 2 (pág.373)
(252) Idem. (pág. 371)
(253) Idem. nota 87 (pág. 40)
(254) Idem. (pág. 41)
(255) P.L.P. (pág. 750)
(256) Idem. (pág. 751)
(257) Idem. (pág. 587)
(258) Idem. (pág. 221)
(259) Idem. (pág. 371)
(260) Idem. (pág. 375)
(261) Idem. (pág. 417)
(262) Idem. nota 2 (pág. 455)
(263) Idem. nota 253 (pág. 42)
(264) Idem. nota 108 (pág. 204)
(265) Elejías. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Francisco GARFIAS. Taurus, Madrid, 1982 (pág. 16)
(266) Idem. nota 2 (pág. 376)
(267) Idem. nota 108 (pág. 205)
(268) Idem. nota 265 (pág. 22)
(269) Idem. nota 58 (pág. 200)
(270) Idem. nota 2 (pág. 383)
(271) Idem. (pág. 377)
(272) Idem. nota 108 (pág. 205)
(273) Idem.
(274) Idem. nota 153 (pág. 111)

(275) Idem. nota 149 (pág. 53)
(276) Idem. nota 142 (pág. 152)
(277) Idem. nota 265 (pág. 23)
(278) Idem.
(279) Idem. nota 142 (pág. 157)
(280) Idem. nota 227 (pág. 78)
(281) Idem. (pág. 101)
(282) Idem. nota 265 (pág. 26)
(283) Idem. nota 142 (pág. 159)
(284) La soledad sonora. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Leopoldo de LUIS. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 20)
(285) Idem. (págs. 18 y 19)
(286) Idem. (pág. 23)
(287) Idem. (pág. 43)
(288) Idem. (pág. 29)
(289) Idem. nota 142 (pág. 164)
(290) Idem. nota 2 (pág. 410)
(291) Idem. nota 284 (pág. 12)
(292) Idem. (pág. 46)
(293) Idem. (pág. 47)
(294) Idem. nota 284 (págs. 23 y 24)
(295) Idem. (pág. 25)
(296) Idem. (pág. 27)
(297) Idem. (pág. 16)
(298) Juan Ramón Jiménez. René L. F. DURAND. Edithions Seghers, París, 1963 (pág. 37)
(299) Idem. nota 284 (pág. 47)
(300) Idem. (pág. 27)
(301) Idem. (pág. 28)
(302) Idem. (pág. 30)
(303) Idem. (pág. 31)
(304) Idem. (pág. 20)
(305) Idem. nota 153 (págs. 112/3)
(306) Idem. nota 108 (pág. 208)
(307) Idem. nota 142 (pág. 168)
(308) Idem. (pág. 169)
(309) Idem.
(310) Idem. nota 2 (pág. 419)
(311) Idem. nota 298 (pág. 40)

(312) Tiempo y temporalidad. José MOLERO CRUZ. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1979 (pág. 82)

(313) Idem. nota 108 (pág. 209)

(314) Idem. nota 153 (pág. 115)

(315) Laberinto. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Howard T. YOUNG. Taurus, Madrid, 1982 (págs. 9/10)

(316) Idem. (pág. 11)

(317) Idem. (pág. 35)

(318) Idem. nota 108 (pág. 210)

(319) Idem. nota 2 (pág. 431)

(320) Idem. nota 315 (págs. 14/5)

(321) Idem. nota 2 (pág. 437)

(322) Idem. nota 315 (pág. 16)

(323) Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Ricardo GULLON. Losada, Buenos Aires, 1960 (pág. 42)

(324) Idem. (pág. 43)

(325) Idem. nota 315 (pág. 34)

(326) Idem. (pág. 18)

(327) "Ser y parecer en la Poesía de Juan Ramón". Manuel ARIZA, en Actas del Congreso, AA.VV., tº 1º, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 42)

(328) Idem. nota 142 (pág. 185)

(329) Idem. (págs. 20/1)

(330) Idem. nota 315 (págs. 21/2)

(331) Idem. (págs. 32/3)

(332) En las orillas del Sar. Rosalía de CASTRO. Edic. Busma, Madrid, 1984 (pág. 127)

(333) "En torno a Laberinto". Martín Luis GUZMAN, en Juan Ramón Jiménez. Aurora de Albornoz. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 119)

(334) Idem. nota 108 (pág. 211)

(335) Idem. nota 142 (pág. 180)

(336) Melancolía. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Francisco Javier BLASCO. Taurus, Madrid, 1981 (págs. 12 y 13)

(337) Idem. (pág. 14)

(338) Idem. (pág. 29)

(339) Idem. (págs. 34/5)

(340) Idem. (pág. 31)

(341) Idem. (pág. 37)

(342) Idem. nota 3 (pág. 442)

(343) Idem. (pág. 443)

(344) "Los libros y los trenes". Antonio MUÑOZ MOLINA, en "ABC", 21-I-89 (pág. XVI)

(345) Idem. nota 336 (pág. 38)

(346) Idem. nota 284 (pág. 33)

(347) Idem. nota 336 (págs. 38/9)

(348) Idem. (pág. 39)

(349) Idem. (pág. 40)

(350) Idem.

(351) Idem. nota 2 (pág. 452)

(352) Idem. nota 336 (pág. 36)

(353) Libros inéditos de poesía de Juan Ramón Jiménez. Francisco GARFIAS. Aguilar, Madrid, 1964.
Se cita siempre como "I-1" (1º tomo) e "I-2" (2º tomo)

(354) Salvo pequeños artículos que utilizan, muy de corrido, el material básico de estos poemarios, sólo Garfias y Palau han dedicado una pequeña atención a su estudio. Palau lo hace en el capítulo "La obra inédita", de su conocido e imprescindible ensayo ya citado (págs.456/98) Efectúa un recorrido superficial por esta poesía, con modos más triunfalistas o de compromiso que de auténtico análisis. Garfias, por su parte, pone mejor voluntad en los prólogos a sus dos tomos de "inéditos". Unas veces con menos acierto que otras, lo que denota tal vez una cierta premura en la fase comprensiva del hecho crítico, pero casi siempre aportando, como hace también Palau, datos previos del mayor interés (fechas, capítulos, nº de poemas, etc.)

(355) Idem. nota 2 (pág. 457)

(356) Además de Ornato (con un solo poema) y Prólogos a Tagor (en prosa). Estos prólogos, a excepción del de "Sacrificio", habían aparecido ya en Obra escojida. Rabindranaz TAGORE. Aguilar, Madrid, 1960.

(357) Idem. nota 2 (pág. 461)

(358) Idem. (pág. 490)

(359) J.R. dice que hace esa selección en orden a la "espontaneidad y sencillez", como puede leerse en el prólogo de la Segunda Antolojía Poética (pág. 27) -Ver nota siguiente-.

(360) Segunda Antolojía Poética. (1898-1918). Juan Ramón JIMENEZ. Espasa-Calpe, 4ª edic., Madrid, 1983 (pág. 35)

(361) I-1 (pág. 18)

(362) Idem. (pág. 22)

(363) Idem. nota 2 (pág. 462)

(364) I-1 (pág. 23)

(365) "Libros inéditos de poesía de Juan Ramón Jiménez" Carlos MURCIANO, en "Poesía Española", nº 147, marzo de 1965, Madrid (pág. 14)

(366) Idem. (pág. 24)

(367) Idem. (pág. 25)

(368) I-1 (pág. 247)

(369) Idem. (pág. 25)

(370) Idem. (pág. 26)

(371) Idem. nota 2 (pág. 465)

(372) I-1 (pág. 28)

(373) Idem. nota 185 -Véase el capítulo "Erotismo y culpabilidad" (págs. 30/51)

(374) P.L.P. (pág. 896)

(375) I-2 (pág. 13)

(376) Idem. (pág. 14)

(377) Idem. (pág. 17)

(378) "La religiosidad de Juan Ramón Jiménez en sus 'libros inéditos de poesía' (1908-1912)". Gabriel María VERD, S.J., en "Cuadernos Hispanoamericanos", números 376/8, octubre-diciembre, Madrid, 1981 (pág. 382)

(379) Idem. nota 2 (pág. 462)

(380) I-2 (pág. 20)

(381) Y a propósito, Gabriel María VERD, citado en la nota 378, tampoco considera que haya nada religioso en este libro, cuando apunta en la nota nº 15 de su artículo: "Los libros inéditos que tratan más o menos el tema religioso son Arte menor (1909), Esto (1908-1911), Poemas agrestes (1910-1911), Poemas

impersonales (1911), Historias (1909-1912), El corazón en la mano (1911-1912), Bonanza (911 [sic]-1912), Pureza (1912), El silencio de oro (1911-1913)" (pág. 382)

(382) I-2 (pág. 20)

(383) Idem. (pág. 21)

(384) Idem. (pág. 23)

(385) Idem. nota 2 (pág. 471)

(386) Estudios sobre poesía contemporánea. Ignacio PRAT. Taurus, Madrid, 1983 (págs. 51/5)

(387) Idem. (pág. 46)

(388) I-2 (págs. 20/1)

(389) Idem. (pág. 28)

(390) "Ensayo sobre lo cursi" Ramón GOMEZ DE LA SERNA, en "Cruz y Raya", nº 16, julio de 1934.

(391) Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, 19ª edic., Madrid, 1970 (pág. 1263)

(392) Diccionario de Autoridades. Real Academia Española. Edit. Gredos, Madrid, 1963, tº "O-Z" (pág. 271)

(393) Diccionario General Etimológico. Roque BARCIA. Seix-Editor, Barcelona, tº 5º (pág. 120)

(394) Tiempo y temporalidad. José MOLERO CRUZ. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979 (pág. 221)

(395) El concepto de tiempo y la investigación psicolingüística Marianne PERONARD THIERRY. Revista Signos, vol. XIII, 2º tri., nº 18, 1981 (pág. 49)

(396) El hombre y el tiempo. J.B. PRIESTLEY. Aguilar, Madrid, 1966 (pág. 12)

(397) Idem. nota 394 (pág. 225)

(398) Idem. (pág. 226)

(399) Lógica del tiempo. Jean-Louis GARDIES. Paraninfo, Madrid, 1979 (pág. 15)

(400) Idem. nota 394 (pág. 37)

(401) Idem. nota 399 (págs. 21/2)

(402) Diccionario de Filosofía. José FERRATER MORA. Alianza Editorial, tº 4º, Madrid, 1979 (pág. 3243)

(403) Idem. nota 394 (pág. 58)

(404) Idem. nota 16 (pág. 253)

(405) Poesías castellanas completas. Garcilaso de la VEGA. Clásicos Castalia, 2ª edic., Madrid, 1972 (pág. 59)
(406) Idem. nota 402 (pág. 3245)
(407) Idem. (pág. 3246)
(408) Idem. nota 399 (pág. 17)
(409) Idem. nota 394 (págs. 37/8)
(410) El problema del tiempo. J. Alexander GUNN. Hyspamérica Ediciones, tº II, Barcelona, 1988 (pág. 510)
(411) Idem. (pág. 515)
(412) Idem. (pág. 514)
(413) Idem. (pág. 518)
(414) Idem.
(415) Idem. (pág. 562)
(416) Idem. (págs. 545/8)
(417) Idem. nota 394 (pág. 99)
(418) Idem. nota 396 (pág. 276)
(419) Idem. nota 394 (pág. 124)
(420) El arte del tiempo. Jean-Louis SERVAN-SCHREIBER. Espasa Calpe, Madrid, 1985 (pág. 11)
(421) Idem. (pág. 80)
(422) Antropología metafísica. Julián MARIAS. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1973 (pág. 222)
(423) "La luz con el tiempo dentro: Ser y tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez". Paul R. OLSON, en Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. AA. VV., tº II, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 435)
(424) El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Basilio de PABLOS. Edit. Gredos, Madrid, 1965 (pág. 130)
(425) Idem. nota 394 (pág. 77)
(426) "El concepto filosófico de tiempo". Jacov F. ASKIN, en El tiempo y las filosofías, AA.VV., Sígueme, Salamanca, 1979 (pág. 153)
(427) Idem. nota 420 (pág. 49)
(428) "El tiempo en el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger". Hans-Georg GADAMER, en El tiempo y las filosofías. AA. VV., Sígueme, Salamanca, 1979 (pág. 39)
(429) "Categorías: coordenadas poéticas". Rosalba FERNANDEZ CONTRERAS, en Actas del Congreso Internacional

Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. AA. VV., tº 1º, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (págs. 307/8)

(430) Idem. (pág. 308)

(431) Idem. nota 394 (pág. 227)

(432) El tiempo. Jean PUCELLE. Librería El Ateneo Editorial, B. Aires, 1976 (pág. 32)

(433) Idem. (pág. 5)

(434) Idem. nota 424 (pág. 33)

(435) Idem. nota 396 (pág. 81)

(436) Idem. nota 432 (pág. 3)

(437) Idem. nota 422 (pág. 226)

(438) Idem. nota 428 (pág. 51)

(439) Idem. nota 420 (pág. 48)

(440) Juan de Mairena. A. Y MACHADO. Alianza Editorial, Madrid 1981 (pág. 134)

(441) Introducción a la novela contemporánea. Andrés AMOROS. Cátedra, 5ª edic., Madrid, 1979 (pág. 84)

(442) El tiempo y los espacios del tiempo en los refranes. Luis MARTINEZ KLEISER. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1945 (pág. 5)

(443) Idem. nota 424 (pág. 126)

(444) Idem. nota 423 (pág. 442)

(445) "La Dirección del tiempo". M. BLACK, en Modelo y Metáforas. Tecnos, Madrid, 1966 (pág. 183)

(446) Idem. nota 442 (pág. 8)

(447) Idem. (pág. 6)

(448) Idem.

(449) Idem.

(450) Refranero General Ideológico Español. Luis MARTINEZ KLEISER. Edit. Hernando, Madrid, 1982 (nº 42.325)

(451) Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Gonzalo CORREAS. Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967 (pág. 499)

(452) Idem. nota 442 (pág. 8)

(453) Idem. (pág. 15)

(454) Idem. (pág. 16)

(455) Idem. nota 450 (nº 42.244)

(456) Idem. nota 442 (nº 18)

(457) Juan Ramón Jiménez explora el espacio. Mervyn COKE-ENGUIDANOS, en "La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a J.R.J." Año XXIX, números 111-112, 113-114, Enero-Diciembre, 1981. Puerto Rico, 1983 (pág. 208)

(458) Idem. nota 442 (pág. 8)

(459) Idem. (pág. 9)

(460) Idem. (pág. 12)

(461) Idem. (pág. 20)

(462) Idem. (pág. 21)

(463) Idem. (pág. 27)

(464) Idem. (pág. 29)

(465) Idem. (pág. 22)

(466) Idem.

(467) Idem.

(468) Idem. (pág. 10)

(469) Idem. nota 420 (pág. 12)

(470) Idem. (pág. 40)

(471) Idem. (pág. 18)

(472) Idem. nota 424 (pág. 133)

(473) Idem. nota 432 (pág. 1)

(474) Idem. nota 442 (pág. 10)

(475) Idem. (pág. 11)

(476) Idem. (pág. 13)

(477) Idem. (pág. 23)

(478) El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente. (Discurso leído en la Real Academia Española) Joaquín CALVO-SOTELO. Madrid, 1955 (pág. 88)

(479) Idem. nota 442 (pág. 26)

(480) Idem. (pág. 82)

(481) Idem. (pág. 345)

(482) Idem. (pág. 343)

(483) Idem. (pág. 32)

(484) Idem. (pág. 33)

(485) Idem. (pág. 52)

(486) "Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía". Juan LOPEZ MORILLAS, en Intelectuales y espirituales. Revista de Occidente, Madrid, 1961 (pág. 92)

(487) Idem. (pág. 85)

(488) Problemas formales en la novela española contemporánea

Ramón BUCKLEY. Ediciones Península, 2ª edic., Barcelona, 1973 (pág. 116)

(489) Idem. nota 437 (pág. 225)

(490) Idem. nota 432 (pág. 48)

(491) Idem. (pág. 51)

(492) Idem. nota 422 (pág. 102)

(493) Idem. nota 426 (pág. 162)

(494) Idem. nota 394 (pág. 50)

(495) Idem. (pág. 19)

(496) Contestación de Gerardo DIEGO al discurso leído por J. Calvo Sotelo en la R.A.E., en El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente. Madrid, 1955 (pág. 98)

(497) Comentario lingüístico y literario de textos españoles. AA. VV., Edit. Alhambra, Madrid, 1981 (pág. 155)

(498) Idem. nota 486 (pág. 87)

(499) Idem. nota 478 (págs. 13 y 14)

(500) Idem. nota 422 (pág. 221)

(501) "Algunos caracteres de la Nueva Poesía Española" (Discurso de apertura del curso en el Instituto de España -1955-) Vicente ALEIXANDRE, en Obras Completas. tº II, Aguilar, Madrid, 1978 (págs. 495-6)

(502) Idem. nota 440 (pág. 163)

(503) Idem. (pág. 60)

(504) Idem. (págs. 225-6)

(505) "El sentido del tiempo en la poesía de Angel Crespo". Mª Teresa BERTELLONI-BAZZICHI. "Nueva Estafeta", nº 11, oct., 1979 (pág. 63)

(506) "La muerte, obsesión y tema total de Juan Ramón Jiménez". Arturo del VILLAR. "Arbor", números 355-6, jul.-agos., Madrid, 1975 (pág. 99)

(507) "Cálculo para inspirarse" ANONIMO. "El País", 10-abril, 1988 (págs. de crítica literaria)

(508) El misterio del tiempo. Joaquín VALLEJO ARBELAEZ. Italgraf, Bogotá, 1976 (pág. 64)

(509) Idem. (pág. 29)

(510) Véanse como ejemplos:

El sentido del tiempo en Quevedo. Manuel DURAN

El tiempo en la poesía de José Hierro. D.M. ROGERS

Poesía y reflexión. Manuel BALLESTEROS. (Sobre todo

el capítulo "Temporalidad y destrucción en Garcilaso de la Vega")

El sentido del tiempo en la poesía de Angel Crespo. Mª Teresa BERTELLONI-BAZZICHI

Y los de Machado que se señalan en la nota siguiente.

(511) Véanse, por ej.:
La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado. AA. VV.
Palabra en el tiempo. P. CEREZO GALAN
La poesía de Antonio Machado. Ramón de ZUBIRIA
Antonio Machado. Bernard SESE
El tiempo en la poesía de Antonio Machado. Richard L. PREDMORE

(512) Palabra en el tiempo. P. CEREZO GALAN. Gredos, Madrid, 1975 (pág. 170)

(513) La poesía de Antonio Machado. Ramón de ZUBIRIA. Gredos, 3ª edic., Madrid, 1973 (pág. 18)

(514) Antonio Machado. Bernard SESE. Gredos, tº II, Madrid, 1980 (pág. 637)

(515) Cinco poetas del tiempo. José Olivio JIMENEZ. Insula, 2ª edic., Madrid, 1972 (pág. 13)

(516) Idem. (pág. 132)

(517) Idem. (pág. 41)

(518) Teoría de la expresión poética. Carlos BOUSOÑO. Gredos, 5ª edic., 1º tº., Madrid, 1970 (pág. 304)

(519) Idem. (pág. 305)

(520) Tiempos y formas temporales en el "Poema del Cid". Stephen GILMAN. Edit. Gredos, Madrid, 1961 (pág. 8)

(521) Idem. (págs. 8 y 9)

(522) Danca General de la Muerte. Edición preparada por Francisco J. RODRIGUEZ OQUENDO. Indec., Madrid, 1983 (pág. 5)

(523) Tiempo y verbo en el Romancero Viejo. Joseph SZERTICS. Gredos, 2ª edic., Madrid, 1974 (pág. 160)

(524) "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas". Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, en El otro mundo en la literatura medieval. Howard R. Patch. Fondo de Cultura económica, México, 1983 (pág. 376)

(525) Idem. nota 515 (pág. 26)

(526) "La fugacidad de la vida en la poesía áurea española". J.M. ALDA TESAN. "Príncipe de Viana", nº 13, Pamplona, 1943 (pág. 495)

(527) Idem. (pág. 502)

(528) Idem. (pág. 503)

(529) Idem. (pág. 508)

(530) Se trata del poema "Desnudos", en Leyenda. Juan Ramón JIMENEZ. Cupsa Editorial, Madrid, 1978 (pág. 227)

(531) Idem. nota 515 (pág. 159)

(532) Idem. (pág. 181)

(533) Idem. (pág. 419)

(534) Idem. (pág. 335)

C) NOTAS BIBLIOGRAFICAS A LA 2ª PARTE

(1) Lógica del tiempo. Jean-Louis GARDIES. Paraninfo, Madrid, 1979 (pág. 19)

(2) Tiempo, espacio, hombre. Jean E. CHARON. Edit. Kairós, Barcelona, 1969 (pág. 27)

(3) Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez. Mª Teresa FONT. Insula, Madrid, 1972 (pág. 207)

(4) Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez. Fernand VERHESEN, en "La Torre" Año V, números 19-20, julio-diciembre, Puerto Rico, 1957 (pág. 92)

(5) Cinco poetas del tiempo. José Olivio JIMENEZ. Insula, 2ª edic., Madrid, 1972 (pág. 157)

(6) La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema. Francisco Javier BLASCO PASCUAL. Univ. de Salamanca, Salamanca, 1981 (pág. 281)

(7) "Poética del espacio en el último Juan Ramón Jiménez". Antonio BLANCH, en "Razón y fe", tomo 204, nº 999, julio-agosto, Madrid, 1981 (pág. 30)

(8) Idem. nota 4 (pág. 114)

(9) "Categorías: coordenadas poéticas". Rosalba FERNANDEZ CONTRERAS, en Actas del Congreso, AA.VV., tº 1º, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 318)

(10) "Juan Ramón en Puerto Rico, Puerto Rico en Juan Ramón". Efraín BARRADAS, en "Revista Insula", nº 430, Septiembre, Madrid, 1982 (pág. 4)

(11) Idem. nota 7 (pág. 30)

(12) "Espacio o llegada". Aurora de ALBORNOZ, en "Revista de Occidente", números 86-87, Julio-Agosto, Madrid, 1988 (pág. 127)

(13) El andarín de su órbita. Juan Ramón JIMENEZ. Edit. Magisterio Español, Madrid, 1978: (pág. 223)

(14) La corriente infinita. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1961 (pág. 183)

(15) Idem. (pág. 289)

(16) Estética y Etica Estética. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1967 (pág. 291)

(17) Idem. (págs. 179-80)

(18) Idem. nota 14 (pág. 297)

(19) Cuadernos. Juan Ramón JIMENEZ. Taurus, 2ª edic., Madrid, 1971 (págs. 237 y 320)

(20) Idem. nota 16 (pág. 285)

(21) "El género literario de Diario de un poeta reciencasado". Miguel A. PEREZ PRIEGO, en Juan Ramón Jiménez en su centenario. Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1981 (pág. 106)

(22) El trabajo gustoso. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1961 (pág. 231)

(23) Selección de cartas (1899-1958). Juan Ramón JIMENEZ. Ediciones Picazo, Barcelona, 1973 (pág. 104)

(24) Idem. nota 21 (pág. 120)

(25) "Las autobiografías de Juan Ramón" Arturo del VILLAR, en "Nueva Estafeta" nº 4, marzo, 1979 (págs. 115/6)

(26) Idem. (pág. 115)

(27) Idem. (pág. 113)

(28) Juan Ramón Jiménez en su poesía. Guillermo DIAZ-PLAJA. Aguilar, Madrid, 1958 (pág. 182)

(29) Laberinto. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Howard T. YOUNG. Edición del Centenario, Taurus, Madrid, 1982 (pág. 34)

(30) Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez. Antonio CAMPOAMOR. Ediciones Sedmay, Madrid, 1976 (pág. 111)

(31) Eleías. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Francisco GARFIAS. Edición del Centenario, Taurus, Madrid, 1982 (pág. 22)

(32) Idem. (pág. 28)

(33) "Guerra en España" Miguel GARCIA-POSADA, en "ABC", 10-II-85, Sábado Cultural (pág. III)

(34) La realidad invisible. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Antonio SANCHEZ ROMERALO. Tamesis Books Limited, London, 1983 (pág. XV)

(35) Platero y yo. Juan Ramón Jiménez. Apéndice de Ana SUAREZ MIRAMON. Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 1985 (pág. 219)

(36) "Notas críticas sobre la obra de Juan Ramón Jiménez" Francisco J. BLASCO, en "El Ciervo", año XXX, nº 364,

junio, 1981 (pág. 21)

(37) La obra poética de Juan Ramón Jiménez. Antonio SANCHEZ BARBUDO. Cátedra, Madrid, 1981 (pág. 28)

(38) Juan Ramón de viva voz. Juan GUERRERO RUIZ. Insula, Madrid, 1961 (pág. 194)

(39) Idem. (págs. 382/3)

(40) La corriente infinita. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1961 (págs. 263/4)

(41) Idem. (pág. 335)

(42) El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos. Ricardo GULLON. Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1968 (pág. 99)

(43) Véase "Diario de Zenobia Camprubí recién casada" Arturo del VILLAR. "Nueva Estafeta" nº 1, diciembre, 1978.

(44) Idem. nota 21 (pág. 104)

(45) Idem. (pág. 105)

(46) La poesía de Juan Ramón Jiménez. Carlo BO. Edit. Hispánica, Madrid, 1943 (pág. 14)

(47) Idem. nota 25 (pág. 114)

(48) Estética y ética estética. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1967 (pág. 106)

(49) Antología de Diarios íntimos. Manuel GRANELL y Antonio DORTA. Edit. Labor, Barcelona, 1963 (pág. XXVII)

(50) Idem. (pág. XXVIII)

(51) Idem. nota 21 (pág. 104)

(52) Acercarse a la literatura. José Luis CALVO CARRILLA. Biblioteca de Recursos Didácticos Alhambra, Madrid, 1987 (pág. 12)

(53) I-1 (pág. 265)

(54) Problemas formales en la novela española contemporánea. Ramón BUCKLEY. Ediciones Península, 2ª edic., Barcelona, 1973 (pág. 121)

(55) Autobiografía y artes poéticas. Juan Ramón JIMENEZ. Anaquel de poesía, 1. Los libros de Fausto, Madrid, 1981 (pág. 43)

(56) Juan Ramón Jiménez y la pintura. Angel CRESPO. Edit. Universitaria, Barcelona, 1974 (págs. 184/5)

(57) Idem. (pág. 208)

(58) "Aforismos inéditos" Juan Ramón JIMENEZ. "Nueva Estafeta" nº 13, dic., 1979 (pág. 31)
(59) P.L.P. (pág. 213)
(60) Idem. (pág. 241)
(61) Idem. (pág, 1393)
(62) Idem. (pág. 1178)
(63) Idem. (pág. 1457)
(64) I-1 (pág. 256)
(65) P.L.P. (pág. 1465)
(66) Libros de poesía. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1979 (pág. 374)
(67) I-1 (pág. 215)
(68) Idem. (pág. 128)
(69) Idem. (pág. 335)
(70) "Jardines nebulosos que tanto hacen sufrir a ese gran poeta de niebla que se llama Juan Ramón Jiménez". "Impresiones y paisajes". F. GARCIA LORCA, en Obras Completas, 9ª edic., Aguilar, Madrid, 1965 (pág. 1578)
(71) P.L.P. (pág. 1477)
(72) Idem. (pág. 221)
(73) Idem. (pág. 225)
(74) Idem. (pág. 1390)
(75) Idem. (pág. 270)
(76) Idem. (pág. 142)
(77) Idem. (pág. 1420)
(78) Idem. (pág. 99)
(79) Idem. (pág. 472)
(80) Idem. (pág. 131)
(81) Idem. (pág. 418)
(82) Idem. (pág. 1049)
(83) Idem. (pág. 323)
(84) Idem. (pág. 1237)
(85) Estética y ética estética. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1967 (pág. 237)
(86) P.L.P. (pág. 335)
(87) Hijo de la alegría. Juan Ramón JIMENEZ. El Observatorio Ediciones, Madrid, 1986 (pág. 80)
(88) P.L.P. (pág. 98)
(89) Idem. (pág. 1371)

(90) "Ser y parecer en la Poesía de Juan Ramón". Manual ARIZA, en Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. AA.VV., tomo 1º, Diputación Provincial de Huelva, 1983.

(91) Rimas, Leyendas y Cartas. G. A. BECQUER. E.M.E.S.A., Madrid, 1970 (pág. 130)

(92) En las orillas del Sar. Rosalía de CASTRO. Edic. Busma, Madrid, 1984 (pág. 85)

(93) P.L.P. (pág. 114)

(94) Idem. (pág. 161)

(95) Idem. (pág. 1236)

(96) Idem. (pág. 483)

(97) Idem. (pág. 91)

(98) Idem. (pág. 320)

(99) Idem. (pág. 1363)

(100) Idem. (pág. 1368)

(101) Idem. (pág. 889)

(102) Idem. nota 55 (pág. 31)

(103) "Aforismos inéditos" Juan Ramón JIMENEZ, en "Nueva Estafeta" nº 12, nov. de 1979 (pág. 38)

(104) "Juan Ramón Jiménez. Crítica literaria" Arturo del VILLAR. "La Estafeta Literaria" nº 562, 15-IV-75 (pág. 7)

(105) Historias y cuentos. Juan Ramón Jiménez. Introducción de Arturo del VILLAR. Bruguera, 2ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 26)

(106) Véase la nota 56

(107) Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda Graciela PALAU DE NEMES. Gredos, 2ª edic., tº II, Madrid, 1974 (págs. 449/50)

(108) "Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón" Manuel ALVAR. "Boletín de la Real Academia Española", tomo LXI, cuaderno 224, Madrid, 1981 (pág. 415)

(109) Idem. nota 105 (págs. 26/7)

(110) Juan Ramón Jiménez. Angel GONZALEZ. Júcar, Madrid, 1973 (pág. 210)

(111) Melancolía. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Fcº Javier BLASCO. Edición del Centenario, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 18)

(112) Idem. nota 85 (pág. 242)

(113) "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura cosmovisionaria" Carlos BOUSOÑO. Cuadernos Hispanoamericanos números 280/2, Madrid, dic. 1973 (págs. 517/8)

(114) Idem. (pág. 527)

(115) Idem. nota 108 (pág. 420)

(116) Idem. nota 105 (pág. 26)

(117) Idem. nota 85 (pág. 244)

(118) P.L.P. (pág. 1394)

(119) Idem. (pág. 551)

(120) Idem. (pág. 627)

(121) Idem. (págs. 654/5)

(122) Idem. (pág. 618)

(123) La soledad sonora. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Leopoldo de LUIS. Edición del Centenario, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 17)

(124) P.L.P. (pág. 542)

(125) Idem. (pág. 923)

(126) Véase, por ej., un poema de P.L.P. (págs. 573/4)

(127) P.L.P. (pág. 855)

(128) I-1 (pág. 267)

(129) P.L.P. (pág. 1187)

(130) Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Isabel PARAISO DE LEAL. Alhambra, Madrid, 1976 (pág. 191)

(131) Los estilos poéticos en España desde 1900. Gustav SIEBENMANN. Gredos, Madrid, 1973 (pág. 158)

(132) Métrica española. Tomás NAVARRO TOMAS. Guadarrama, Labor, 4ª edic., Madrid-Barcelona, 1974 (pág. 468)

(133) Nueva Antología. Juan Ramón Jiménez. Estudio preliminar de Aurora de ALBORNOZ. Edic. Península, 3ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 27)

(134) De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez. José David PUJANTE. Universidad de Murcia, 1988 (pág. 150)

(135) P.L.P. (pág. 354) -sobra el v. 12-

(136) Idem. (pág. 1275) -sobran los v. 3 y 13-

(137) I-2 (págs. 147/9) -las rimas son aquí "ía" e "ío"-

(138) P.L.P. (págs. 143/6)

(139) I-1 (pág. 85)

(140) Idem. (pág. 150)

(141) P.L.P. (pág. 73)
(142) Idem. (pág. 749)
(143) Idem. (pág. 754) Véanse también los que se encuentran en las págs. 766/70.
(144) P.L.P. (pág. 1057)
(145) Idem. (pág. 1178)
(146) Idem. (pág. 727)
(147) I-1 (pág. 88)
(148) Idem. (pág. 302)
(149) P.L.P. (pág. 1111)
(150) I-2 (pág. 61)
(151) I-1 (pág. 126)
(152) Idem. (pág. 90)
(153) Idem. (pág. 155)
(154) P.L.P. (pág. 680)
(155) Idem. (págs. 700/3)
(156) I-2 (pág. 223)
(157) I-1 (pág. 293)
(158) Idem. (pág. 319)
(159) I-2 (págs. 59/60)
(160) I-1 (pág. 97)
(161) Idem. (págs. 280/1)
(162) P.L.P. (pág. 1490)
(163) I-2 (pág. 211)
(164) Idem. (pág. 230)
(165) P.L.P. (págs. 730/1)
(166) I-1 (pág. 39)
(167) Idem. (pág. 300)
(168) I-2 (págs. 56/8)
(169) Idem. (pág. 318)
(170) P.L.P. (págs. 669/70)
(171) Idem. (págs. 684/5)
(172) Idem. (págs. 386/7)
(173) Idem. (pág. 381)
(174) Idem. (págs. 494/5)
(175) Idem. (pág. 486)
(176) Idem. (pág. 1498)
(177) I-2 (pág. 219)
(178) P.L.P. (págs. 1539/40)

(179) Idem. (págs. 75/6)
(180) Idem. nota 66 (pág. 1203)
(181) P.L.P. (págs. 338 - 386 - 424/5 - 567/8 - 781/2 - 873 - 992/3 - 1046/7 - 1075/6 - 1115/6, etc.)
I-1 (págs. 106 - 143 - 148/9 - 150/2 - 248 - 250/1 - 318)
I-2 (págs. 61 - 154/5)
(182) P.L.P. (pág. 1405)
(183) Idem. (págs. 1070/1)
(184) I-2 (pág. 242)
(185) Idem. (págs. 191/2)
(186) P.L.P. (págs. 1115/6)
I-1 (págs. 103/4 - 133)
I-2 (págs. 56/8 - 237/8)
(187) P.L.P. (págs. 1199/1200)
(188) Idem. (págs. 660/1)
(189) P.L.P. (págs. 1210/1)
I-1 (pág. 92)
(190) P.L.P. (pág. 822)
(191) Idem. (pág. 951)
(192) I-2 (págs. 128/9)
(193) P.L.P. (págs. 563/4 - 596/7 - 957)
I-1 (págs. 100 - 236/7 - 252)
I-2 (págs. 43 - 179)
(194) P.L.P. (págs. 512/3 - 682/3 - 112)
I-1 (págs. 319/20)
(195) P.L.P. (pág. 583)
(196) Idem. (pág. 535)
(197) Idem. (págs. 481/2 - 551 - 823)
(198) P.L.P. (págs. 363/4 - 391 - 426 - 493 - 504/5 - 969/70 - 971/2 - 979 - 980/1 - 1039 - 1066/7 - 1119/20 - 1279 - 1383 - 1446)
I-1 (págs. 161/2)
(199) P.L.P. (págs. 1292/3)
(200) Idem. (págs. 1299/1300)
(201) La realidad invisible. Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Antonio SANCHEZ ROMERALO. Tamesis Books Limited. London, 1983 (pág. XXIV)
(202) "Repeticiones léxicas en la poesía de Juan Ramón Jiménez" Mª Isabel MARTIN FERNANDEZ, en Juan Ramón

Jiménez en su centenario. AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1982 (pág. 54, nota 6)

(203) Idem. nota 134 (pág. 31)

(204) P.L.P. (pág. 777)

(205) I-2 (págs. 62 - 231/2)

(206) Idem. nota 134 (pág. 65)

(207) Idem. (págs. 65/6)

(208) "Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional" Tomás NAVARRO TOMAS, en *Juan Ramón Jiménez*. AA.VV. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 310)

(209) Idem. nota 133 (pág. 27)

D) NOTAS BIBLIOGRAFICAS A LA 3ª PARTE

(1) Cinco poetas del tiempo. José Olivio JIMENEZ. Insula, 2ª edic., Madrid, 1972 (pág. 156)

(2) Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez. Mª Luisa AMIGO. Universidad de Deusto / Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Bilbao / Córdoba, 1987 (pág. 84)

(3) "Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista" Mervyn COKE-ENGUIDANOS, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376-378, Madrid, octubre-diciembre, 1981 (pág. 536)

(4) "Desde Juan Ramón Jiménez" Carmen CONDE, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376-378, Madrid, octubre-diciembre, 1981 (pág. 559)

(5) "El tiempo en la poesía de J.R.J." M. FERNANDEZ ALMAGRO, en "La Vanguardia Española", Barcelona, I-IV-65 (pág. 49)

(6) "Juan Ramón Jiménez: Poética y poesía de sus divinizaciones" Jacinto-Luis GUEREÑA, en Actas del Congreso, AA.VV., tº II, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 349)

(7) Idem. nota 1 (pág. 21)

(8) Literatura C.O.U. INBAD AA.VV., Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1986 (pág. 175)

(9) "Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez" Paul R. OLSON, en Juan Ramón Jiménez, Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 267)

(10) El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Basilio de PABLOS. Gredos, Madrid, 1965 (pág. 21)

(11) "J.R.J. y Azorín: notas sobre sus relaciones literarias" Allen W. PHILLIPS, en "La Torre", nºs. 111/2 y 113/4, Año XXIX, enero-diciembre, 1981, Puerto Rico, 1983 (pág. 245)

(12) Véanse, por ej., los artículos siguientes (ambos muy favorables en la valoración de esta obra de de Pablos): "El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, de Basilio de Pablos" Carlos MURCIANO, en "Poesía Española", nº 151, Madrid julio, 1965 (págs. 11/13) y "El tiempo en la poesía de J.R.J." M. FERNANDEZ ALMAGRO, en "La Vanguardia Española" 1-IV-65, Barcelona (pág. 49)

(13) Idem. nota 2

(14) "Categorías: coordenadas poéticas" Rosalba FERNANDEZ CONTRERAS en Actas del Congreso AA.VV., tº Iº Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 308)

(15) "Juan Ramón Jiménez: transformación y evolución poética de cuatro temas fundamentales en su obra" John WILCOX, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, Madrid, octubre-diciembre, 1981 (pág. 197)

(16) Idem. nota 3 (pág. 538)

(17) "La salvación por la palabra de Juan Ramón Jiménez" Alberto ADELL, en "Insula", nºs. 452/3, Julio-Agosto,1984 (pág. 23)

(18) "El Dios deseado y deseante de Juan Ramón Jiménez" Concha ZARDOYA, en Poesía Española del siglo XX, tº II, Gredos, Madrid, 1974 (pág. 22)

(19) Tiempo y Espacio. J.R.J. Prólogo de Arturo del VILLAR. Edaf, Madrid, 1986 (pág. 21)

(20) Idem. pág. 30

(21) La corriente infinita. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1961 (pág. 280)

(22) Estética y Etica Estética. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1967 (pág. 390)

(23) Idem. (pág. 304)

(24) Idem. (pág. 226)

(25) El trabajo gustoso. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, Madrid, 1961 (pág. 118)

(26) Libros de poesía. Juan Ramón JIMENEZ. Aguilar, 3ª edic., Madrid, 1979 (pág. 67)

(27) Cartas literarias. Juan Ramón JIMENEZ. Bruguera, Barcelona, 1977 (pág. 246)

(28) Idem. nota 26 (pág. 898)

(29) Idem. (pág. 564)

(30) Platero y yo. J.R.J., Edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de Ana SUAREZ MIRAMON. Anaya, Madrid, 1985 (pág. 154)

(31) Idem. nota 22 (pág. 282)

(32) Idem. nota 26 (pág. 407) Y consultar también la pág. 663

(33) Idem. nota 21 (pág. 286)

(34) Leyenda. Juan Ramón JIMENEZ. Cupsa Editorial, Madrid, 1978 (sin página)

(35) "Cartas y recuerdos de Juan Ramón Jiménez" Pablo BILBAO

ARISTEGUI, en "Orbis Catholicus", nº 10, octubre-1962 (pág. 261)

(36) I-1 (pág. 43)

(37) P.L.P. (pág. 917)

(38) " (pág. 796)

(39) " (pág. 193)

(40) " (pág. 769)

(41) " (pág. 498)

(42) " (pág. 1059)

(43) " (pág. 1111)

(44) " (pág. 1206)

(45) " (pág. 933)

(46) I-1 (pág. 85)

(47) P.L.P. (págs. 567/8)

(48) " (pág. 1190)

(49) " (pág. 1384)

(50) I-2 (pág. 259)

(51) "Infancia" (pág. 874) "Mediodía" (pág. 585) "El alba" (pág. 222) "Va amaneciendo" (pág. 311) "Era en mayo" (pág. 170)

(52) P.L.P. (pág. 551)

(53) " (pág. 1370)

(54) Veamos algunos del más de un centenar existente. En P.L.P.:

"La tarde era azul" (pág. 773)

"Noche verde de domingo" (pág. 565)

"Mañana de primavera" (pág. 386)

"...Va cayendo la tarde con triste misterio..." (pág. 1476)

"Crepúsculo de enero" (pág. 916)

"En la tarde de agosto" (pág. 1320)

En I-1:

"En la tarde de invierno, después de la tormenta" (pág. 268)

"En la siesta de julio" (pág. 362)

En I-2:

"Al entrar en España, va cayendo la tarde..." (pág. 41)

"Tarde de estío vibrante de sol" (pág. 320)

(55) P.L.P. (pág. 73)

(56) Véanse, por ej., en P.L.P.:

"Esta tarde azul y pura / de la dulce primavera" (pág. 327)

"Ella vino a mi jardín / una mañana de mayo" (pág. 715)

En I-1:
"Por los húmedos campos / que encristala el lucero matutino" (pág. 77)

(57) P.L.P. (pág. 383)

(58) Véanse, en P.L.P. la pág. 379; en I-1, las págs.: 94 - 256 - 308 - 315 - 322 - 334 - 370 - 375; en I-2, las págs.: 66 y 76.

(59) I-2 (pág. 104)

(60) " (pág. 226)

(61) P.L.P. (pág. 883)

(62) En P.L.P.: "en el ocaso muerto" (pág. 1345) "camino del poniente" (pág. 1365)
En I-1: "por la tarde encendida" (pág. 181)
En I-2: "en la tarde infinita" (pág. 298)

(63) P.L.P. (pág. 446)

(64) " (pág. 1322)

(65) En P.L.P., las págs.: 241 - 331 - 378 - 380 - 659 - 714 - 884 - 1111 - 1191 - 1261 - 1314.
En I-1, las págs.: 156 - 416.

(66) I-1 (pág. 233)

(67) P.L.P. (pág. 662)

(68) " (pág. 500)

(69) " (pág. 426)

(70) En P.L.P., las págs.: 116 - 132 - 384 - 402 - 440 - 480 - 741 - 854 - 856 - 889 - 918 - 922 - 1018 - 1057 - 1153 - 1179 - 1206 - 1282 - 1348 - 1366 - 1407 - 1530.
En I-1, las págs.: 101 - 109 - 183 - 265 - 371 - 415.
En I-2, la pág. 414.

(71) P.L.P. (pág. 1049)

(72) En P.L.P., las págs.: 111 - 259 - 309 - 328 - 391 - 650 - 784 - 960 - 968 - 1001 - 1015 - 1019 - 1053 - 1055 - 1058 - 1069 - 1145 - 1146 - 1155 - 1189 - 1211 - 1279 - 1289 - 1323 - 1344 - 1349 - 1387 - 1388 - 1521.
En I-1, la pág. 38.
En I-2, la pág. 392.

(73) P.L.P. (pág. 1341)

(74) " (pág. 340)

(75) " (págs. 327/8)

(76) " (pág. 721)

(77) " (pág. 538)
(78) En P.L.P., las págs.: 483/5 y 618.
(79) P.L.P. (págs. 1060/1)
(80) " (págs. 386/7)
(81) " (pág. 486)
(82) " (págs. 567/8)
(83) En P.L.P., las págs.: 272/3 - 424/5 - 569/70 - 584 - 609/10 - 678/9 - 680/1 - 744/5 - 760/1 - 781/2 - 756/7 - 1199/200.
En I-1, las págs. 50/1.
En I-2, las págs.: 63 y 318/9.
(84) En P.L.P., las págs.: 391 - 394/5 - 426 - 481/2 - 493 - 512/3 - 519 - 535 - 551 - 552 - 555/6 - 561/2 - 563/4- 575/6 - 583 - 630/1 - 637/8 - 727 - 1262 - 1280.
(85) P.L.P. (págs. 504/5)
(86) " (págs. 649/50)
(87) I-2 (pág. 61)
(88) P.L.P. (págs. 547/8)
(89) " (págs. 311/3 - 440 - 604/5)
(90) " (págs. 173/4)
(91) " (págs. 713/4)
(92) I-1 (págs. 148/9)
(93) " (págs. 134/5)
(94) P.L.P. (pág.241)
(95) I-1 (págs. 137/8)
(96) P.L.P. (págs. 1476/7)
(97) En P.L.P., las págs.: 170 - 258 - 280 - 283/4 - 310 - 322 - 361 - 368 - 471 - 489 - 585 - 859 - 860 - 865 - 935 - 1070 - 1399 - 1432 - 1537.
En I-1, las págs.: 35 - 63 - 179 - 196 - 295/6 - 414 - 449.
En I-2, las págs.: 75 - 108 - 134 - 321 - 333 - 345 - 366.
(98) En P.L.P., las págs.: 573 - 644.
En I-1, las págs.: 128 - 182 - 268 - 283.
En I-2, las págs.: 291 - 320 - 282/3.
(99) P.L.P. (pág. 653)
(100) I-1 (pág. 440)
(101) En P.L.P., las págs.: 73 - 87/8 - 112/4 - 417/8 - 514/5 - 208/9 - 245 - 279 - 565/6 - 611/2 - 311/3 - 713/4.
En I-1, las págs.: 334 - 337 - 354 - 458.
En I-2, las págs. 250/1.

(102) P.L.P. (pág. 883)

(103) " (págs. 1048/9)

(104) En P.L.P., las págs.: 878 - 888 - 1015 - 1048/9 - 1052/3 - 1095 - 1191 - 1261 - 1322 - 1349 - 1387 - 1452 - 1456.

En I-1, las págs.: 38 - 428.

En I-2, la pág. 336.

(105) En P.L.P., las págs.: 587/8 - 633/4 - 959/60 - 982/3 - 1056 - 1066/7 - 1131 - 1346 - 1447.

En I-1, las págs.: 137 - 173 - 209 - 302 - 345.

En I-2, las págs.: 44 - 281 - 366 - 396.

(106) P.L.P. (pág. 1144)

(107) En P.L.P., las págs.: 336 - 359/60 - 388/90 - 399/400 - 660/1 - 700/3 - 730/1 - 957 - 973/4 - 994 - 1178 - 1179 - 1317 - 1347.

En I-1, las págs.: 78 - 174 - 442.

En I-2, las págs.: 286/7 - 364/5 - 383.

(108) P.L.P. (pág. 1031)

(109) I-1 (pág. 101)

(110) " (pág. 39)

(111) P.L.P. (pág. 493)

(112) " (págs. 499/500)

(113) En P.L.P., las págs.: 275 - 327/8 - 386/7 - 401/2 - 424/5 - 444/6.

En I-1, las págs.: 183 - 371 - 403/4.

En I-2, las págs.: 42 - 43 - 298 - 318/9.

(114) I-1 (págs. 359/60)

(115) En P.L.P., las págs.: 241 - 332 - 335 - 440 - 512/3 - 520/1 - 539 - 547/8 - 552 - 613/4 - 627 - 680/1 - 792 - 808 - 811 - 813 - 822 - 871 - 881 - 931 - 990 - 1007 - 1008 - 1010 - 1025 - 1054 - 1055 - 1060/1 - 1068/9 - 1077 - 1088 - 1137 - 1145 - 1146 - 1161 - 1201/2 - 1252 - 1276 - 1323 - 1342 - 1343 - 1363.

En I-1, las págs.: 77 - 90 - 181 - 184 - 212 - 216 - 217 - 221 - 239 - 240 - 256 - 258 - 263/4 - 271/3 - 274 - 289 - 338 - 339 - 369 - 373 - 401 - 459.

En I-2, las págs.: 41 - 73 - 74 - 101/2 - 113 - 271/2 - 307 - 332 - 354/5 - 356/7 - 391/2 - 409.

(116) P.L.P. (pág. 1371)

(116 bis) " (pág. 1016)

(117) P.L.P. (pág. 924)
(118) " (pág. 225)
(119) " (pág. 798)
(120) En P.L.P., las págs.: 316/7 - 318 - 319 - 710 - 798 - 869 - 886 - 890 - 912 - 913 - 936 - 937 - 956 - 1012 - 1074 - 1086 - 1135 - 1187 - 1212 - 1214 - 1231 - 1232 - 1235 - 1238 - 1241 - 1242 - 1245 - 1247 - 1248 - 1249 - 1250 - 1253 - 1259 - 1268 - 1311 - 1312 - 1316 - 1318 - 1326 - 1337 - 1340 - 1351 - 1352 - 1354 - 1362 - 1381 - 1385 - 1389 - 1392 - 1408 - 1412 - 1414 - 1450 - 1451 - 1454.
(121) I-1 (pág. 265)
(122) " (pág. 233)
(123) P.L.P. (pág. 323)
(124) " (págs. 609/10)
(125) " (pág. 551)
(126) En P.L.P., las págs.: 92/3 - 134/6 - 379 - 391 - 426 - 538 - 541 - 542 - 555 - 561 - 563/4 - 569 - 575 - 584 - 618 - 630/1 - 642 - 649 - 727 - 1057 - 1075/6 - 1176 - 1178 - 1179 - 1188 - 1199/200 - 1205 - 1217/8 - 1246 - 1262 - 1278 - 1279 - 1280 - 1281 - 1282 - 1292/3 - 1314 - 1324 - 1326 - 1341 - 1345 - 1348 - 1355 - 1368 - 1389 - 1397 - 1417 - 1445.
En I-1, las págs.: 92 - 115 - 155 - 158- 315 - 322 - 370 - 372 - 374 - 375 - 376 - 377 - 391 - 418 - 453 - 455 - 466.
En I-2, las págs.: 51 - 63 - 76 - 257 - 335 - 356 - 382.
(127) P.L.P. (pág. 207)
(128) " (págs. 233 y 354/5)
(129) " (pág. 98)
(130) " (págs. 432/4 - 746/7 y 986/7)
(131) I-2 (pág. 299)
(132) " (págs. 360/1)
(133) P.L.P. (pág. 919)
(134) " (págs. 496/7)
(135) " (págs. 272/3)
(136) I-1 (págs. 236/7)
(137) En P.L.P., las págs. 504/5.
En I-1, las págs. 50/1.
En I-2, las págs. 257/8.
(138) P.L.P. (pág. 260)
(139) En P.L.P., las págs.: 101/3 - 131/2 - 219 - 229/30 - 231/2 -

237/8 - 246/7 - 257 - 260 - 262/3 - 264 - 265 - 266 - 268 - 274 - 276 - 278 - 282 - 285/6 - 287 - 329 - 331 - 337 - 376 - 382 - 394 - 419 - 429 - 435/6 - 442/3 - 444 - 455/6 - 458/9 - 472/3 - 479/80 - 481/2 - 486 - 487 - 494/5 - 502/3 - 516/7 - 519 - 591 - 600/1 - 607/8 - 645/6 - 658/9 - 678/9 - 699 - 717 - 721 - 722 - 724 - 741 - 744/5 - 758/9 - 760/1 - 777 - 800 - 914 - 1009 - 1011 - 1018 - 1093 - 1094 - 1096 - 1097 - 1098 - 1121/2 - 1153 - 1155 - 1251 - 1325 - 1350 - 1369 - 1455.

En I-1, las págs.: 52/3 - 54 - 64 - 113 - 159 - 186 - 213 - 219 - 220 - 320 - 234 - 241 - 269 - 270 - 308 - 311 - 325 - 349 - 383 - 392 - 393- 406 - 409 - 415 - 423 - 441 - 443 - 444 - 461 - 462.

En I-2, las págs.: 63 - 66 - 90 - 107 - 109 - 158 - 163 - 178 - 181 - 195 - 221 - 229 - 277 - 284/5 - 288 - 295 - 297 - 309 - 326 - 352/3 - 388 - 390 - 393/4 - 395 - 408 - 410 - 423 - 427 - 429 - 434.

(140) En P.L.P., las págs. 850 y 1407.

En I-1, las págs.: 118/9 - 134/5 - 148/9 - 254.

(141) I-2 (pág. 349)

(142) I-1 (págs. 139/40)

(143) P.L.P. (págs. 386/7)

(144) " (págs. 383/4)

(145) " (págs. 327/8)

(146) " (pág. 1445)

(147) " (pág. 717)

(148) I-1 (págs. 64/5)

(149) " (pág. 101)

(150) " 9págs. 236/7)

(151) I-2 (págs. 259/60)

(152) I-1 (pág. 227)

(153) P.L.P. (pág. 1215)

(154) En P.L.P., las págs.: 356/8 - 444/6 - 496/7 - 499/500 - 565/6 - 607/8 - 642 - 986/7 - 1314 - 1324 - 1417.

En I-1, las págs.: 52/3 - 315 - 374.

(155) I-2 (págs. 257/8)

(156) " (págs. 196/7)

(157) " (págs. 226/7)

(158) I-1 (págs. 69/70)

(159) P.L.P. (págs. 479/80)
(160) I-1 (pág. 373)
(161) I-2 (págs. 250/1)
(162) P.L.P. (págs. 1217/8)
(163) Historias y cuentos. Juan Ramón JIMENEZ.
Bruguera, 2ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 48)
(164) I-1 (pág. 212)
(165) " (pág. 39)
(166) P.L.P. (pág. 1341)
(167) En P.L.P., las págs.: 115/6 - 165/7 - 307/9 - 335 - 379/80 - 483/5 - 541 - 555/6 - 627 - 642 - 882 - 988/9 - 1117/8 - 1324 - 1355 - 1397 - 1479/81.
En I-1, las págs.: 94 - 155/6 - 158 - 263/4 - 373 - 376 - 377.
En I-2, la pág. 51.
(168) P.L.P. (págs. 988/9)
(169) " (pág. 1246)
(170) I-2 (pág. 51)
(171) P.L.P. (págs. 392/3)
(172) " (pág. 741)
(173) En P.L.P., las págs.: 179 - 516/7 - 591/2 - 956 - 1003 - 1019 - 1032 - 1039 - 1146 - 1153 - 1155 - 1348 - 1530.
En I-1, las págs.: 141 - 176 - 359/61 - 362/3 - 391 - 443.
En I-2, las págs.: 226/7 - 382.
(174) P.L.P. (pág. 1193)
(175) " (pág. 198)
(176) I-1 (pág. 180)
(177) P.L.P. (pág. 1033)
(178) " (pág. 168)
(179) I-1 (pág. 466)
(180) I-2 (pág. 434)
(181) P.L.P. (págs. 1217/8)
(182) I-2 (pág. 181)
(183) P.L.P. (pág. 1390)
(184) I-1 (pág. 288)
(185) En P.L.P., las págs.: 71 - 221 - 644 - 868.
En I-1, la pág. 213.
En I-2, las págs.: 284/5 - 288.
(186) El arte del tiempo. Jean-Louis SERVAN-SCHREIBER.

Espasa Calpe, Madrid, 1985 (pág. 132)

(187) En el otro costado. Juan Ramón JIMENEZ. Ediciones Júcar, Madrid, 1974 (pág. 28)

(188) Idem. nota 21 (pág. 275)

(189) Idem. nota 22 (pág. 384)

(190) Idem. nota 19 (pág. 121)

(191) Idem. nota 22 (pág. 342)

(192) Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez Ceferino SANTOS-ESCUDERO. Gredos, Madrid, 1975 (pág. 179)

(193) Idem. nota 2 (pág. 101)

(194) Selección de cartas (1899-1958). Juan Ramón JIMENEZ. Edic. Picazo, Barcelona, 1973 (pág. 171)

(195) Idem. nota 19 (pág. 116)

(196) Idem. (pág. 29)

(197) Idem. nota 5 (pág. 49)

(198) "Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez" Fernand VERHESEN, en "La Torre", Año V, nºs. 19/20, julio-diciembre, Puerto Rico, 1957 (pág. 97)

(199) Léase el Prólogo de La soledad sonora. J.R.J. Ediciones Centenario, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 33)

(200) Autobiografía y artes poéticas. Juan Ramón JIMENEZ. Anaquel de poesía/1. Los libros de Fausto, Madrid, 1981 (pág. 34)

(201) Idem. nota 19 (pág. 117)

(202) Idem. nota 26 (pág. 112)

(203) El andarín de su órbita. Juan Ramón JIMENEZ. Magisterio Español, Madrid, 1978 (pág. 150)

(204) Idem. nota 26 (pág. 50)

(205) Idem. (pág. 39)

(206) La colina de los chopos. Juan Ramón JIMENEZ. Taurus, 2ª edic., Madrid, 1971 (pág. 128)

(207) Idem. nota 19 (pág. 125)

(208) Idem. (pág. 80)

(209) El problema del tiempo. J. Alexander GUNN. vol. II, Ediciones Orbis, Barcelona, 1988 (pág. 293)

(210) Idem. nota 200 (pág. 45)

(211) Idem. nota 22 (pág. 294)

(212) Idem. (pág. 316)

(213) Idem. nota 21 (pág. 319)

(214) Idem. nota 25 (pág. 136)
(215) Idem.
(216) Idem. nota 22 (pág. 303)
(217) Idem. (pág. 301)
(218) Idem. (pág. 38)
(219) Juan Ramón de viva voz. Juan GUERRERO RUIZ. Insula, Madrid, 1961 (pág. 210)
(220) Conversaciones con Juan Ramón Jiménez. Ricardo GULLON. Taurus, Madrid, 1958 (pág. 156)
(221) Idem. (pág. 82)
(222) Idem. nota 10 (pág. 34)
(223) P.L.P. (pág. 174)
(224) " (pág. 491)
(225) " (pág. 1188)
(226) " (pág. 560)
(227) " (pág. 1053)
(228) I-1 (pág. 181)
(229) " (pág. 45)
(230) " (pág. 46)
(231) " (pág. 35)
(232) " (pág. 258)
(233) " (pág. 112)
(234) " (pág. 315)
(235) " (pág. 373)
(236) " (pág. 404)
(237) " (pág. 457)
(238) I-2 (pág. 37)
(239) " (pág. 325)
(240) " (pág. 181)
(241) " (pág. 148)
(242) " (pág. 268)
(243) " (pág. 190)
(244) " (pág. 75)
(245) " (pág. 72)
(246) P.L.P. (pág. 1276)
(247) " (pág. 856)
(248) " (pág. 313)
(249) "La vida". Severo OCHOA, en "ABC.", Madrid,30-V-87 (pág. 3)
(250) Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez

Mª Teresa FONT. Insula, Madrid, 1972 (pág. 77)

(251) Idem. (pág. 161)

(252) Idem. (pág. 171)

(253) Una poética para A. Machado. Ricardo GULLON. Espasa Calpe, Madrid, 1986 (pág. 167)

(254) "Símbolos en la poesía de Juan Ramón". Ricardo GULLON, en "La Torre", Año V, nºs. 19/20, julio-diciembre, Puerto Rico, 1957 (págs. 213/4)

(255) De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez. José David PUJANTE. Univ. de Murcia, 1988 (pág. 48)

(256) Idem. (pág. 123)

(257) Idem. nota 19 (pág. 33)

(258) Idem. (pág. 35)

(259) "Tiempo y Espacio". Miguel GARCIA-POSADA, en "ABC.", Sábado Cultural, 27-IX-86, Madrid (pág. III)

(260) Idem. nota 19 (pág. 35)

(261) Con el carbón del sol. Juan Ramón JIMENEZ. Magisterio Español, Madrid, 1973 (págs. 50/1)

(262) Idem. (pág. 229)

(263) Idem. nota 26 (pág. 579)

(264) Idem. nota 163 (pág. 202)

(265) Idem. nota 22 (pág. 352)

(266) Hijo de la Alegría. Juan Ramón JIMENEZ. El Observatorio Ediciones, Madrid, 1986 (pág. 79)

(267) Idem. nota 22 (pág. 244)

(268) Baladas de amor. Juan Ramón JIMENEZ. Almacenes Generales de Papel, Madrid, 1981 (pág. 47)

(269) Idem. nota 30 (pág. 50)

(270) Poesía (1924-1967). Rafael ALBERTI. Aguilar Madrid, 1977 (pág. 482)

(271) Idem. nota 268 (pág. 47)

(272) Idem. nota 26 (pág. 1167)

(273) Idem. (pág. 465)

(274) Elejías andaluzas. Juan Ramón JIMENEZ. Bruguera, Barcelona, 1980 (pág. 204)

(275) Idem. nota 203 (pág. 74)

(276) Idem. nota 26 (pág. 1334)

(277) P.L.P. (pág. 1068)

(278) I-1 (pág. 438)

(279) " (pág. 101)
(280) " (pág. 242)
(281) P.L.P. (pág. 1086)
(282) " (pág. 1093)
(283) " (pág. 432)
(284) I-1 (pág. 164)
(285) P.L.P. (pág. 1425)
(286) I-2 (pág. 251)
(287) P.L.P. (pág. 1303)
(288) I-2 (pág. 110)
(289) P.L.P. (pág. 1395)
(290) " (pág. 854)
(291) I-1 (pág. 147)
(292) " (pág. 408)
(293) 22 poemas de Arte menor. Juan Ramón JIMENEZ. Edición de Arturo del Villar, Anaquel de poesía/15. Los libros de Fausto, Madrid, 1987 (pág. 39)
(294) I-2 (pág. 261)
(295) I-1 (pág. 212)
(296) " (pág. 161)
(297) Idem. nota 293 (pág. 21)
(298) Idem. (pág. 377)
(299) Idem. (pág. 212)
(300) Véanse algunos de los más de un centenar citados. En P.L.P.:
"tornará abril, ¡cantando!" (pág. 1102)
"tornará / lo gris a pintar los días..." (pág. 960)
"las hojas secas tornan" (pág. 1175)
"campiña de dolor que ha de tornar mañana" (pág. 1367)
"igual que esos perfumes que retornan de pronto" (pág. 1181)
"amores olvidados retornan de repente..." (pág. 1370)
En I-1:
"[amor 1º] nido hacia el que la golondrina de mi alma retornaba, cantando, cada mayo divino!" (pág. 407)
"Torna en la brisa clara / el corazón" (pág. 50)
En I-2:
"el retornar altivo / del jerifalte" (pág. 148)
"La brisa dulce torna, un día, al alma" (pág. 292)
"cuando la primavera torna a la juventud" (pág. 316)

(301) I-1 (pág. 455)
(302) " (pág. 454)
(303) Idem. nota 2 (pág. 77)
(304) Idem. (pág. 198)
(305) Idem. nota 19 (pág. 57)
(306) Idem. nota 206 (pág. 135)
(307) Idem. nota 30 (pág. 87)
(308) Idem. nota 25 (pág. 119)
(309) Idem. nota 26 (pág. 492)
(310) Idem. nota 30 (pág. 124)
(311) Idem. (pág. 150)
(312) P.L.P. (pág. 430)
(313) " (pág. 1289)
(314) I-1 (pág. 247)
(315) " (pág.438)
(316) " (pág. 454)
(317) " (pág. 306)
(318) P.L.P. (pág. 521)
(319) I-1 (pág. 409)
(320) Idem. nota 261 (págs. 286/7)
(321) Idem. nota 19 (pág. 125)
(322) Primeras prosas. Juan Ramón JIMENEZ.
El Observatorio Ediciones, Madrid, 1986 (pág. 66)
(324) Idem. nota 22 (pág. 297)
(325) Idem. nota 268 (pág. 39)
(326) P.L.P. (pág. 707)
(327) " (pág. 1121)
(328) " (pág. 1388)
(329) I-1 (pág. 270)
(330) P.L.P. (pág. 1098)
(331) " (pág. 1303)
(332) I-1 (pág. 49)
(333) P.L.P. (pág. 1156)
(334) Véanse algunos de los variados ejemplos existentes.
En P.L.P.:
"aquellas tardes, llenas
de cosas que se fueron para siempre" (pág. 1073)
"de algo que va apagándose para no volver nunca" (pág. 1246)
"Sol que no ha de volver" (pág. 1237)

"Los sueños que se fueron no vuelven" (pág. 1374)
En I-1:
"¡Oh, blancura infinita que te vas para siempre" (pág. 407)
"¡Oh, cosas que pasaron; que no hicieron camino
por nuestro corazón!" (pág. 404)
"primavera divina que no tornarás nunca" (pág. 407)
En I-2:
"brisas que pasan, que no vuelven...
lluvias que, para siempre, caen!" (pág. 256)
"por las sendas más ocultas
que ya no tienen retorno" (pág. 351)

(335) P.L.P. (págs. 1292/3)
(336) " (pág. 147)
(337) " (pág. 188)
(338) " (pág. 777)
(339) I-2 (pág. 185)
(340) " (pág. 338)
(341) P.L.P. (pág. 850)
(342) " (pág. 421)
(343) " (pág. 402)
(344) " (pág. 1526)
(345) " (pág. 418)
(346) " "
(347) " (pág. 1497)
(348) " (pág. 724)
(349) " (pág. 566)
(350) " (pág. 937)
(351) " (pág. 1342)
(352) " (pág. 1456)
(353) " (pág. 478)
(354) " (pág. 838)
(355) " (pág. 165)
(356) I-2 (pág. 314)
(357) " (pág. 317)
(358) Véanse algunos otros ejemplos. En P.L.P.:
"Ya viene el tiempo del llanto..." (pág. 457)
"Y en este romántico tiempo
del verano, ella se ha muerto" (pág. 749)
"vivía un tiempo en mis sueños

como una visión serena" (pág.316)
"idilio de otros tiempos" (pág. 1386)
En I-1:
"historias de otro tiempo" (pág. 452)
"te perdía ya hace tiempo en la vida..." (pág. 466)
En I-2:
"tiempo de agua en las manos" (pág. 434)
"Estancia que otro tiempo fue dulce y abrigada" (pág. 49)
"el amor ingrato que me llenó de heridas
otro tiempo" (pág. 75)

(359) P.L.P. (pág. 110)
(360) " (pág. 1382)
(361) " (pág. 842)
(362) I-2 (pág. 65)
(363) " (pág. 346)
(364) P.L.P. (pág. 166)
(365) I-1 (pág. 175)
(366) " (pág. 457)
(367) "Zenobia y Juan Ramón Jiménez (Navidades 1951-52)" Raquel SARRAGA, en "Anthropos", nº 7 (nueva edición), Madrid, 1989 (pág. IX)
(368) Idem.
(369) Idem. nota 26 (pág. 1354)
(370) Idem. nota 187 (pág. 49)
(371) Idem. nota 19 (pág. 14)
(372) Idem. (pág. 57)
(373) Idem. (pág. 59)
(374) Idem. (pág. 108)
(375) Idem. (pág. 140)
(376) Idem. (pág. 130)
(377) Idem. (pág. 142)
(378) Idem. (pág. 143)
(379) I-1 (pág. 425)
(380) Idem. nota 219 (pág. 295)
(381) "La muerte, obsesión y tema total de Juan Ramón Jiménez" Arturo del VILLAR, en "Arbor", nºs. 355/6, Julio-Agosto, Madrid, 1975 (pág. 106)
(382) Crítica de la razón estética (El ejemplo de J.R.J.) Arturo del VILLAR. Anaquel de ensayos/5. Los libros de

Fausto, Madrid, 1988 (págs. 28/9)

(383) "Lo lingüístico y lo lexicográfico en la obra de Juan Ramón Jiménez". Guillermo DIAZ-PLAJA, en Actas del Congreso, AA.VV., t. Iº, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 279)

(384) El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos. Ricardo GULLON. Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1968 (pág. 97)

(385) Idem. nota 27 (pág. 21)

(386) Idem. (pág. 228)

(387) Idem. nota 194 (pág. 37)

(388) Idem. (pág. 228)

(389) Idem. nota 22 (pág. 135)

(390) Idem. (pág. 331)

(391) Idem. (pág. 392)

(392) Idem. nota 200 (pág. 46)

(393) Idem. (pág. 45)

(394) Idem. (pág. 39)

(395) Cuadernos. Juan Ramón JIMENEZ. Taurus, Madrid, 1971 (pág. 130)

(396) Idem. nota 26 (pág. 839)

(397) Idem. (pág. 649)

(398) La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria) Ernestina de CHAMPOURCIN. Anaquel de recuerdos/1. Los libros de Fausto, Madrid, 1981 (pág. 83)

(399) Idem. nota 219 (págs. 302/3)

(400) Idem. (pág. 341)

(401) Idem. (pág. 356)

(402) Idem. nota 395 (pág. 223)

(403) Fuego y sentimiento. Juan Ramón JIMENEZ. El Observatorio Ediciones, Madrid, 1986 (pág. 65)

(404) Idem. nota 22 (pág. 327)

(405) Idem. nota 398 (pág. 87)

(406) Idem. nota 293 (pág. 34)

(407) En P.L.P.:

"las hojas tiemblan la luz
de las lunas de estos siglos" (pág. 411)

"Ventanas de cien siglos se abren frente a su ensueño" (pág. 869)

"el sueño de los siglos" (pág. 1432)
En I-1:
"La esperaba,
desde siglos el agua" (pág. 289)
"Un amor de mil siglos" (pág. 337)
"carnes de cien siglos" (pág. 337)
En I-2:
"a tu recuerdo aún le quedan siglos" (pág. 423)

(408) I-1 (pág. 126)
(409) I-2 (pág. 183)
(410) " (pág. 291)
(411) P.L.P. (pág. 663)
(412) I-1 (pág. 247)
(413) P.L.P. (pág. 1369)
(414) " (pág. 1013)
(415) " (pág. 1208)
(416) I-1 (pág. 454)
(417) P.L.P. (pág. 708)
(418) En P.L.P.:
"Cornetines de estos años!" (pág. 439)
"¡Emperatriz de jazmines,
bella sin años contados" (pág. 720)
"¡Es año nuevo!" (pág. 1060)
En I-1:
"como los otros años" (pág. 308)
"floridos años" (pág. 457)
"¡gracia de mis más puros años" (pág. 462)
(419) I-1 (pág. 173)
(420) " (pág. 170)
(421) I-1 (pág. 184)
(422) Idem. nota 253 (pág. 59)
(423) Idem. nota 19 (pág. 35)
(424) "Juan Ramón Jiménez y los árboles". Hugo Emilio PEDEMONTE, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nos. 376/8, octubre-dic., Madrid, 1981 (pág. 240)
(425) "Ser y parecer en la Poesía de Juan Ramón". Manuel ARIZA, en Actas del Congreso. AA.VV., to. Io, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 148)
(426) Centenario de Juan Ramón Jiménez. José Gerardo

MANRIQUE DE LARA. Instituto de España, Madrid, 1982 (pág. 43)

(427) Idem. nota 14 (pág. 309)

(428) Idem. (pág. 310)

(429) Idem. nota 19 (pág. 79)

(430) Idem. nota 219 (pág. 429)

(431) Idem. (pág. 128)

(432) Isla de la simpatía. Juan Ramón JIMENEZ. Ediciones Huracán, Puerto Rico, 1981 (pág. 85)

(433) Idem. nota 219 (pág. 369)

(434) "Sobre la poética prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de 'Platero y yo'.". Jorge URRUTIA, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., Madrid, 1981 (pág. 730)

(435) Idem. nota 30 (pág. 153)

(436) Idem. nota 26 (pág. 166)

(437) I-1 (pág. 370)

(438) " (pág. 354)

(439) En P.L.P.:

"una luna vendada, / de otras estaciones" (pág. 1018)

"en el sueño se ríe la estación venidera" (pág. 1371)

(440) Idem. nota 425 (pág. 147)

(441) "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez". Josefa GUERRERO HORTIGON, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., Madrid, 1981 (pág. 414)

(442) Idem. (pág. 416)

(443) Idem. nota 250 (pág. 169)

(444) Idem. (pág. 171)

(445) I-2 (pág. 90)

(446) " (pág. 414)

(447) He aquí una escueta selección de citas de todos estos tipos de adjetivación. En P.L.P.:

"¡Primavera hermosa! ¡Primavera blanca!" (pág. 1524)

"Las dulces primaveras que mi alma
ve vagar en sus recuerdos" (pág. 101)

"esta triste primavera" (pág. 75)

"Esta tarde azul y pura de la dulce primavera" (pág. 327)

"primavera de pájaros y flores" (pág. 815)

"la divina primavera" (pág. 941)

"la primavera torna, amarilla de flores" (pág. 1086)

"trastorno de dolientes primaveras" (pág. 1102)

En I-1:

"en una trájica / primavera de nieve" (pág. 381)

En I-2:

"primavera sin tregua" (pág. 345)

(448) P.L.P. (pág. 1294)

(449) " (pág. 272)

(450) " (pág. 1097)

(451) " (pág. 1092)

(452) I-1 (pág. 113)

(453) " (pág. 454)

(454) I-2 (pág. 184)

(455) P.L.P. (pág. 367)

(456) I-1 (pág. 50)

(457) Arias tristes. J.R.J. Prólogo de Aurora de ALBORNOZ. Taurus, Mdrid, 1981 (pág. 39)

(458) P.L.P. (pág. 1490)

(459) " (pág. 1531)

(460) " (pág. 81)

(461) En P.L.P.:

"Ay, primavera! ¿por qué no ha reverdecido
el amarillo rosal de mi balcón?" (pág. 713)

"dile la última elegía
de mayo a la primavera" (pág. 440)

En I-1:

"Ah, primavera; qué locamente respiro
la esencia indefinible de tus brisas mojadas" (pág. 455)

"¡Primavera: da a luz, dentro de mi tristeza,
cual una madre joven, otra rosa divina!" (pág. 234)

(462) P.L.P. (pág. 82)

(463) " (pág. 682)

(464) I-1 (pág. 334)

(465) P.L.P. (pág. 754)

(466) " (pág. 1303)

(467) I-2 (pág. 82)

(468) P.L.P. (pág. 1181)

(469) I-2 (pág. 74)

(470) I-1 (pág. 242)

(471) P.L.P. (pág. 1412)

(472) I-1 (pág. 401)
(473) " (pág. 334)
(474) P.L.P. (pág. 711)
(475) " (pág. 958)
(476) I-1 (pág. 303)
(477) I-2 (pág. 107)
(478) " (pág. 229)
(479) P.L.P. (pág. 957)
(480) " (pág. 1099)
(481) " (pág. 950)
(482) " (pág. 1236)
(483) " (pág. 939)
(484) " (pág. 1427)
(485) " (pág. 1241)
(486) " (pág. 308)
(487) " (pág. 1437)
(488) I-1 (pág. 325)
(489) " (pág. 309)
(490) P.L.P. (pág. 442)
(491) " (pág. 89)
(492) I-1 (págs. 93 y 234) I-2 (pág. 413)
(493) P.L.P. (pág. 711)
(494) " (pág. 773)
(495) " (pág. 1055)
(496) " (pág. 1143)
(497) " (pág. 1206)
(498) " (pág. 223)
(499) " (pág. 847)
(500) I-1 (pág. 155)
(501) " (pág. 62)
(502) P.L.P. (pág. 82)
(503) " (pág. 235)
(504) " (pág. 850)
(505) I-2 (pág. 326)
(506) P.L.P. (pág. 137)
(507) " (pág. 1511)
(508) " (pág. 1529)
(509) " (pág. 95)
(510) " (pág. 133)

(511) " (pág. 1121)
(512) I-1 (pág. 403)
(513) I-2 (pág. 152)
(514) Idem. nota 323 (pág. 69)
(515) Idem. nota 1 (pág. 317)
(516) Idem. nota 26 (pág. 58)
(517) Idem. nota 30 (pág. 147)
(518) Juan Ramón Jiménez en su poesía. Guillermo DIAZ-PLAJA. Aguilar, Madrid, 1958 (pág. 156)
(519) Idem. nota 461 (pág. 417)
(520) Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda. Graciela PALAU DE NEMES. Gredos, 2a edic., tº. II, Madrid, 1974 (pág. 220)
(521) Idem. nota 268 (pág. 52)
(522) "El otoño en los versos de Juan Ramón Jiménez". Mª Dolores ASIS, en "Ya", 26-IX-76, Madrid (pág. 15)
(523) Idem.
(524) Idem. nota 250 (pág. 169)
(525) P.L.P. (pág. 1528)
(526) " (pág. 78)
(527) " (pág. 707)
(528) I-1 (pág. 458)
(529) " (pág. 110)
(530) P.L.P. (pág. 88)
(531) " (pág. 229)
(532) " (pág. 488)
(533) " (pág. 1395)
(534) I-1 (pág. 270)
(535) " (pág. 370)
(536) I-2 (pág. 423)
(537) P.L.P. (pág. 499)
(538) " (pág. 267)
(539) " (pág. 231)
(540) " (pág. 567)
(541) " (pág. 1387)
(542) " (pág. 504)
(543) " (pág. 1026)
(544) " (pág. 1160)
(545) I-1 (pág. 306)

(546) " (pág. 311)
(547) I-2 (pág. 366)
(548) P.L.P. (pág. 77)
(549) " (pág. 768)
(550) I-1 (pág. 288)
(551) " (pág. 370)
(552) I-2 (pág. 281)
(553) P.L.P. (pág. 512)
(554) " (pág. 1372)
(555) " (pág. 1384)
(556) " (pág. 567)
(557) I-2 (pág. 335)
(558) I-1 (pág. 242)
(559) P.L.P. (pág. 488)
(560) " (pág. 710)
(561) " (pág. 811)
(562) " (pág. 1303)
(563) " (pág. 854)
(564) " (pág. 1045)
(565) " (pág. 1075)
(566) " (pág. 1145)
(567) " (pág. 1217)
(568) " (pág. 235)
(569) I-1 (pág. 349)
(570) P.L.P. (pág. 520)
(571) " (pág. 937)
(572) " (pág. 1397)
(573) " (pág. 225)
(574) " (pág. 553)
(575) " (pág. 1188)
(576) " (pág. 237)
(577) " (pág. 488)
(578) I-1 (pág. 174)
(579) P.L.P. (pág. 1387)
(580) Idem. nota 250 (pág. 171)
(581) Idem. nota 219 (pág. 256)
(582) Idem. (pág. 286)
(583) Idem. (pág. 117)
(584) Idem. (pág. 296)

(585) P.L.P. (pág. 1491)
(586) " (pág. 120)
(587) " (pág. 1507)
(588) " (pág. 79)
(589) " (pág. 573)
(590) " (pág. 1234)
(591) I-2 (pág. 90)
(592) P.L.P. (pág. 165)
(593) " (pág. 188)
(594) " (pág. 268)
(595) " (pág. 834)
(596) " (pág. 918)
(597) " (pág. 1064)
(598) I-2 (pág. 137)
(599) I-1 (pág. 377)
(600) P.L.P. (pág. 1345)
(601) " (pág. 287)
(602) " (pág. 1064)
(603) " (pág. 926)
(604) " (pág. 853)
(605) I-1 (pág. 325)
(606) Idem. nota 22 (pág. 217)
(607) Idem. nota 187 (pág. 27)
(607 bis) I-1 (pág. 221)
(608) P.L.P. (pág. 749)
(609) " (pág. 1323)
(610) I-2 (pág. 320)
(611) I-1 (pág. 322)
(612) Idem. nota 219 (pág. 407)
(613) P.L.P. (pág. 871)
(614) " (pág. 919)
(615) " (pág. 1157)
(616) " (pág. 919)
(617) I-1 (pág. 288)
(618) " (pág. 322)
(619) " (pág. 440)
(620) P.L.P. (pág. 1315)
(621) Idem. nota 26 (pág. 583)
(622) Idem. nota 293 (pág. 21)

(623) Idem. (pág. 43)
(624) Idem. nota 261 (pág. 154)
(625) Idem. nota 255 (pág. 57)
(626) I-1 (pág. 110)
(627) P.L.P. (pág. 73)
(628) " (pág. 725)
(629) " (pág. 764)
(630) " (pág. 1364)
(631) I-1 (pág. 256)
(632) P.L.P. (pág. 1100)
(633) " (pág. 1205)
(634) " (pág. 170)
(635) " (pág. 320)
(636) " (pág. 401)
(637) I-1 (pág. 402)
(638) I-2 (pág. 273)
(639) " (pág. 110)
(640) P.L.P. (pág. 383)
(641) " (pág. 859)
(642) " (pág. 1479)
(643) " (pág. 117)
(644) " (pág. 318)
(645) " (pág. 1248)
(646) " (pág. 396)
(647) " (pág. 498)
(648) " (pág. 1396)
(649) I-2 (pág. 277)
(650) I-1 (pág. 348)
(651) " (pág. 51)
(652) P.L.P. (pág. 79)
(653) " (pág. 105)
(654) " (pág. 129)
(655) " (pág. 591)
(656) " (pág. 1322)
(657) I-1 (pág. 308)
(658) P.L.P. (pág. 1322)
(659) " (pág. 1348)
(660) " (pág. 237)
(661) I-2 (pág. 106)

(662) P.L.P. (pág. 727)
(663) " (pág. 1371)
(664) Idem. nota 219 (págs. 246/7)
(665) Idem. (pág. 322)
(666) Idem. nota 22)
(667) Idem. nota 25 (pág. 126)
(668) Idem. nota 22 (pág. 261)
(669) P.L.P. (pág. 147)
(670) " (pág. 222)
(671) " (pág. 393)
(672) " (pág. 1203)
(673) " (pág. 1105)
(674) I-2 (pág. 75)
(675) " (pág. 391)
(676) I-1 (pág. 51)
(677) " (pág. 214)
(678) " (pág. 256)
(679) I-2 (pág. 409)
(680) I-1 (pág. 239)
(681) " (pág. 307)
(682) I-2 (pág. 143)
(683) " (págs. 176 y 292)
(684) P.L.P. (pág. 1523)
(685) " (pág. 322)
(686) " (pág. 142)
(687) I-1 (pág. 453)
(688) " (pág. 384)
(689) " (pág. 412)
(690) I-2 (pág. 389)
(691) P.L.P. (pág. 194)
(692) " (pág. 398)
(693) " (pág. 742)
(694) " (pág. 1428)
(695) I-1 (pág. 95)
(696) P.L.P. (pág. 717)
(697) I-2 (pág. 91)
(698) P.L.P. (pág. 897)
(699) I-2 (pág. 92)
(700) P.L.P. (pág. 594)

(701) " (pág. 1303)
(702) " (pág. 420)
(703) Nombra el lunes en I-2 (pág. 265) y el jueves en I-2 (pág.44)
(704) I-2 (pág. 45)
(705) " (pág. 113)
(706) " (pág. 318)
(707) P.L.P. (pág. 359)
(708) I-2 (pág. 134)
(709) P.L.P. (pág. 909)
(710) Idem. nota 274 (pág. 103)
(711) Idem. (pág. 74)
(712) Idem. nota 322 (pág. 77)
(713) Idem. (pág. 117)
(714) I-1 (pág. 280)
(715) I-2 (pág. 133)
(716) Idem. nota 22 (pág. 185)
(717) I-2 (pág. 258)
(718) P.L.P. (pág. 773)
(719) En P.L.P.: "Nochebuena" (pág. 1537) y "Balada triste de la mañana del Corpus" (pág. 762)
(720) Idem. nota 22 (pág. 382)
(721) P.L.P. (pág. 875)
(722) " (pág. 1344)
(723) I-1 (pág. 339)
(724) I-2 (pág. 295)
(725) I-1 (pág. 141)
(726) P.L.P. (pág. 1259)
(727) I-1 (pág. 265)
(728) P.L.P. (pág. 1103)
(729) " (pág. 1430)
(730) " (pág. 867)
(731) I-2 (pág. 163)
(732) " (pág. 66)
(733) " (pág. 119)
(734) Idem. nota 26 (pág. 23)
(735) Idem. (pág. 441)
(736) P.L.P. (pág. 601)
(737) " (pág. 653)
(738) I-2 (pág. 152)

(739) I-1 (pág. 353)
(740) " (pág. 235)
(741) I-2 (pág. 75)
(742) P.L.P. (pág. 915)
(743) " (pág. 1488)
(744) " (pág. 1055)
(745) " (pág. 1241)
(746) I-2 (pág. 213)
(747) I-1 (pág. 88)
(748) P.L.P. (pág. 167)
(749) " (pág. 160)
(750) " (pág. 1259)
(751) Idem. nota 22 (pág. 346)
(752) I-2 (pág. 205)
(753) " (pág. 207)
(754) I-1 (pág. 239)
(755) Idem. nota 395 (pág. 126)
(756) Idem. nota 403 (pág. 56)
(757) I-1 (pág. 463)
(758) I-2 (pág. 229) y P.L.P. (pág. 780)
(759) P.L.P. (pág. 319)
(760) " (pág. 331)
(761) " (pág. 851)
(762) " (pág. 1092)
(763) " (pág. 1101)
(764) " (pág. 1176)
(765) " (pág. 167)
(766) " (pág. 551)
(767) " (pág. 1425)
(768) " (pág. 132)
(769) " (pág. 168)
(770) " (pág. 187)
(771) " (pág. 401)
(772) I-2 (pág. 274)
(773) P.L.P. (pág. 323)
(774) " (pág. 402)
(775) " (pág. 682)
(776) I-2 (pág. 336)
(777) P.L.P. (pág. 1001)

(778) " (pág. 1306)
(779) I-2 (pág. 403)
(780) I-1 (pág. 50)
(781) P.L.P. (pág. 114)
(782) " (pág. 752)
(783) " (pág. 868)
(784) " (pág. 208)
(785) " (pág. 420)
(786) " (pág. 452)
(787) " (pág. 224)
(788) " (pág. 868)
(789) " (pág. 454)
(790) " (pág. 1182)
(791) " (pág. 739)
(792) " (pág. 961)
(793) " (pág. 114)
(794) " (pág. 592)
(795) " (pág. 387)
(796) " (pág. 584)
(797) " (pág. 1057)
(798) I-1 (pág. 349)
(799) I-2 (pág. 393)
(800) P.L.P. (pág. 457)
(801) " (pág. 570)
(802) " (pág. 1092)
(803) I-1 (pág. 234)
(804) I-2 (pág. 425)
(805) P.L.P. (pág. 646)
(806) " (pág. 780)
(807) " (pág. 890)
(808) I-1 (pág. 77)
(809) Idem. nota 22 (pág. 325)
(810) Idem. nota 26 (pág. 791)
(811) Idem. (pág. 1086)
(812) Idem. nota 293 (pág. 44)
(813) P.L.P. (pág. 1508)
(814) " (pág. 128)
(815) " (pág. 156)
(816) " (pág. 186)

(817) " (pág. 136)
(818) " (pág. 263)
(819) " (pág. 435)
(820) " (pág. 860)
(821) " (pág. 832)
(822) " (pág. 1372)
(823) " (pág. 1343)
(824) " (pág. 1456)
(825) I-1 (pág. 183)
(826) I-2 (pág. 227)
(827) Idem. nota 425 (pág. 148)
(828) Idem. nota 426 (pág. 44)
(829) P.L.P. (pág. 75)
(830) " (pág. 140)
(831) " (pág. 92)
(832) " (pág. 263)
(833) " (pág. 270)
(834) " (pág. 635)
(835) " (pág. 1011)
(836) " (pág. 1201)
(837) I-1 (pág. 144)
(838) P.L.P. (pág. 426)
(839) " (pág: 257)
(840) " (pág. 129)
(841) " (pág. 131)
(842) " (pág. 134)
(843) " (pág. 161)
(844) " (pág. 569)
(845) " (pág. 1390)
(846) " (pág. 206)
(847) " (pág. 261)
(848) " (pág. 316)
(849) " (pág. 317)
(850) " (pág. 318)
(851) " (pág. 319)
(852) " (pág. 321)
(853) " (pág. 323)
(854) " (pág. 87)
(855) " (pág. 541)

(856) " (pág. 804)
(857) " (pág. 128)
(858) " (pág. 444)
(859) " (pág. 606)
(860) I-1 (pág. 70)
(861) P.L.P. (pág. 1527)
(862) " (pág. 96)
(863) " (pág. 259)
(864) " (pág. 285)
(865) " (pág. 713)
(866) " (pág. 279)
(867) " (pág. 280)
(868) " (pág. 571)
(869) " (pág. 275)
(870) " (pág. 278)
(871) " (pág. 351)
(872) " (pág. 245)
(873) " (pág. 221)
(874) " (pág. 270)
(875) " (pág. 262)
(876) " (pág. 286)
(877) " (pág. 289)
(878) " (pág. 276)
(879) " (pág. 1078)
(880) I-1 (pág. 148)
(881) P.L.P. (pág. 417)
(882) " (pág. 442)
(883) " (pág. 443)
(884) I-2 (pág. 288)
(885) P.L.P. (pág. 1505)
(886) " (pág. 152)
(887) " (pág. 457)
(888) " (pág. 873)
(889) " (pág. 1008)
(890) " (pág. 1380)
(891) I-1 (pág. 175)
(892) P.L.P. (pág. 1444)
(893) " (pág. 418)
(894) " (pág. 539)

(895) " (pág. 152)
(896) " (pág. 630)
(897) " (pág. 1023)
(898) I-2 (pág. 101)
(899) " (pág. 185)
(900) P.L.P. (pág. 372)
(901) " (pág. 566)
(902) Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez. Antonio CAMPOAMOR. Ediciones Sedmay, Madrid, 1976 (pág. 17)
(903) Idem. nota 219 (pág. 45)
(904) Idem. (pág. 422)
(905) Idem. (pág. 421)
(906) La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez. Michael P. PREDMORE. Gredos, 2ª edic., Madrid, 1975 (pág.262)
(907) Idem. nota 219 (pág. 369)
(908) "Imagen primera de Juan Ramón Jiménez". Rafael ALBERTI, en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander (pág. 46)
(908 bis) Nueva Antoloiía. J.R.J. Estudio preliminar y selección de Aurora de ALBORNOZ. Edic. Península, 3ª edic., Barcelona, 1983 (pág. 36)
(909) Retratos contemporáneos escogidos. Ramón GOMEZ DE LA SERNA. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968 (pág. 23)
(909 bis) "Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez". Paul VERDEVOYE, en "La Torre", Año V, nºs. 19-20, Julio-dic., Puerto Rico, 1957 (pág. 274)
(910) Idem. nota 26 (pág. 61)
(911) Idem. nota 22 (pág. 242)
(912) Idem. nota 30 (pág. 151)
(913) Idem. nota 26 (pág. 488)
(914) Idem. nota 322 (pág. 446)
(915) P.L.P. (pág. 493)
(916) I-1 (pág. 254)
(917) P.L.P. (pág. 596)
(918) " (pág. 759)
(919) " (pág. 1266)
(920) " (pág. 1007)
(921) I-1 (pág. 254)
(922) P.L.P. (pág. 1063)

(923) " (pág. 1263)
(924) " (pág. 383)
(925) " (pág. 237)
(926) " (pág. 450)
(927) " (pág. 1056)
(928) " (pág. 1050)
(929) " (pág. 1203)
(930) " (pág. 1233)
(931) " (pág. 1443)
(932) I-1 (pág. 118)
(933) P.L.P. (pág. 486)
(934) I-2 (pág. 225)
(935) I-1 (pág. 181)
(936) I-2 (pág. 297)
(937) " (pág. 385)
(938) " (pág. 429)
(939) P.L.P. (pág. 855)
(940) " (pág. 918)
(941) " (pág. 994)
(942) " (pág. 1077)
(943) " (pág. 1145)
(944) " (pág. 919)
(945) " (pág. 913)
(946) " (pág. 1100)
(947) " (pág. 1154)
(948) " (pág. 299)
(949) " (pág. 1524)
(950) " (pág. 973)
(951) " (pág. 147)
(952) " (pág. 327)
(953) " (pág. 398)
(954) " (pág. 157)
(955) " (pág. 963)
(956) " (pág. 1068)
(957) " (pág. 1366)
(958) I-2 (pág. 298)
(959) P.L.P. (pág. 424)
(960) " (pág. 445)
(961) " (pág. 963)

(962) " (pág. 888)
(963) " (pág. 1262)
(964) " (pág. 1419)
(965) " (pág. 1434)
(966) I-1 (pág. 254)
(967) I-2 (pág. 354)
(968) P.L.P. (pág. 112)
(969) " (pág. 1070)
(970) " (pág. 318)
(971) " (pág. 327)
(972) " (pág. 335)
(973) " (pág. 231)
(974) " (pág. 758)
(975) " (pág. 914)
(976) " (pág. 1032)
(977) " (pág. 1499)
(978) " (pág. 88)
(979) " (pág. 188)
(980) " (pág. 280)
(981) " (pág. 482)
(982) " (pág. 1102)
(983) " (pág. 1186)
(984) " (pág. 1370)
(985) I-1 (pág. 252)
(986) " (pág. 418)
(987) I-2 (pág. 260)
(988) P.L.P. (pág. 538)
(989) " (pág. 650)
(990) I-1 (pág. 408)
(991) I-2 (pág. 134)
(992) P.L.P. (pág. 447)
(993) I-1 (pág. 374)
(994) P.L.P. (pág. 499)
(995) " (pág. 220)
(996) " (pág. 1060)
(997) " (pág. 1131)
(998) " (pág. 1262)
(999) " (pág. 721)
(1000) " (pág. 808)

(1001) " (pág. 1432)
(1002) I-2 (pág. 213)
(1003) " (pág. 57)
(1004) I-1 (pág. 391)
(1005) P.L.P. (pág. 939)
(1006) " (pág. 1073)
(1007) " (pág. 239)
(1008) " (pág. 398)
(1009) " (pág. 213)
(1010) " (pág. 607)
(1011) " (pág. 883)
(1012) " (pág. 1385)
(1013) " (pág. 886)
(1014) " (pág. 1408)
(1015) I-1 (pág. 383)
(1016) " (pág. 401)
(1017) " (pág. 265)
(1018) P.L.P. (pág. 486)
(1019) I-1 (pág. 101)
(1020) P.L.P. (pág. 1533)
(1021) " (pág. 429)
(1022) " (pág. 553)
(1023) " (pág. 114)
(1024) I-1 (pág. 236)
(1025) P.L.P. (pág. 134)
(1026) " (pág. 1476)
(1027) " (pág. 207)
(1028) I-1 (pág. 440)
(1029) I-2 (pág. 410)
(1030) P.L.P. (págs. 538 y 559)
(1031) " (pág. 115)
(1032) " (págs. 322 y 377)
(1033) " (pág. 336)
(1034) " (pág. 382)
(1035) " (pág. 489)
(1036) " (pág. 502)
(1037) " (pág. 1178)
(1038) " (pág. 1352)
(1039) " (pág. 1512)

(1040) " (pág. 552)
(1041) " (pág. 781)
(1042) " (pág. 139)
(1043) " (pág. 575)
(1044) " (pág. 958)
(1045) " (pág. 328)
(1046) " (pág. 924)
(1047) " (pág. 1339)
(1048) I-2 (pág. 76)
(1049) P.L.P. (pág. 186)
(1050) " (pág. 245)
(1051) " (pág. 310)
(1052) " (pág. 316)
(1053) " (pág. 435)
(1054) " (pág. 316)
(1055) " (pág. 726)
(1056) I-1 (pág. 247)
(1057) P.L.P. (pág. 726)
(1058) " (pág. 895)
(1059) " (pág. 124)
(1060) " (pág. 1153)
(1061) " (pág. 967)
(1062) " (pág. 186)
(1063) " (pág. 494)
(1064) " (pág. 376)
(1065) " (pág. 134)
(1066) I-2 (pág. 204)
(1067) P.L.P. (pág. 170)
(1068) " (pág. 213)
(1069) " (pág. 115)
(1070) " (pág. 111)
(1071) " (pág. 237)
(1072) " (pág. 686)
(1073) I-2 (pág. 350)
(1074) P.L.P. (pág. 483)
(1075) " (pág. 314)
(1076) " (pág. 311)
(1077) " (pág. 697)
(1078) " (pág. 823)

(1079) " (pág. 1190)
(1080) I-1 (pág. 221)
(1081) " (pág. 271)
(1082) P.L.P. (pág. 354)
(1083) " (pág. 655)
(1084) " (pág. 722)
(1085) " (pág. 1028)
(1086) " (pág. 1318)
(1087) I-1 (pág. 139)
(1088) P.L.P. (pág. 365)
(1089) " (pág. 479)
(1090) " (pág. 1019)
(1091) " (págs. 727 - 797 - 914) I-1 (pág. 263)
(1092) P.L.P. (pág. 741)
(1093) " (pág. 1214) I-1 (pág. 176)
(1094) P.L.P. (pág. 102)
(1095) " (págs. 216 - 247 - 1444)
(1096) " (págs. 241 y 1179)
(1097) " (pág. 246)
(1098) " (pág. 241)
(1099) " (pág. 891)
(1100) " (pág. 1210)
(1101) I-1 (pág. 322)
(1102) P.L.P. (pág. 842)
(1103) " (pág. 1137)
(1104) " (pág. 1247)
(1105) " (pág. 1322)
(1106) " (pág. 1450)
(1107) I-2 (pág. 45)
(1108) " (pág. 51)
(1109) P.L.P. (pág. 687)
(1110) " (pág. 867)
(1111) " (pág. 895)
(1112) I-2 (pág. 51)
(1113) " (pág. 393)
(1114) P.L.P. (pág. 892)
(1115) " (pág. 424)
(1116) " (pág. 236)
(1117) " (pág. 485)

(1118) " (pág. 476)
(1119) " (pág. 397)
(1120) " (pág. 650)
(1121) " (pág. 103)
(1122) " (pág. 519)
(1123) I-1 (pág. 118)
(1124) P.L.P. (pág. 850)
(1125) " (pág. 504)
(1126) " (pág. 496)
(1127) " (pág. 168)
(1128) " (pág. 91) I-1 (pág. 71)
(1129) P.L.P. (pág. 895)
(1130) " (pág. 1394)
(1131) " (pág. 821)
(1135) " (pág. 354)
(1136) " (pág. 349)
(1137) " (pág. 238)
(1138) I-1 (pág. 217)
(1139) P.L.P. (pág. 109)
(1140) " (pág. 519)
(1141) " (pág. 931)
(1142) " (pág. 1026)
(1143) I-1 (pág. 465)
(1144) I-2 (pág. 335)
(1145) P.L.P. (pág. 1217)
(1146) " (pág. 1242)
(1147) " (pág. 1338)
(1148) " (pág. 706)
(1149) " (pág. 449)
(1150) " (pág. 560)
(1151) " (pág. 696)
(1152) I-1 (pág. 61)
(1153) P.L.P. (pág. 934)
(1154) " (pág. 678)
(1155) " (pág. 519)
(1156) " (pág. 486)
(1157) " (pág. 654)
(1158) " (pág. 1221)
(1159) " (pág. 218)

(1160) " (pág. 480)
(1161) " (pág. 1282)
(1162) " (pág. 1399)
(1163) " (pág. 1319)
(1164) " (pág. 198)
(1165) " (pág. 109)
(1166) " (pág. 111)
(1167) " (pág. 198)
(1168) " (pág. 71)
(1169) " (pág. 160)
(1170) Idem. nota 902 (pág. 241)
(1171) Idem. nota 219 (pág. 169)
(1172) Idem. (pág. 77)
(1173) Direcciones del Modernismo. Ricardo GULLON. Gredos, 2ª edic., Madrid, 1971 (pág. 176)
(1174) Idem. nota 10 (pág. 179)
(1175) Idem. (pág. 51)
(1176) "Juan Ramón Jiménez: El argumento de 'la obra'.". Antonio SANCHEZ ROMERALO, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., Madrid, 1981 (pág. 474)
(1177) Idem. (pág. 477)
(1178) Idem. nota 909 bis (pág. 255)
(1179) Idem. (pág. 258)
(1180) " "
(1181) Idem. (pág. 266)
(1182) Idem. nota 15 (pág. 196)
(1183) Juan Ramón Jiménez. Angel GONZALEZ. Júcar, Madrid, 1973 (pág. 102)
(1184) "Primer albor de la conciencia estética en Juan Ramón Jiménez: Ninfeas y Almas de violeta". Mª Luisa AMIGO, en "Letras de Deusto", vol. 15, nº 31, Enero-Abril, Bilbao, 1985 (pág. 59)
(1185) Idem. nota 906 (pág. 19)
(1186) La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria) Ernestina de CHAMPOURCIN. Anaquel de recuerdos/1. Los libros de Fausto, Madrid, 1981 (págs. 55/6)
(1187) "Juan Ramón vivo en el recuerdo". Gastón BAQUERO, en "Cuadernos Hispanoamericanos". AA.VV., nºs. 376/8, octubre-diciembre, Madrid, 1981 (pág. 89)

(1188) Idem. nota 26 (pág. 1214)
(1189) Idem. nota 219 (pág. 63)
(1190) Idem. nota 906 (pág. 263)
(1191) Idem. nota 22 (pág. 342)
(1192) Idem. nota 261 (pág. 37)
(1193) Idem. nota 322 (pág. 194)
(1194) Idem. nota 30 (pág. 58)
(1195) Idem. (Véanse las notas al pie de las págs.: 40 - 58 - 111)
(1196) P.L.P. (pág. 585)
(1197) " (pág. 619)
(1198) " (pág. 779)
(1199) " (pág. 936)
(1200) " (pág. 912)
(1201) " (pág. 779)
(1202) " (pág. 925)
(1203) I-1 (pág. 310)
(1204) " (pág. 391)
(1205) P.L.P. (pág. 1215)
(1206) I-1 (pág. 325)
(1207) P.L.P. (pág. 283)
(1208) " (pág. 451)
(1209) " (pág. 1504)
(1210) " (pág. 165)
(1211) " (pág. 392)
(1212) " (pág. 556)
(1213) " (pág. 779)
(1214) " (pág. 1299)
(1215) I-1 (pág. 345)
(1216) " (pág. 234)
(1217) I-2 (pág. 105)
(1218) P.L.P. (pág. 1374)
(1219) " (pág. 1354)
(1220) " (pág. 573)
(1221) " (pág. 1493)
(1222) " (pág. 198)
(1223) " (pág. 1530)
(1224) " (pág. 392)
(1225) I-1 (pág. 85)
(1226) P.L.P. (pág. 1299)

(1227) I-1 (pág. 238)
(1228) " (pág. 310)
(1229) " (pág. 416)
(1230) I-2 (pág. 127)
(1231) P.L.P. (pág. 1343)
(1232) " (pág. 116)
(1233) " (pág. 1303)
(1234) I-2 (pág. 428)
(1235) P.L.P. (pág. 1521)
(1236) I-1 (pág. 415)
(1237) P.L.P. (pág. 1486)
(1238) I-1 (pág. 334)
(1239) I-2 (pág. 429)
(1240) P.L.P. (pág. 113)
(1241) " (pág. 396)
(1242) I-1 (pág. 409)
(1243) " (pág. 241)
(1244) Idem. nota 10 (pág. 31)
(1245) Idem. (pág. 104)
(1246) Idem. nota 518 (pág. 165)
(1247) Idem. nota 441 (pág. 418)
(1248) P.L.P. (pág. 965)
(1249) " (pág. 1105)
(1250) " (pág. 1249)
(1251) " (pág. 1322)
(1252) I-1 (pág. 454)
(1253) I-2 (pág. 41)
(1254) " (pág. 76)
(1255) P.L.P. (pág. 1454)
(1256) " (pág. 1456)
(1257) " (pág. 1457)
(1258) " (pág. 812)
(1259) " (pág. 650)
(1260) " (pág. 660)
(1261) " (pág. 557)
(1262) " (pág. 705)
(1263) " (pág. 90) I-1 (pág. 69)
(1264) P.L.P. (pág. 111)
(1265) " (pág. 480)

(1266) " (pág. 1343)
(1267) " (pág. 1450)
(1268) " (pág. 213)
(1269) " (pág. 699)
(1270) " (pág. 112)
(1271) " (pág. 924)
(1272) I-1 (pág. 266)
(1273) " (pág. 273)
(1274) I-2 (pág. 335)
(1275) " (pág. 352)
(1276) I-1 (pág. 94)
(1277) I-2 (pág. 152)
(1278) P.L.P. (pág. 122)
(1279) " (pág. 116)
(1280) " (pág. 109)
(1281) " (pág. 123)
(1282) " (pág. 161)
(1283) " (pág. 931)
(1284) " (pág. 1456)
(1285) " (pág. 1190)
(1286) I-2 (pág. 399)
(1287) P.L.P. (pág. 1304)
(1288) " (pág. 173)
(1289) " (pág. 1397)
(1290) I-1 (pág. 372)
(1291) P.L.P. (pág. 806)
(1292) " (pág. 895)
(1293) " (pág. 885)
(1294) " (pág. 1410)
(1295) " (pág. 821)
(1296) " (pág. 884)
(1297) " (pág. 1054)
(1298) " (pág. 1028)
(1299) " (pág. 1186)
(1300) " (pág. 1062)
(1301) " (pág. 880)
(1302) " (Pág. 897)
(1303) " (pág. 1345)
(1304) " (pág. 940)

(1305) " (pág. 1083)
(1306) " (pág. 1348)
(1307) " (pág. 198)
(1308) " (pág. 758)
(1309) " (pág. 760)
(1310) I-2 (pág. 386)
(1311) P.L.P. (pág. 1113)
(1312) " (pág. 1131)
(1314) " (pág. 779)
(1315) I-2 (pág. 332)
(1316) P.L.P. (pág. 1323)
(1317) " (pág. 886)
(1318) " (pág. 940)
(1319) " (pág. 115)
(1320) " (pág. 1363)
(1321) I-1 (pág. 374)
(1322) P.L.P. (pág. 1280)
(1323) " (pág. 887)
(1324) I-1 (pág. 242)
(1325) I-2 (pág. 244)
(1326) P.L.P. (pág. 1392)
(1327) I-1 (pág. 297)
(1328) Idem. nota 26 (pág. 444)
(1329) Idem. (pág. 65)
(1330) Idem. (pág. 264)
(1331) Idem. nota 22 (pág. 300)
(1332) Idem. nota 261 (pág. 133)
(1333) Federico García Lorca. I De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929). Ian GIBSON. Grijalbo, 2a edic., Barcelona, 1985 (pág. 383)
(1334) P.L.P. (pág. 547)
(1335) " (pág. 968)
(1336) " (pág. 1316)
(1337) " (pág. 1384)
(1338) " (pág. 1395)
(1339) I-1 (pág. 360)
(1340) I-2 (pág. 51)
(1341) P.L.P. (pág. 414)

(1342) " (pág. 865)
(1343) " (pág. 1232)
(1344) I-2 (pág. 158)
(1345) " (pág. 42)
(1346) I-1 (pág. 393)
(1347) " (pág. 179)
(1348) " (pág. 339)
(1349) P.L.P. (pág. 96)
(1350) " (pág. 109)
(1351) " (pág. 132)
(1352) " (pág. 172)
(1353) " (pág. 1275)
(1354) " (pág. 760)
(1355) " (pág. 706)
(1356) " (pág. 503)
(1357) " (pág. 549)
(1358) " (pág. 632)
(1359) " (pág. 778)
(1360) " (pág. 1009)
(1361) " (pág. 227)
(1362) " (pág. 424)
(1363) " (pág. 449)
(1364) " (pág. 639)
(1365) " (pág. 174)
(1366) " (pág. 964)
(1367) " (pág. 1068)
(1368) " (pág. 1415)
(1369) " (pág. 1221)
(1370) I-2 (pág. 324)
(1371) " (pág. 150)
(1372) " (pág. 221)
(1373) I-1 (pág. 310)
(1374) P.L.P. (pág. 495)
(1375) " (pág. 1343)
(1376) " (pág. 1004)
(1377) " (pág. 1390)
(1378) " (pág. 1337)
(1379) " (pág. 1369)
(1380) I-1 (pág. 444)

(1381) I-2 (pág. 113)
(1382) I-1 (pág. 181)
(1383) " (pág. 404)
(1384) I-2 (pág. 60)
(1385) P.L.P. (pág. 1405)
(1386) " (pág. 1022)
(1387) " (pág. 1053)
(1388) I-1 (pág. 342)
(1389) P.L.P. (pág. 1435)
(1390) I-2 (pág. 239)
(1391) " (pág. 150)
(1392) " (pág. 91)
(1393) " (pág. 155)
(1394) " (pág. 321)
(1395) I-1 (pág. 428)
(1396) I-2 (pág. 338)
(1397) " (pág. 411)
(1398) " (pág. 114)
(1399) P.L.P. (pág.1246)
(1400) " (pág. 1452)
(1401) I-2 (pág. 175)
(1402) " (pág. 122)
(1403) " (pág. 166)
(1404) P.L.P. (pág. 964)
(1405) " (pág. 1267)
(1406) " (pág. 963)
(1407) " (pág. 1384)
(1408) " (pág. 1407)
(1409) " (pág. 1412)
(1410) " (pág. 1129)
(1411) " (pág. 544)
(1412) " (pág. 1189)
(1413) " (págs. 1417 y 1282)
(1414) " (pág. 873)
(1415) " (pág. 1201)
(1416) " (pág. 1350)
(1417) " (pág. 1083)
(1418) " (pág. 1289)
(1419) " (pág. 1391)

(1420) I-1 (pág. 239)
(1421) P.L.P. (pág. 842)
(1422) I-1 (pág. 406)
(1423) P.L.P. (pág. 1235)
(1424) " (pág. 1251)
(1425) I-1 (pág. 437)
(1426) El tiempo. Jean PUCELLE. Librería El Ateneo Editorial, B. Aires, 1976 (pág. 43)
(1427) Poesía y reflexión: la palabra en el tiempo. Manuel BALLESTEROS. Taurus, Madrid, 1980 (pág. 39)
(1428) Idem. nota 381 (pág. 98)
(1429) Los estilos poéticos en España desde 1900. Gustav SIEBENMANN. Gredos, Madrid, 1973 (pág. 79)
(1430) Idem. nota 198 (pág. 117)
(1431) Elejías andaluzas. J.R.J. Introducción de Arturo del VILLAR. Bruguera, Madrid, 1980 (pág. 28)
(1432) "La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y Drama". Víctor GARCIA DE LA CONCHA, en Actas del Congreso, tº Iº, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 101)
(1433) Modernismo frente a noventa y ocho. Guillermo DIAZ-PLAJA. Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (pág. 265)
(1434) Idem. nota 26 (pág. 258)
(1435) Idem. nota 22 (pág. 371)
(1436) Idem. nota 26 (pág. 946)
(1437) Idem. nota 21 (pág. 178)
(1438) I-2 (pág. 349)
(1439) Idem. nota 26 (pág. 809)
(1440) Idem. nota 323 (pág. 25)
(1441) Idem. (pág. 34)
(1442) P.L.P. (pág. 1151)
(1443) Idem. nota 22 (pág. 235)
(1444) Idem. (pág. 236)
(1445) Idem. nota 274 (pág. 210)
(1446) Idem. nota 268 (pág. 49)
(1447) Idem. nota 194 (págs. 41/2)
(1448) Idem. nota 1426 (pág. 80)
(1449) Idem. nota 1427 (pág. 149)
(1450) "Algunas claves en la obra poética de Juan Ramón Jiménez" César NICOLAS, en Juan Ramón Jiménez en su centenario

AA.VV. Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1982 (pág. 98)

(1451) "El género literario de Diario de un poeta reciencasado" Miguel A. PEREZ PRIEGO, en Juan Ramón Jiménez en su centenario, AA.VV. Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1982 (pág. 112)

(1452) Idem. nota 198 (pág. 118)

(1453) "Tres vertientes estéticas de 'Adán en el paraíso' de José Ortega y Gasset y su confluencia con el pensamiento poético de Juan Ramón Jiménez". Mª Luisa AMIGO, en "Letras de Deusto", vol. 13, nº 26, Mayo-Agosto, Bilbao, 1983 (pág. 75)

(1454) Idem. nota 2 (pág. 105)

(1455) Idem. nota 26 (pág. 223)

(1456) Idem. (pág. 318)

(1457) Idem. nota 200 (pág. 42)

(1458) Idem. nota 206 (pág. 57)

(1459) Idem. (pág. 71)

(1460) Idem. (pág. 103)

(1461) El mundo poético de Juan Ramón. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos, Sabine R. ULIBARRI. Edhigar, Madrid, 1962 (pág. 219)

(1462) Idem. nota 2 (pág. 151)

(1463) " "

(1464) Idem. nota 19 (pág. 31)

(1465) Idem. nota 206 (pág. 156)

(1466) Idem. nota 261 (pág. 31)

(1467) Idem. nota 200 (pág. 57)

(1468) Idem. (pág. 23)

(1469) P.L.P. (pág. 151)

(1470) " (pág. 74)

(1471) " (pág. 1521)

(1472) " (pág. 142)

(1473) " (págs. 101/2)

(1474) " (pág. 575)

(1475) " (pág. 111)

(1476) I-1 (pág. 280)

(1477) I-2 (pág. 406)

(1478) I-1 (pág. 310)

(1479) " (pág. 337)
(1480) " "
(1481) " (pág. 284)
(1482) I-2 (pág. 413)
(1483) " (pág. 386)
(1484) I-1 (pág. 349)
(1485) I-2 (pág. 284)
(1486) I-1 (pág. 272)
(1487) " (pág. 267)
(1488) " (pág. 401)
(1489) I-2 (pág. 335)
(1490) " (pág. 255)
(1491) " (pág. 104)
(1492) " (pág. 142)
(1493) I-1 (pág. 440)
(1494) P.L.P. (pág. 1159)
(1495) " (pág. 1398)
(1496) I-1 (pág. 310)
(1497) " (pág. 401)
(1498) I-2 (pág. 284)
(1499) P.L.P. (pág. 1278)
(1500) " (pág. 1390)
(1501) " (pág. 1131)
(1502) " (pág. 1425)
(1503) " (pág. 830)
(1504) " (pág. 950)
(1506) " (pág. 991)
(1507) " (pág. 1099)
(1508) " (pág. 1252)
(1509) " (pág. 1181)
(1510) " (pág. 1187)
(1511) " (pág. 1352)
(1512) " (pág. 1276)
(1513) " (pág. 1326)
(1514) " (pág. 1379)
(1515) " (pág. 1039)
(1516) I-1 (pág. 315)
(1517) " (pág. 437)
(1518) " (pág. 438)

(1519) I-2 (pág. 157)
(1520) " (pág. 409)
(1521) I-1 (pág. 393)
(1522) " (pág. 441)
(1523) P.L.P. (pág. 1235)
(1524) " (pág. 1323)
(1525) I-1 (pág. 414)
(1526) " (pág. 450)
(1527) " (pág. 440)
(1528) I-2 (pág. 144)
(1529) P.L.P. (pág. 1392)
(1530) "Sentido y expresión de la vida en la poesía española". Emilio RIOS, en "Estudios de Deusto", vol. 37/1, Enero-Junio, Bilbao, 1989 (págs. 221-236)
(1531) Idem. nota 254 (pág. 217)
(1352) Idem. nota 219 (págs. 452/3)
(1533) Idem. (pág. 329)
(1534) Idem. (Véanse las págs.: 134 - 208 - 217 - 253 - 256 - 293 - 295 - 309 - 333.
(1535) Idem. (pág. 257)
(1536) Idem. (pág. 324)
(1537) Idem. (págs. 165/6)
(1538) Idem. nota 220 (pág. 83)
(1539) Idem. nota 15 (pág. 194)
(1540) Idem. nota 293 (pág. 21)
(1541) Idem. nota 26 (pág. 1055)
(1542) Idem. (pág. 1183)
(1543) Idem. (pág. 619)
(1544) Idem. nota 395 (pág. 129)
(1545) Idem. nota 30 (pág. 85)
(1546) Idem. nota 255 (pág. 42)
(1547) Idem. nota 22 (pág. 321)
(1548) Idem. Nota 19 (pág. 140)
(1549) Idem. nota 22 (pág. 265)
(1550) P.L.P. (pág. 1466)
(1551) " (pág. 1521)
(1552) " (pág. 1540)
(1553) " (pág. 186)
(1554) " (pág. 1474)

(1555) " (pág. 1511)
(1556) " (pág. 1534)
(1557) " (pág. 1486)
(1558) " (pág. 111)
(1559) " (pág. 170)
(1560) " (pág. 168)
(1561) " (pág. 1474)
(1562) " (pág. 71)
(1563) " (pág. 161)
(1564) " (pág. 1507)
(1565) " (pág. 1527)
(1566) " (pág. 93)
(1567) " (pág. 110)
(1568) " (pág. 1470)
(1569) " (pág. 143)
(1570) " (pág. 168)
(1571) " (pág. 91)
(1572) " (pág. 78)
(1573) " (pág. 1503)
(1574) " (pág. 88)
(1575) " (pág. 77)
(1576) " (pág. 78)
(1577) " (pág. 198)
(1578) " (pág. 393)
(1579) " (pág. 871)
(1580) " (pág. 1093)
(1581) " (pág. 837)
(1582) " (pág. 1234)
(1583) " (pág. 1448)
(1584) I-2 (pág. 165)
(1585) " (pág. 119)
(1586) " (pág. 152)
(1587) " (pág. 114)
(1588) " (pág. 166)
(1589) " (pág. 432)
(1590) I-1 (pág. 52)
(1591) P.L.P. (pág. 501)
(1592) I-2 (pág. 86)
(1593) P.L.P. (pág. 491)

(1594) " (pág. 262)
(1595) " (pág. 699)
(1596) " (pág. 829)
(1597) " (pág. 1189)
(1598) I-2 (pág. 253)
(1599) " (pág. 74)
(1600) P.L.P. (pág. 1251)
(1601) I-2 (pág. 88)
(1602) P.L.P. (pág. 275)
(1603) " (pág. 270)
(1604) " (pág. 1274)
(1605) " (pág. 1420)
(1606) " (pág. 1084)
(1607) I-2 (pág. 242)
(1608) P.L.P. (pág. 1083)
(1609) " (pág. 491)
(1610) " (pág. 1024)
(1611) " (pág. 803)
(1612) " (pág. 1268)
(1613) " (pág. 1296)
(1614) " (pág. 1280)
(1615) " (pág. 1241)
(1616) I-2 (pág. 241)
(1617) P.L.P. (pág. 817)
(1618) I-2 (pág. 187)
(1619) " (pág. 120)
(1620) P.L.P. (pág. 702)
(1621) " (pág. 1182)
(1622) " (pág. 1292)
(1623) " (pág. 354)
(1624) I-1 (pág. 46)
(1625) P.L.P. (pág. 1406)
(1626) I-1 (pág. 428)
(1627) Idem. nota 1530
(1628) P.L.P. (pág. 273)
(1629) " (pág. 547)
(1630) " (pág. 800)
(1631) I-1 (pág. 325)
(1632) I-2 (pág. 94)

(1633) I-1 (pág. 370)
(1634) " (pág. 269)
(1635) " (pág. 860)
(1636) P.L.P. (pág. 1261)
(1637) " (pág. 980)
(1638) " (pág. 838)
(1639) I-2 (pág. 396)
(1640) P.L.P. (pág. 969)
(1641) " (pág. 761)
(1642) I-2 (pág. 95)
(1643) " (pág. 251)
(1644) P.L.P. (pág. 453)
(1645) " (pág. 1088)
(1646) " (pág. 1320)
(1647) " (pág. 1301)
(1648) I-2 (pág. 176)
(1649) " (pág. 331)
(1650) P.L.P. (pág. 898)
(1651) I-1 (pág. 255)
(1652) " (pág. 431)
(1653) P.L.P. (pág. 1016)
(1654) " (pág. 449)
(1655) I-2 (pág. 91)
(1656) P.L.P. (pág. 357)
(1657) I-2 (pág. 207)
(1658) I-1 (pág. 428)
(1659) I-2 (pág. 192)
(1660) P.L.P. (pág. 543)
(1661) " (pág. 710)
(1662) " (pág. 807)
(1663) " (pág. 1428)
(1664) " (pág. 846)
(1665) " (pág. 1455)
(1666) I-1 (pág. 350)
(1667) P.L.P. (pág. 928)
(1668) " (pág. 1295)
(1669) I-1 (pág. 214)
(1670) " (pág. 308)
(1671) " (pág. 349)

(1672) P.L.P. (pág. 262)
(1673) I-1 (pág. 362)
(1674) P.L.P. (pág. 760)
(1675) " (pág. 1325)
(1676) I-1 (pág. 139)
(1677) P.L.P. (pág. 823)
(1678) " (pág. 838)
(1679) " (pág. 848)
(1680) " (pág. 856)
(1681) " (pág. 1102)
(1682) " (pág. 1090)
(1683) " (pág. 758)
(1684) " (pág. 922)
(1685) " (pág. 963)
(1686) " (pág. 759)
(1687) I-2 (pág. 98)
(1688) P.L.P. (pág. 835)
(1689) " (pág. 845)
(1690) " (pág. 883)
(1691) I-2 (pág. 353)
(1692) I-1 (pág. 450)
(1693) I-2 (pág. 94)
(1694) P.L.P. (pág. 1427)
(1695) " (pág. 1386)
(1696) " (pág. 1399)
(1697) " (pág. 942)
(1698) I-1 (pág. 444)
(1699) I-2 (pág. 90)
(1700) P.L.P. (pág. 897)
(1701) " (pág. 1388)
(1702) " (pág. 1419)
(1703) " (pág. 1078)
(1704) " (pág. 1293)
(1705) " (pág. 761)
(1706) " (pág. 798)
(1707) " (pág. 270)
(1708) I-2 (pág. 90)
(1709) P.L.P. (pág. 791)
(1710) " (pág. 797)

(1711) " (pág. 1380)
(1712) " "
(1713) " (pág. 1296)
(1714) " (pág. 1205)
(1715) I-2 (pág. 403)
(1716) P.L.P. (pág. 880)
(1717) " (pág. 1372)
(1718) " (pág. 704)
(1719) " (pág. 1277)
(1720) I-1 (pág. 451)
(1721) " (pág. 419)
(1722) P.L.P. (pág. 994)
(1723) " (pág. 1433)
(1724) " (pág. 1180)
(1725) I-1 (pág. 118)
(1726) " (pág. 300)
(1727) " (pág. 116)
(1728) I-2 (pág. 314)
(1729) P.L.P. (pág. 237)
(1730) " (pág. 435)
(1731) " (pág. 772)
(1732) I-2 (pág. 105)
(1733) P.L.P. (pág. 717)
(1734) I-2 (pág. 92)
(1735) P.L.P. (pág. 278)
(1736) " (pág. 645)
(1737) " (pág. 1098)
(1738) " (pág. 1209)
(1739) " (pág. 1259)
(1740) " (pág. 977)
(1741) " (pág. 1208)
(1742) " (pág. 1305)
(1743) I-2 (pág. 184)
(1744) " (pág. 257)
(1745) " (pág. 198)
(1746) P.L.P. (pág. 519)
(1747) " (pág. 651)
(1748) I-2 (pág. 107)
(1749) P.L.P. (pág. 1437)

(1750) I-1 (pág. 463)
(1751) " (pág. 352)
(1752) P.L.P. (pág. 1390)
(1753) I-1 (pág. 440)
(1754) I-2 (pág. 151)
(1755) " (pág. 331)
(1756) P.L.P. (pág. 1244)
(1757) " (pág. 846)
(1758) " (pág. 1361)
(1759) " (pág. 443)
(1760) " (pág. 1297)
(1761) " (pág. 843)
(1762) " (pág. 1379)
(1763) " (pág. 1383)
(1764) I-2 (pág. 91)
(1765) P.L.P. (pág. 1289)
(1766) " (pág. 1429)
(1767) I-2 (pág. 121)
(1768) " (pág. 420)
(1769) P.L.P. (pág. 1105)
(1770) " (pág. 860)
(1771) " (pág. 1249)
(1772) " (pág. 842)
(1773) " (pág. 1012)
(1774) " (pág. 1233)
(1775) I-2 (pág. 167)
(1776) P.L.P. (pág. 1292)
(1777) I-2 (pág. 86)
(1778) " (pág. 93)
(1779) " (pág. 181)
(1780) " (pág. 350)
(1781) P.L.P. (pág. 928)
(1782) " (pág. 1455)
(1783) " (pág. 1223)
(1784) " (pág. 457)
(1785) " (pág. 1158)
(1786) " (pág. 1278)
(1787) " (pág. 1217)
(1788) " (pág. 1111)

(1789) " (pág. 917)
(1790) " (pág. 231)
(1791) " (pág. 247)
(1792) I-2 (pág. 300)
(1793) P.L.P. (pág. 1433)
(1794) " (pág. 1240)
(1795) I-1 (pág. 259)
(1796) Idem. nota 30 (pág. 182)
(1797) Idem. nota 27 (pág. 300)
(1798) Idem. nota 22 (pág. 264)
(1799) Idem. nota 19 (pág. 133)
(1800) "Variaciones sobre el olvido". Mario BENEDETTI, en "El País", 6-IX-87, Madrid (pág. 10)
(1801) Idem. nota 30 (pág. 87)
(1802) "Juan Ramón y el tiempo perdido". Santiago AMON, en "ABC." 22-VII-81, Madrid (sin pág.)
(1803) "La mirada que pinta". Antonio MUÑOZ MOLINA, en "ABC.", 20-V-89 (pág. XVI)
(1804) Idem. nota 22 (pág. 114)
(1805) Idem. (pág. 307)
(1806) Idem. nota 274 (pág. 246)
(1807) Idem. (pág. 160)
(1808) P.L.P. (pág. 238)
(1809) " (pág. 874)
(1810) " (pág. 1290)
(1811) " (pág. 1298)
(1812) " (pág. 1244)
(1813) " (pág. 882)
(1814) " "
(1815) I-1 (pág. 384)
(1816) " (pág. 301)
(1817) " (pág. 306)
(1818) " (pág. 146)
(1819) " (pág. 212)
(1820) " (pág. 309)
(1821) " (pág. 228)
(1822) I-2 (pág. 300)
(1823) I-1 (pág. 251)
(1824) " (pág. 418)

(1825) " (pág. 456)
(1826) P.L.P. (pág. 1303)
(1827) " (pág. 1102)
(1828) I-1 (pág. 112)
(1829) " (pág. 51)
(1830) " (pág. 450)
(1831) I-2 (pág. 179)
(1832) P.L.P. (pág. 93)
(1833) Aproximación a la gramática española. Francisco MARCOS MARIN. Cincel, 3ª edic., Madrid, 1975 (pág. 176)
(1834) Tiempo y Temporalidad. José MOLERO CRUZ. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979 (Véanse las págs. 188-217)
(1835) Idem. nota 1833 (pág. 176)
(1836) "La Dirección del tiempo". M. BLACK, en Modelo y Metáforas. Tecnos, Madrid, 1966 (pág. 183)
(1837) Idem. nota 1833 (pág. 176)
(1838) Idem. nota 25 (pág. 136)
(1839) Idem. nota 1833 (pág. 176)
(1840) Idem. nota 26 (pág. 1076)
(1841) Idem. nota 22 (pág. 373)
(1842) Idem. nota 26 (pág. 552)
(1843) Idem. (pág. 926)
(1844) Idem. nota 22 (pág. 355)
(1845) Idem. nota 268 (pág. 26)
(1846) Idem. nota 26 (pág. 828)
(1847) Idem. (pág. 805)
(1848) Idem. nota 22 (pág. 323)
(1849) Idem. (pág. 202)
(1850) Idem. nota 26 (pág. 138)
(1851) Idem. nota 395 (pág. 223)
(1852) Idem. nota 19 (pág. 37)
(1853) "Juan Ramón en su tiempo". Arturo del VILLAR, en "ABC.", 23-XII-84, Madrid (pág. 38)
(1854) Idem. nota 22 (pág. 373)
(1855) Obras completas. José ORTEGA Y GASSET. Revista de Occidente, vol. II, Madrid, 1946/7 (pág. 722)
(1856) Idem. nota 26 (pág. 137)
(1857) Temps et verbe. G. GUILLAUME. Champion,

Paris, 1965 (pág. 51)

(1858) Idem. nota 22 (pág. 292)

(1859) Idem. nota 206 (pág. 87)

(1860) Idem. nota 27 (pág. 343)

(1861) Idem. nota 261 (pág. 145)

(1862) Idem. nota 26 (pág. 824)

(1863) Idem. nota 22 (pág. 391)

(1864) Idem. nota 1800

(1865) Idem.

(1866) Idem. nota 395 (pág. 232)

(1867) Idem. nota 26 (pág. 68)

(1868) Idem. nota 21 (pág. 293)

(1869) Idem. nota 1 (pág. 182)

(1870) Idem. nota 200 (pág. 31)

(1871) El sistema verbal del Español. Vidal LAMIQUIZ. Librería Agora, Málaga, 1982 (pág. 49)

(1872) Idem. nota 1 (pág. 182)

(1873) Hacia la realidad oranda. Aurora de ALBORNOZ. Edic. Península, Barcelona, 1979 (pág. 189)

(1874) I-1 (pág. 438)

(1875) Idem. nota 22 (pág. 305)

(1876) Idem. (pág. 300)

(1877) Idem. nota 198 (págs. 114/5)

(1878) Idem. (pág. 115)

(1879) Idem. nota 219 (pág. 46)

(1880) "Kasantsakis y Juan Ramón". Sarandis ANTIOCOS, en "Sábado literario" -Suplemento de "Pueblo"-, 2-V-81, Madrid (sin pág.)

(1881) Idem. nota 15 (pág. 196)

(1882) Idem. nota 254 (pág. 215)

(1883) Idem. nota 15 (págs. 196/7)

(1884) La obra de Juan Ramón Jiménez. Gilbert AZAM. Editora Nacional, Madrid, 1983 (pág. 110)

(1885) "Cristo versus Arizona" Camilo José CELA. en "El País", 14-II-88, Madrid (pág. 11)

(1886) Idem. nota 266 (pág. 71)

(1887) Idem. nota 253 (pág. 159)

(1888) Idem. nota 206 (pág. 161)

(1889) Idem. nota 22 (pág. 325)

(1890) Idem. nota 1802
(1891) "El paraíso perdido de J.R.J.". Arturo del VILLAR, en la Introducción a Elejías andaluzas. J.R.J., Bruguera, Madrid, 1980 (pág. 11)
(1892) Idem. nota 261 (pág. 54)
(1893) Idem. nota 26 (pág. 702)
(1894) Idem. nota 268 (pág. 14)
(1895) Idem. (pág. 23)
(1896) Idem. (pág. 20)
(1897) Idem. (pág. 45)
(1898) Idem. nota 194 (pág. 36)
(1899) Idem. (pág. 213)
(1900) Idem. nota 27 (pág. 209)
(1901) Idem. nota 26 (pág. 411)
(1902) Idem. nota 17 (pág. 23)
(1903) Idem. nota 22 (pág. 303)
(1904) Idem. (pág. 329)
(1905) Idem. nota 28 (pág. 823)
(1906) Idem. (pág. 421)
(1907) Idem. nota 395 (pág. 232)
(1908) Idem. nota 26 (pág. 65)
(1909) Idem. nota 22 (pág. 212)
(1910) P.L.P. (pág. 155)
(1911) " (pág. 194)
(1912) " (pág. 1497)
(1913) " (pág. 103)
(1914) " (pág. 194)
(1915) " (pág. 717)
(1916) " (pág. 1381)
(1917) " (pág. 1385)
(1918) " (pág. 72)
(1919) Rimas, leyendas y cartas. G. A. BECQUER. Emesa, 3ª edic., Madrid, 1974 (pág. 87)
(1920) P.L.P. (pág. 1504)
(1921) " (pág. 155)
(1922) " (pág. 103)
(1923) I-1 (pág. 452)
(1924) P.L.P. (pág. 710)
(1925) " (pág. 1426)

(1926) " (pág. 848)
(1927) I-1 (pág. 459)
(1928) I-2 (pág. 389)
(1929) I-1 (pág. 161)
(1930) P.L.P. (pág. 1419)
(1931) " (pág. 329)
(1932) " (pág. 873)
(1933) I-2 (pág. 104)
(1934) I-1 (pág. 39)
(1935) P.L.P. (pág. 879)
(1936) " (pág. 1321)
(1937) I-2 (pág. 103)
(1938) P.L.P. (pág. 279)
(1939) " (pág. 353)
(1940) " (pág. 166)
(1941) " (pág. 837)
(1942) " (pág. 950)
(1943) " (pág. 1093)
(1944) " (pág. 793)
(1945) " (pág. 837)
(1946) " (pág. 850)
(1947) " (pág. 752)
(1948) I-2 (pág. 298)
(1949) I-1 (pág. 126)
(1950) " (pág. 157)
(1951) P.L.P. (pág. 544)
(1952) I-1 (pág. 147)
(1953) P.L.P. (pág. 583)
(1954) En P.L.P., las págs.: 1033 - 1105 - 1153 - 1208 - 1325.
En I-1, las págs.: 151 - 410 - 418 - 442.
(1955) I-1 (pág. 402) -Ver también: 150 - 408 - 423 - 442.
I-2 (pág. 101)
P.L.P. (págs. 651 y 1095)
(1956) P.L.P. (pág. 457)
(1957) " (pág. 1510)
(1958) I-2 (pág. 51)
(1959) P.L.P. (pág. 151)
(1960) En las orillas del Sar. Rosalía de CASTRO.
Ediciones Busma, 2ª edic., Madrid, 1984 (pág. 24)

(1961) P.L.P. (pág. 506)
(1962) " (pág. 742)
(1963) " (pág. 306)
(1964) " (pág. 278)
(1965) I-2 (pág. 119)
(1966) P.L.P. (pág. 506)
(1967) " (pág. 275)
(1968) " (pág. 605)
(1969) I-2 (pág. 255)
(1970) " (pág. 183)
(1971) P.L.P. (pág. 702)
(1972) " (pág. 472)
(1973) " (pág. 312)
(1974) I-2 (pág. 338)
(1975) P.L.P. (pág. 486)
(1976) " (pág. 504)
(1977) " (pág. 539)
(1978) " "
(1979) " (pág. 510)
(1980) " (pág. 1102)
(1981) I-2 (pág. 255)
(1982) " (pág. 59)
(1983) P.L.P. (pág. 725)
(1984) " (pág. 1024)
(1985) " (pág. 1509)
(1986) " (pág. 812)
(1987) " (pág. 866)
(1988) " (pág. 1085)
(1989) " (pág. 1246)
(1990) " (pág. 1136)
(1991) " (pág. 479)
(1992) I-1 (pág. 434)
(1993) P.L.P. (pág. 1063)
(1994) I-1 (pág. 304)
(1995) " (pág. 308)
(1996) I-2 (pág. 291)
(1997) P.L.P. (pág. 1135)
(1998) " (pág. 1248)
(1999) " (pág. 840)

(2000) " (pág. 895)
(2001) " (pág. 805)
(2002) " (pág. 940)
(2003) " (pág. 898)
(2004) " (pág. 760)
(2005) " (pág. 369)
(2006) " (pág. 443)
(2007) " (pág. 731)
(2008) " (pág. 387)
(2009) I-1 (pág. 266)
(2010) P.L.P. (pág. 1430)
(2011) Idem. nota 254 (pág. 215)
(2012) Idem. (pág. 222)
(2013) La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema. Francisco Javier BLASCO PASCUAL. Univ. de Salamanca, 1981 (pág. 225)
(2014) "El amor platónico de Juan Ramón". Julia SAEZ ANGULO, en "ABC.", 5-VII-81, Madrid (pág. 9)
(2015) Idem. nota 427 (págs. 310/1)
(2016) Idem. nota 22 (pág. 283)
(2017) Idem. nota 26 (pág. 478)
(2018) Idem. nota 21 (pág. 316)
(2019) Idem. nota 26 (pág. 1262)
(2020) Idem. (pág. 1324)
(2021) Idem. nota 22 (pág. 272)
(2022) Versos finales del poema nº 1505 del Cancionero
(2023) Idem. nota 323 (pág. 73)
(2024) Idem. nota 22 (pág. 251)
(2025) Idem. (pág. 266)
(2026) Idem. nota 323 (pág. 51)
(2027) Idem. nota 261 (pág. 34)
(2028) Idem. nota 30 (pág. 212)
(2029) Juan Ramón Jiménez y la pintura. Angel CRESPO. Edit. Universitaria, Puerto Rico, 1974 (pág. 219)
(2030) Idem. nota 1884 (pág. 525)
(2031) P.L.P. (pág. 1504)
(2032) " "
(2033) " (pág. 1506)
(2034) " (pág. 1471)

(2069) P.L.P. (pág. 1274)
(2070) " (pág. 658)
(2071) " (pág. 1279)
(2072) " (pág. 1273)
(2073) I-2 (pág. 153)
(2074) P.L.P. (pág. 1009)
(2075) " (pág. 1031)
(2076) " (pág. 1364)
(2077) " (pág. 1185)
(2078) " (pág. 543)
(2079) I-2 (pág. 147)
(2080) P.L.P. (pág. 1306)
(2081) " (pág. 872)
(2082) " (pág. 1365)
(2083) " (pág. 1299)
(2084) I-2 (pág. 43)
(2085) P.L.P. (pág. 883)
(2086) " (pág. 1326)
(2087) I-1 (pág. 219)
(2088) I-2 (pág. 164)
(2089) " (pág. 192)
(2090) " (pág. 307)
(2091) P.L.P. (pág. 547)
(2092) " (pág. 847)
(2093) I-2 (pág. 365)
(2094) " (pág. 415)
(2095) I-1 (pág. 425)
(2096) P.L.P. (pág. 1100)
(2097) I-2 (pág. 249)
(2098) P.L.P. (pág. 1224)
(2099) " (pág. 1433)
(2100) I-2 (pág. 323)
(2101) " (pág. 389)
(2102) P.L.P. (pág. 857)
(2103) " (pág. 916)
(2104) I-1 (pág. 86)
(2105) " (pág. 254)
(2106) " (pág. 404)
(2107) P.L.P. (pág. 796)

(2035) " (pág. 72)
(2036) " (pág. 1500)
(2037) " (pág. 123)
(2038) " (pág. 174)
(2039) " (pág. 1489)
(2040) " (pág. 1508)
(2041) " (pág. 167)
(2042) Idem. nota 2013 (pág. 224)
(2043) "Poética del espacio en el último Juan Ramón Jiménez". Antonio BLANCH, en "Razón y fe", tº 204, nº 999, julio-agosto, Madrid, 1981 (pág. 30)
(2044) "Primer albor de la conciencia estética en Juan Ramón Jiménez: Ninfeas y Almas de violeta". Mª Luisa AMIGO, en "Letras de Deusto", vol. 15, nº 31, Enero-Abril, Bilbao 1958 (págs. 56/7)
(2045) Idem. (pág. 60)
(2046) Idem. nota 198 (pág. 102)
(2047) P.L.P. (pág. 168)
(2048) " (pág. 1534)
(2049) " (pág. 103)
(2050) " (pág. 105)
(2051) " (pág. 1511)
(2052) " (pág. 1222)
(2053) " (pág. 1325)
(2054) " (pág. 1282)
(2055) " (pág. 642)
(2056) " (pág. 1429)
(2057) I-1 (pág. 185)
(2058) " (pág. 186)
(2059) I-2 (pág. 93)
(2060) I-1 (pág. 254)
(2061) I-2 (pág. 349)
(2062) " (pág. 207)
(2063) " (pág. 255)
(2064) " (pág. 208)
(2065) I-1 (pág.383)
(2066) I-2 (pág. 156)
(2067) I-1 (pág. 117)
(2068) " (pág. 167)

(2108) " (pág. 1212)
(2109) " (pág. 1289)
(2110) " (pág. 357)
(2111) " (pág. 1437)
(2112) I-2 (pág. 177)
(2113) " "
(2114) P.L.P. (pág. 1278)
(2115) " (pág. 869)
(2116) I-1 (pág. 266)
(2117) " (pág. 214)
(2118) " (pág. 241)
(2119) " (pág. 259)
(2120) I-2 (pág. 313)
(2121) I-1 (pág. 271)
(2122) I-2 (pág. 41)
(2123) P.L.P. (pág. 1072)
(2124) " (pág. 867)
(2125) " (pág. 914)
(2126) I-2 (pág. 253)
(2127) P.L.P. (pág. 449)
(2128) I-2 (pág. 44)
(2129) P.L.P. (pág. 322)
(2130) " (pág. 229)
(2131) " (pág. 1326)
(2132) " (pág. 1233)
(2133) " (pág. 1251)
(2134) " (pág. 1436)
(2135) I-2 (pág. 149)
(2136) P.L.P. (pág. 1204)
(2137) I-2 (pág. 95)
(2138) P.L.P. (pág. 822)
(2139) " (pág. 835)
(2140) I-1 (pág. 255)
(2141) I-2 (pág. 142)
(2142) I-1 (pág. 157)
(2143) I-2 (pág. 142)
(2144) " (pág. 354)
(2145) P.L.P. (pág. 844)
(2146) " (pág. 921)

(2147) " (pág. 1374)
(2148) " (pág. 1450)
(2149) "Arias tristes de Juan Ramón Jiménez". Antonio MACHADO, en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander (pág. 55)
(2150) Idem. nota 1884 (pág. 516)
(2151) "Los adioses". Antonio GALA, en "El País Semanal", 11-VI-89, Madrid (pág. 150)
(2152) El concepto de la muerte en la poesía romántica española. Juan AYUSO. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1959 (pág. 227)
(2153) Idem. nota 1884 (pág. 525)
(2154) "Callos angelicales". Clara JANES, en "El País", 17-I-88, Madrid (pág. 14 - domingo)
(2155) Idem. nota 22 (pág. 374)
(2156) "Gerontología". Pere PUIGDOMENECH, en "El Correo Español", 14-VI-88, Bilbao (pág. 45)
(2157) Idem. nota 1884 (pág. 524)
(2158) Idem. nota 9 (pág. 277 - nota 30)
(2159) Idem. nota 10 (pág. 36)
(2160) Idem. nota 9 (pág. 485)
(2161) Idem. nota 2013 (pág. 221)
(2162) Idem. nota 254 (pág. 217)
(2163) "Donde habita el olvido". Dulce Mª QUESADA, en "El Correo Español", 28-IV-88, Bilbao (pág. 60)
(2164) Idem. nota 254 (pág. 217)
(2165) "El mundo sin su poeta. (Poemas de Juan Ramón Jiménez a la muerte imaginada". Antonio SANCHEZ ROMERALO, en "La Torre", Año XXIX, nºs. 111-112, 113-114, Puerto Rico, 1983 (pág. 129)
(2166) Idem. nota 1884 (pág. 513)
(2167) La obra desnuda. J.R.J. Prólogo de Arturo del VILLAR. Aldebarán, Sevilla, 1976 (pág. 8)
(2168) Idem. nota 10 (pág. 23)
(2169) Idem. nota 906 (págs. 18/9)
(2170) Idem. nota 15 (pág. 194)
(2171) Idem. nota 2166 (pág. 8)
(2172) Idem. nota 1183 (pág. 167)
(2173) Idem. nota 2166 (pág. 26)
(2174) Idem. nota 1884 (pág. 520)

(2175) Idem. nota 2013 (pág. 223)
(2176) Idem. nota 1183 (pág. 163)
(2177) Idem. nota 15 (pág. 195)
(2178) Idem. nota 254 (págs. 222/3)
(2179) Idem. nota 1884 (pág. 133)
(2180) Idem. nota 15 (pág. 195)
(2181) "Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelitas". Ricardo GULLON, en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander, (pág. 9)
(2182) "Ninfeas de J.R.J. o el modernismo como avanzada". Luis A. de VILLENA, en "Camp de l'Arpa", Año V, nº 87, mayo de 1981, Barcelona (pág. 21)
(2183) Idem. nota 1183 (pág. 163)
(2184) Idem. nota 1884 (pág. 149)
(2185) Rimas. J.R.J. Prólogo de Angel GONZALEZ. Taurus, Madrid, 1981 (pág. 19)
(2186) "Juan Ramón Jiménez y la crítica". Ricardo GULLON, en "La Torre", Año XXIX, nºs. 111-112, 113-114, Puerto Rico, 1983 (pág. 27)
(2187) Idem. nota 1884 (pág. 75)
(2188) Idem. (pág. 83)
(2189) Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Isabel PARAISO DE LEAL. Alhambra, Madrid, 1976 (pág. 21)
(2190) Idem. nota 2044 (pág. 64)
(2191) Idem. nota 906 (pág. 84)
(2192) Idem. (pág. 88)
(2193) Idem. nota 219 (pág. 55)
(2194) Idem. (pág. 302)
(2195) Idem. nota 26. Prólogo de Agustín CABALLERO (pág. XXVII)
(2196) Idem. nota 194 (pág. 20)
(2197) Idem. nota 261 (pág. 33)
(2198) Idem. nota 30 (pág. 223)
(2199) Idem. nota 163 (pág. 154)
(2200) Idem. (pág. 162)
(2201) Idem. nota 22 (pág. 245)
(2202) Idem. (pág. 280)
(2203) Idem. (pág. 323)
(2204) Idem. (pág. 286)
(2205) Idem. nota 26 (pág. 224)
(2206) Idem. nota 22 (pág. 290)

(2207) Idem. (pág. 264)
(2208) Idem. (pág. 351)
(2209) Idem. nota 200 (pág. 45)
(2210) Idem. nota 22 (pág. 388)
(2211) Idem. nota 26 (pág. 1121)
(2212) Idem. (pág. 1116)
(2213) Idem. (pág. 1003)
(2214) Idem. (pág. 1014)
(2215) Idem. (pág. 935)
(2216) P.L.P. (pág. 1469)
(2217) Poesía. Rosalía de CASTRO. Alianza Editorial, 3ª edic., Madrid, 1984 (pág. 119)
(2218) Idem. nota 1960 (pág. 118)
(2219) P.L.P. (pág. 1492)
(2220) " "
(2221) " (pág. 1537)
(2222) " (pág. 1503)
(2223) " (pág. 1502)
(2224) " (pág. 1511)
(2225) " (pág. 143)
(2226) Idem. nota 1960 (pág. 33)
(2227) Idem. (pág. 42)
(2228) Idem. (pág. 56)
(2229) Idem. nota 2217 (pág. 183)
(2230) Idem. nota 1960 (pág. 124)
(2231) Idem. nota 1919 (pág. 76)
(2232) Idem. (pág. 102)
(2233) P.L.P. (pág. 1499)
(2234) " (pág. 172)
(2235) " (pág. 1475)
(2236) " (pág. 1502)
(2237) Idem. nota 1960 (pág. 30)
(2238) Idem. nota 2217 (pág. 119)
(2239) Idem. nota 1960 (pág. 118)
(2240) Idem. nota 1919 (pág. 100)
(2241) P.L.P. (pág. 1507)
(2242) " (pág. 1511)
(2243) " (pág. 1471)
(2244) Idem. nota 1919 (pág. 105)

(2245) Idem. nota 1960 (pág. 117)
(2246) Cantares gallegos. Rosalía de CASTRO. Cátedra, 4ª edic., Madrid, 1979 (pág. 150)
(2247) P.L.P. (pág. 1482)
(2248) " (pág. 160)
(2249) " (pág. 1482)
(2250) " (pág. 1488)
(2251) " (pág. 1502)
(2252) " (pág. 161)
(2253) " (pág. 1484)
(2254) " (pág. 109)
(2255) Idem. nota 1960 (Pág. 32)
(2256) Idem. (pág. 45)
(2257) Idem. (pág. 108)
(2258) Idem. (pág. 125)
(2259) Idem. nota 1919)
(2260) P.L.P. (pág. 1488)
(2261) " (pág. 1467)
(2262) " (pág. 116)
(2263) " (pág. 1493)
(2264) " (pág. 1491)
(2265) " (pág. 1521)
(2266) " (pág. 1522)
(2267) " (pág. 92)
(2268) " (pág. 193)
(2269) " (pág. 1479)
(2270) Idem. nota 1960 (pág. 33)
(2271) Idem. nota 2246 (pág. 144)
(2272) P.L.P. (pág. 110)
(2273) " (pág. 116)
(2274) Idem. nota 1960 (pág. 41)
(2275) Idem. (pág. 111)
(2276) Idem. nota 2217 (pág. 121)
(2277) P.L.P. (pág. 141)
(2278) " (pág. 168)
(2279) " (pág. 167)
(2280) " (pág. 193)
(2281) Idem. nota 2246 (pág. 45)
(2282) Idem. (pág. 95)

(2283) P.L.P. (pág. 1494)
(2284) " (pág. 1527)
(2285) " (pág. 137)
(2286) " (pág. 125)
(2287) " (pág. 127)
(2288) " (pág. 150)
(2289) " (pág. 172)
(2290) " (pág. 1493)
(2291) " (pág. 1474)
(2292) " (pág. 1497)
(2293) Idem. nota 1919 (pág. 101)
(2294) P.L.P. (pág. 1501)
(2295) " (pág. 1481)
(2296) Idem. nota 1960 (pág. 29)
(2297) Idem. (pág. 79)
(2298) Idem. nota 2246 (pág. 160)
(2299) Idem. nota 1919 (pág. 103)
(2300) Idem. (pág. 101)
(2301) P.L.P. (pág. 83)
(2302) Idem. nota 1960 (pág. 99)
(2303) P.L.P. (pág. 130)
(2304) Idem. nota 1919 (pág. 90)
(2305) P.L.P. (pág. 1476)
(2306) " (pág. 1484)
(2307) " (pág. 1493)
(2308) " "
(2309) " (pág. 1495)
(2310) " (pág. 1497)
(2311) " (pág. 1527)
(2312) " (pág. 1528)
(2313) " (pág. 1530)
(2314) " (pág. 1538)
(2315) " (pág. 114)
(2316) " (pág. 137)
(2317) " (pág. 145)
(2318) " (pág. 150)
(2319) " (pág. 151)
(2320) " (pág. 174)
(2321) " (pág. 183)

(2322) " (pág. 187)
(2323) Idem. nota 1919 (pág. 97)
(2324) Idem. nota 2217 (pág. 215)
(2325) P.L.P. (pág. 266)
(2326) " (pág. 275)
(2327) " (pág. 231)
(2328) " (pág. 283)
(2329) " (pág. 442)
(2330) " (pág. 935)
(2331) " (pág. 1452)
(2332) " (pág. 275)
(2333) " (pág. 805)
(2334) " (pág. 807)
(2335) " (pág. 1289)
(2336) I-1 (pág. 272)
(2337) P.L.P. (pág. 859)
(2338) " (pág. 247)
(2339) I-1 (pág. 308)
(2340) " (pág. 336)
(2341) I-2 (pág. 187)
(2342) P.L.P. (pág. 823)
(2343) " (pág. 1454)
(2344) " (pág. 1391)
(2345) " (pág. 257)
(2346) " (pág. 278)
(2347) " (pág. 281)
(2348) " (pág. 726)
(2349) Véase la nota 2165
(2350) P.L.P. (pág. 275)
(2351) " (pág. 725)
(2352) " (pág. 413)
(2353) " (pág. 328)
(2354) " (pág. 702)
(2355) " (pág. 218)
(2356) " (pág. 889)
(2357) " (pág. 1373)
(2358) " (pág. 223)
(2359) " (pág. 542)
(2360) " (pág. 576)

(2361) " (pág. 322)
(2362) " (pág. 499)
(2363) " (pág. 1052)
(2364) " (pág. 1252)
(2365) " (pág. 1345)
(2366) " (pág. 327)
(2367) " (pág. 471)
(2368) " (pág. 214)
(2369) " (pág. 208)
(2370) " (pág. 241)
(2371) " (pág. 413)
(2372) " (pág. 447)
(2373) " (pág. 471)
(2374) " (pág. 1056)
(2375) " (pág. 1384)
(2376) " (pág. 832)
(2377) " (pág. 324)
(2378) " (pág. 1008)
(2379) " (pág. 1030)
(2380) " (pág. 1013)
(2381) " (pág. 1233)
(2382) " (pág. 488)
(2383) " (pág, 756)
(2384) " (pág. 365)
(2385) " (pág. 585)
(2386) " (pág. 398)
(2387) " (pág. 445)
(2388) " (pág. 501)
(2389) " (pág. 712)
(2390) " (pág. 823)
(2391) " (pág. 850)
(2392) " (pág. 1208)
(2393) " (pág. 868)
(2394) " (pág. 229)
(2395) " (pág. 290)
(2396) " (pág. 519)
(2397) " (pág. 272)
(2398) " (pág. 317)
(2399) " (pág. 617)

(2400) " (pág. 628)
(2401) " (pág. 749)
(2402) " (pág. 1274)
(2403) " (pág. 1274)
(2404) Iden. nota 2152 (pág. 7)
(2405) P.L.P. (pág. 289)
(2406) " (pág. 686)
(2407) " (pág. 220)
(2408) " (pág. 1012)
(2409) " (pág. 291)
(2410) " (pág. 1373)
(2411) " (pág. 1024)
(2412) " (pág. 1396)
(2413) " (pág. 1015)
(2414) " (pág. 1324)
(2415) I-2 (pág. 433)
(2416) " (pág. 121)
(2417) P.L.P. (pág. 212)
(2418) " (pág. 420)
(2419) " (pág. 437)
(2420) " (pág. 644)
(2421) " (pág. 761)
(2422) " (pág. 291)
(2423) " (pág. 459)
(2424) " (pág. 231)
(2425) I-1 (pág. 279)
(2426) P.L.P. (pág. 1065)
(2427) " (pág. 1436)
(2428) " (pág. 799)
(2429) " (pág. 1389)
(2430) " (pág. 844)
(2431) " (pág. 1321)
(2432) " (pág. 1158)
(2433) I-2 (pág. 190)
(2434) " (pág. 147)
(2435) " (pág. 41)
(2436) I-1 (pág. 78)
(2437) P.L.P. (pág. 775)
(2438) " (pág. 1389)

(2439) I-1 (pág. 354)
(2440) I-2 (pág. 183)
(2441) I-1 (pág. 165)
(2442) " (pág. 381)
(2443) P.L.P. (pág. 477)
(2444) I-1 (pág. 88)
(2445) " (pág. 52)
(2446) " (pág. 297)
(2447) I-2 (pág. 177)
(2448) " (pág. 426)
(2449) " (pág. 244)
(2450) P.L.P. (pág. 549)
(2451) " (pág. 279)
(2452) I-1 (pág. 110)
(2453) P.L.P. (pág. 878)
(2454) " (pág. 229)
(2455) " (pág. 443)
(2456) I-1 (pág. 247)
(2457) " (pág. 270)
(2458) I-2 (pág. 338)
(2459) " (pág. 393)
(2460) I-1 (pág. 186)
(2461) P.L.P. (pág. 773)
(2462) " (pág. 872)
(2463) " (pág. 1012)
(2464) I-2 (pág. 137)
(2465) " (pág. 245)
(2466) I-1 (pág. 444)
(2467) P.L.P. (pág. 1055)
(2468) " (pág. 1342)
(2469) " (pág. 550)
(2470) " (pág. 1410)
(2471) " (pág. 942)
(2472) " (pág. 885)
(2473) " (pág. 915)
(2474) " (pág. 1363)
(2475) " (pág. 1395)
(2476) " (pág. 1207)
(2477) I-1 (pág. 254)

(2478) P.L.P. (pág. 448)
(2479) " (pág. 333)
(2480) " (pág. 379)
(2481) " (pág. 882)
(2482) " (pág. 222)
(2483) " (pág. 432)
(2484) " (pág. 814)
(2485) " (pág. 1303)
(2486) I-1 (pág. 296)
(2487) P.L.P. (pág. 866)
(2488) " (pág. 1085)
(2489) " (pág. 1260)
(2490) " (pág. 354)
(2491) " (pág. 384)
(2492) " (pág. 1221)
(2493) " (pág. 1363)
(2494) " (pág. 1408)
(2495) " (pág. 1032)
(2496) " (pág. 931)
(2497) I-1 (pág. 144)
(2498) " (pág. 145)
(2499) " (pág. 304)
(2500) I-2 (pág. 176)
(2501) P.L.P. (pág. 1219)
(2502) Idem. nota 254 (pág. 211)
(2503) Idem. (pág. 212)
(2504) Idem. nota 192 (pág. 39)
(2505) Idem. (pág. 28)
(2506) Idem. (pág. 38)
(2507) "Juan Ramón Jiménez y la Palabra Poética". Manuel ALVAR, en Actas del Congreso. AA.VV., tº Iº, Diputación Provincial de Huelva, 1983 (pág. 15)
(2508) Idem. nota 906 (págs. 92/3)
(2509) Idem. (pág. 109)
(2510) Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Ricardo GULLON. Edit. Losada, Buenos Aires, 1960 (pág. 27)
(2511) Idem. nota 220 (pág. 169)
(2512) Idem. nota 219 (pág. 162)
(2513) "De Zenobia y Juan Ramón, los últimos años: cartas

(1951-1956)". Graciela PALAU DE NEMES, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-diciembre, Madrid, 1981 (pág. 46)

(2514) Idem. nota 194 (pág. 35)

(2515) Idem. nota 1891 (pág. 9)

(2516) Idem. nota 2029 (pág. 131)

(2517) Idem. nota 322 (pág. 114)

(2518) Idem. nota 909 (pág. 14)

(2519) "Para Juan R. Jiménez". Manuel DIAZ RODRIGUEZ, en "Peña Labra", nº 20, Santander, 1976 (págs. 57/8)

(2520) Idem. nota 425 (pág. 158)

(2521) "La fugacidad de la vida en la poesía áurea española". J.M. ALDA TESAN, en "Príncipe de Viana", nº 13, Pamplona, 1943 (pág. 498)

(2522) Diccionario de los Símbolos. Jean CHEVALIER. Herder, Barcelona, 1986 (pág. 504)

(2523) Diccionario de símbolos. Juan Eduardo CIRLOT. Labor, Barcelona, 1969 (pág. 215)

(2524) Idem. nota 1891 (pág. 28)

(2525) Idem. (pág. 29)

(2526) Idem. nota 2 (pág. 102)

(2527) Segunda Antolojía poética (1898-1918). J.R.J. Prólogo de Leopoldo de LUIS. Espasa-Calpe, 4ª edic., Madrid, 1983 (pág. 15)

(2528) Idem. nota 30 (pág. 86 - nota inferior)

(2529) "Notas sobre la estructura de Platero y yo". Francisco CEVALLOS, en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-diciembre, Madrid, 1981 (pág. 712)

(2530) Idem. nota 26 (pág. 1282)

(2531) Idem. (pág. 1299)

(2532) Idem. (pág. 1168)

(2533) Idem. nota 30 (pág. 97)

(2534) P.L.P. (pág. 231)

(2535) I-1 (pág. 219)

(2536) " (pág. 209)

(2537) P.L.P. (pág. 306)

(2538) " (pág. 238)

(2539) " (pág. 260)

(2540) " (pág. 717)

(2541) I-2 (pág. 316)
(2542) I-1 (pág. 306)
(2543) " (pág. 416)
(2544) P.L.P. (pág. 329)
(2545) I-2 (pág. 233)
(2546) P.L.P. (pág. 221)
(2547) " (pág. 235)
(2548) " (pág. 413)
(2549) " (págs. 455/6)
(2550) I-1 (pág. 64)
(2551) " (pág. 70)
(2552) P.L.P. (pág. 713)
(2553) " (pág. 725)
(2554) " (pág. 324)
(2555) " (pág. 242)
(2556) " (pág. 244)
(2557) " (pág. 356)
(2558) I-1 (pág. 137)
(2559) " (pág. 271)
(2560) " (pág. 391)
(2561) I-2 (pág. 202)
(2562) " (pág. 416)
(2563) I-1 (pág. 125)
(2564) I-2 (pág. 195)
(2565) I-1 (pág. 156)
(2566) " (pág. 141)
(2567) " (pág. 233)
(2568) " (pág. 217)
(2569) I-2 (pág. 130)
(2570) I-1 (pág. 271)
(2571) " (pág. 316)
(2572) I-2 (pág. 45)
(2573) " (pág. 246)
(2574) P.L.P. (pág. 812)
(2575) " (pág. 880)
(2576) " (pág. 1103)
(2577) " (pág. 491)
(2578) " (pág. 266)
(2579) " (pág. 71)

(2580) I-1 (pág. 118)
(2581) I-2 (pág. 344)
(2582) P.L.P. (pág. 381)
(2583) " (pág. 740)
(2584) " (pág. 104)
(2585) " (pág. 1528)
(2586) I-2 (pág. 366)
(2587) P.L.P. (pág. 266)
(2588) " (pág. 394)
(2589) " (pág. 1386)
(2590) I-1 (pág. 35)
(2591) P.L.P. (pág. 1177)
(2592) I-1 (pág. 302)
(2593) P.L.P. (pág. 804)
(2594) " (pág. 858)
(2595) " (pág. 1386)
(2596) " (pág. 1444)
(2597) " (pág. 850)
(2598) I-1 (pág. 387)
(2599) P.L.P. (pág. 433)
(2600) " (pág. 1437)
(2601) " (pág. 78)
(2602) I-2 (pág. 336)
(2603) P.L.P. (pág. 1022)
(2604) " (pág. 1364)
(2605) " (pág. 1500)
(2606) " (pág. 79)
(2607) " (pág. 262)
(2608) I-1 (pág. 229)
(2609) P.L.P. (pág. 1465)
(2610) " (pág. 772)
(2611) " (pág. 82)
(2612) " (pág. 77)
(2613) " (pág. 98)
(2614) " (pág. 490)
(2615) " (pág. 437)
(2616) I-1 (pág. 51)
(2617) " (pág. 114)
(2618) " (pág. 180)

(2619) I-2 (pág. 428)
(2620) I-1 (pág. 151)
(2621) " (pág. 301)
(2622) " (pág. 61)
(2623) " (pág. 70)
(2624) " (pág. 174)
(2625) " (pág. 300)
(2626) " (pág. 308)
(2627) P.L.P. (pág. 370)
(2628) I-2 (pág. 243)
(2629) P.L.P. (pág. 231)
(2630) " (pág. 437)
(2631) " (pág. 730)
(2632) I-1 (pág. 334)
(2633) " (pág. 415)
(2634) I-2 (pág. 326)
(2635) P.L.P. (pág. 457)
(2636) " (pág. 1466)
(2637) " (pág. 149)
(2638) " (pág. 173)
(2639) I-1 (pág. 76)
(2640) " (pág. 142)
(2641) " (pág. 161)
(2642) P.L.P. (pág. 214)
(2643) " (pág. 377)
(2644) " (pág. 510)
(2645) " (pág. 932)
(2646) I-1 (pág. 35)
(2647) " (pág. 236)
(2648) I-2 (pág. 71)
(2649) " (pág. 300)
(2650) " (pág. 389)
(2651) P.L.P. (pág. 932)
(2652) " (pág. 1395)
(2653) I-1 (pág. 460)
(2654) " (pág. 138)
(2655) I-2 (pág. 381)
(2656) " (pág. 96)
(2657) I-1 (pág. 306)

(2658) I-2 (pág. 389)
(2659) P.L.P. (pág. 615)
(2660) I-1 (pág. 415)
(2661) P.L.P. (pág. 884)
(2662) " (pág. 1052)
(2663) " (pág. 1364)
(2664) I-1 (pág. 42)
(2665) I-2 (pág. 323)
(2666) I-1 (pág. 341)
(2667) P.L.P. (pág. 1456)
(2668) I-1 (pág. 465)
(2669) P.L.P. (pág. 841)
(2670) " (pág. 850)
(2671) " (pág. 1372)
(2672) " (pág. 1493)
(2673) " (pág. 847)
(2674) "Lección inaugural del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez". Alonso ZAMORA VICENTE, en Actas del Congreso. AA.VV., tº Iº, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 12)
(2675) Idem. nota 2523 (pág. 893)
(2676) Tiempo de silencio. Luis MARTIN-SANTOS. Seix Barral, 27ª edic., Barcelona, 1987 (pág. 107)
(2677) Comentario lingüístico y literario de textos españoles. AA.VV., Alhambra, Madrid, 1981 (pág. 156)
(2678) Idem. nota 2507 (pág. 16)
(2679) "Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez". Paul R. OLSON, en Juan Ramón Jiménez. AA.VV., Taurus, Madrid, 1981 (pág. 277)
(2680) Idem. (pág. 284)
(2681) Idem. (pág. 269)
(2682) Idem. (pág. 270)
(2683) Idem. (pág. 272)
(2684) Idem. (pág. 270)
(2685) Idem. (pág. 283)
(2686) Idem. nota 192 (pág. 441)
(2687) Idem. (pág. 445)
(2688) Idem. nota 398 (pág. 64)

(2689) "Lectura y análisis de un poema de J.R.J.". Ignacio UZQUIZA, en Juan Ramón Jiménez en su centenario. AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1981 (pág. 265)
(2690) Idem. nota 425 (pág. 141)
(2691) Idem. nota 2527 (pág. 17)
(2692) Idem. nota 1461 (pág. 131)
(2693) Idem. nota 395 (pág. 238)
(2694) Idem. nota 22 (pág. 343)
(2695) Idem. nota 26 (pág. 1264)
(2696) Rubén Darío. Jaime CONCHA. Edit. Júcar, Madrid, 1975 (pág. 185)
(2697) Idem. nota 26 (pág. 117)
(2698) P.L.P. (pág. 157)
(2699) " (pág. 359)
(2700) " (pág. 324)
(2701) I-2 (pág. 202)
(2702) I-1 (pág. 186)
(2703) " (pág. 375)
(2704) " (pág. 270)
(2705) " (pág. 234)
(2706) " (pág. 450)
(2707) " (pág. 239)
(2707 bis) " (pág. 384)
(2708) P.L.P. (pág. 412)
(2708 bis) I-1 (pág. 453)
(2709) P.L.P. (pág. 176)
(2710) I-2 (pág. 250)
(2711) I-1 (pág. 384)
(2712) P.L.P. (pág. 1524)
(2713) " (pág. 356)
(2714) " (pág. 394)
(2715) I-2 (pág. 191)
(2716) P.L.P. (pág. 1111)
(2717) " (pág. 1501)
(2718) " (pág. 96)
(2719) " (pág. 156)
(2720) I-1 (pág. 372)
(2721) I-2 (pág. 247)

(2722) P.L.P. (pág. 351)
(2723) Idem. nota 2231 (pág. 56)
(2724) Idem. nota 2217 (pág. 123)
(2725) I-2 (pág. 131)
(2726) " (pág. 93)
(2727) I-1 (pág. 89)
(2728) " (pág. 296)
(2729) Idem. nota 293)
(2730) P.L.P. (pág. 807)
(2731) " (pág. 80)
(2732) " (pág. 600)
(2733) " (pág. 1488)
(2734) " "
(2735) " (pág. 113)
(2736) " (pág. 509)
(2737) " (pág. 1026)
(2738) " (pág. 857)
(2739) " (pág. 1349)
(2740) I-2 (pág. 244)
(2741) I-1 (pág. 181)
(2742) I-2 (pág. 95)
(2743) P.L.P. (pág. 1151)
(2744) " (pág. 1331)
(2745) " (pág. 791)
(2746) " (pág. 876)
(2747) I-2 (pág. 181)
(2748) I-1 (pág. 106)
(2749) I-2 (pág. 317)
(2750) I-1 (pág. 345)
(2751) I-2 (pág. 65)
(2752) " (pág. 67)
(2753) P.L.P. (pág. 854)
(2754) I-2 (pág. 176)
(2755) I-1 (pág. 270)
(2756) " (pág. 213)
(2757) P.L.P. (pág. 1502)
(2758) " (pág. 1192)
(2759) " (pág. 1299)
(2760) I-1 (pág. 241)

(2761) I-2 (pág. 300)
(2762) " (pág. 247)
(2763) " (pág. 149)
(2764) " (pág. 153)
(2765) " (pág. 160)
(2766) I-1 (pág. 292)
(2767) Idem. nota 19 (pág. 121)
(2768) Idem. nota 395 (pág. 172)
(2769) Idem. nota 254 (pág. 221)
(2770) Idem. nota 425 (pág. 48)
(2771) Idem. nota 192 (pág. 275)
(2772) Idem. (pág. 28)
(2773) "La influencia de Juan Ramón Jiménez en la obra primera de Pedro Garfias". José Mª BARRERA LOPEZ, en Actas del Congreso. AA.VV., tº Iº, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 189)
(2774) Idem. nota 30 (pág. 208)
(2775) "Los pájaros en la obra del poeta". José Luis CANO, en "El País" -Especial Libros-, 27-XII-81, Madrid (pág. 6)
(2776) Idem.
(2777) Idem. nota 30 (pág. 144)
(2778) Idem. (pág. 55)
(2779) P.L.P. (pág. 238)
(2780) " (pág. 1522)
(2781) " (pág. 1524)
(2782) I-1 (pág. 51)
(2783) " (pág. 211)
(2784) Idem. nota 293 (pág. 27)
(2785) I-1 (pág. 241)
(2786) " (pág. 418)
(2787) " (pág. 440)
(2788) " (pág. 306)
(2789) " "
(2790) P.L.P. (pág. 1086)
(2791) I-1 (pág. 106)
(2792) P.L.P. (pág. 1384)
(2793) " (pág. 328)
(2794) I-1 (pág. 184)
(2795) " (pág. 410)

(2796) I-2 (pág. 259)
(2797) I-1 (pág. 114)
(2798) I-2 (pág. 190)
(2799) " (pág. 298)
(2800) P.L.P. (pág. 1065)
(2801) " (pág. 357)
(2802) " (pág. 914)
(2803) " (pág. 1020)
(2804) I-2 (pág. 337)
(2805) " (pág. 366)
(2806) P.L.P. (pág. 471)
(2807) " (pág. 988)
(2808) " (pág. 1263)
(2809) " (pág. 798)
(2810) I-1 (pág. 126)
(2811) " (pág. 369)
(2812) " (págs. 70/1)
(2813) I-2 (pág. 336)
(2814) I-1 (pág. 319)
(2815) I-2 (pág. 434)
(2816) I-1 (pág. 402)
(2817) I-2 (pág. 216)
(2818) " (pág. 42)
(2819) I-1 (pág. 136)
(2820) " (pág. 61)
(2821) " (pág. 377)
(2822) I-2 (pág. 356)
(2823) P.L.P. (pág. 909)
(2824) " (pág. 1186)
(2825) I-1 (pág. 227)
(2826) P.L.P. (pág. 633)
(2827) " "
(2828) " (pág. 808)
(2829) " (pág. 853)
(2830) I-1 (pág. 212)
(2831) P.L.P. (pág. 520)
(2832) I-1 (pág. 407)
(2833) I-2 (pág. 332)
(2834) I-1 (pág. 250)

(2835) " (pág. 247)
(2836) Idem. nota 1960 (pág. 28)
(2837) I-1 (pág. 279)
(2838) I-2 (pág. 178)
(2839) P.L.P. (pág. 1389)
(2840) " (pág. 958)
(2841) I-1 (pág. 229)
(2842) " (pág. 365)
(2843) Idem. nota 293 (pág. 43)
(2844) P.L.P. (pág. 1389)
(2845) Idem. nota 1960 (pág. 107)
(2846) I-1 (pág. 225)
(2847) Idem. nota 425 (pág. 143)
(2848) Idem. nota 254
(2849) Idem. nota 2522 (pág. 691)
(2850) Idem. nota 30 (pág. 38)
(2851) I-1 (pág. 92)
(2852) " (pág. 254)
(2853) " (pág. 295)
(2854) I-2 (pág. 335)
(2855) I-1 (pág. 416)
(2856) " (pág. 350)
(2857) I-2 (pág. 348)
(2858) I-1 (pág. 184)
(2859) I-2 (pág. 247)
(2860) I-1 (pág. 233)
(2861) " (pág. 459)
(2862) I-2 (pág. 263)
(2863) P.L.P. (pág. 836)
(2864) I-1 (pág. 182)
(2865) P.L.P. (pág. 977)
(2866) I-1 (pág. 328)
(2867) I-2 (pág. 84)
(2868) " (pág. 115)
(2869) Idem. nota 26 (pág. 253)
(2870) Idem. nota 1919 (pág. 84)
(2871) Idem. nota 1960 (pág. 47)
(2872) Idem. nota 906 (pág. 272)
(2873) Idem. nota 254 (págs. 212/3)

(2874) Idem. (pág. 217)
(2875) I-1 (pág. 78)
(2876) I-2 (pág. 121)
(2877) I-1 (pág. 452)
(2878) I-2 (pág. 427)
(2879) P.L.P. (pág. 97)
(2880) " (pág. 848)
(2881) " (pág. 98)
(2882) " (pág. 142)
(2883) " (pág. 471)
(2884) " (pág. 1056)
(2885) " (pág. 959)
(2886) I-1 (pág. 269)
(2887) Idem. nota 26 (pág. 788)
(2888) P.L.P. (pág. 418)
(2889) " (pág. 1296)
(2890) " (pág. 1373)
(2891) I-2 (pág. 176)
(2892) P.L.P. (pág. 77)
(2893) " (pág. 1251)
(2894) " (pág. 229)
(2895) Idem. nota 2218 (pág. 61)
(2896) P.L.P. (pág. 710)
(2897) " (pág. 180)
(2898) " (pág. 397)
(2899) " (pág. 498)
(2900) I-2 (pág. 423)
(2901) Idem. nota 2217 (pág. 169)
(2902) Idem. nota 2246 (pág. 101)
(2903) P.L.P. (pág. 1412)
(2904) " (pág. 229)
(2905) " (pág. 1102)
(2906) " (pág. 245)
(2907) " (pág. 696)
(2908) " (pág. 384)
(2909) " (pág. 472)
(2910) La soledad sonora. J.R.J. Prólogo de Leopoldo de LUIS. Edic. del Centenario, Taurus, Madrid, 1981 (pág. 20)

(2911) Idem. nota 425 (pág. 145)
(2912) Idem. nota 2 (pág. 122)
(2913) Idem. nota 1461 (pág. 178)
(2914) Idem. (pág. 191)
(2915) Idem. (págs. 191/2)
(2916) "Leyendo a Juan Ramón Jiménez". José MORENO VILLA, en "Peña Labra", nº 20, Santander, 1976 (pág. 48)
(2917) "El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez". Antonio TUDISCO, en "Revista Hispánica Moderna", año V, nº 3, julio, Nueva York, 1939 (pág. 230)
(2918) Idem. nota 1960 (pág. 24)
(2919) Idem. (pág. 92)
(2920) P.L.P. (pág. 819)
(2921) I-2 (pág. 229)
(2922) " (pág. 358)
(2923) " (pág. 75)
(2924) " (pág. 118)
(2925) " (pág. 46)
(2926) I-1 (pág. 116)
(2927) " (pág. 47)
(2928) P.L.P. (pág. 113)
(2929) " (pág. 261)
(2930) I-1 (pág. 133)
(2931) P.L.P. (pág. 114)
(2932) " (pág. 617)
(2933) " (pág. 810)
(2934) " (pág. 305)
(2935) " (pág. 389)
(2936) " (pág. 542)
(2937) " (pág. 160)
(2938) " (pág. 679)
(2939) I-1 (pág. 100)
(2940) I-2 (pág. 163)
(2941) I-1 (pág. 324)
(2942) " (pág. 267)
(2943) P.L.P. (pág. 832)
(2944) Idem. nota 10 (pág. 24)
(2945) <u>El hombre y el tiempo</u>. J.B. PRIESTLEY. Aguilar, Madrid, 1966 (pág. 62)

(2946) Idem. nota 1884 (pág. 518)
(2947) Idem. nota 9 (pág. 268)
(2948) Idem. nota 200 (pág. 43)
(2949) P.L.P. (pág. 880)
(2950) " (pág. 1047)
(2951) " (pág. 954)
(2952) " (pág. 1346)
(2953) I-1 (pág. 363)
(2954) P.L.P. (pág. 420)
(2955) " (pág. 990)
(2956) " (pág. 976)
(2957) I-2 (pág. 352)
(2958) I-1 (pág. 243)
(2959) I-2 (pág. 316)
(2960) P.L.P. (pág. 881)
(2961) " (pág. 1315)
(2962) I-2 (pág. 375)
(2963) P.L.P. (pág. 975)
(2964) " (pág. 986)
(2965) Idem. nota 2523 (pág. 401)
(2966) Idem. nota 2 (pág. 198)
(2967) Idem. nota 22 (pág. 386)
(2968) P.L.P. (pág. 338)
(2969) " (pág. 283)
(2970) " (pág. 903)
(2971) " (pág. 92)
(2972) " (pág. 635)
(2973) " (pág. 728)
(2974) " (pág. 895)
(2975) I-2 (pág. 320)
(2976) P.L.P. (pág. 939)
(2977) " (pág. 1031)
(2978) " (pág. 1221)
(2979) " (pág. 991)
(2980) I-1 (pág. 310)
(2981) P.L.P. (pág. 640)
(2982) " (pág. 663)
(2983) " (pág. 971)
(2984) " (pág. 664)

(2985) " (pág. 1249)
(2986) I-1 (pág. 385)
(2987) I-2 (pág. 307)
(2988) P.L.P. (pág. 1353)
(2989) " (pág. 1154)
(2990) " (pág. 963)
(2991) " (pág. 806)
(2992) I-1 (pág. 249)
(2993) " (pág. 217)
(2994) " (pág. 324)
(2995) I-2 (pág. 407)
(2996) Idem. nota 323 (pág. 22)
(2997) Idem. nota 21 (pág. 326)
(2998) Idem. nota 26 (pág. 1326)
(2999) Idem. (pág. 1120)
(3000) Idem. nota 25 (pág. 147)
(3001) Idem. nota 163 (pág. 186)
(3002) Idem. (pág. 149)
(3003) Idem. nota 21 (pág. 219)
(3004) Idem. nota 26 (pág. 559)
(3005) Idem. (pág. 567)
(3006) Idem. nota 30 (pág. 170)
(3007) "Algunos símbolos juanramonianos en un poeta de Mediodía". Miguel CRUZ GIRALDEZ, en Actas del Congreso. AA.VV., tº 1º, Diputación de Huelva, 1983 (pág. 247)
(3008) Idem. nota 2910 (pág. 44)
(3009) Idem. nota 2246 (pág. 80)
(3010) P.L.P. (pág. 112)
(3011) " (pág. 90)
(3012) I-1 (pág. 386)
(3013) I-2 (pág. 88)
(3014) P.L.P. (pág. 278)
(3015) " (pág. 936)
(3016) " (pág. 895)
(3017) " (pág. 474)
(3018) " (pág. 410)
(3019) " (pág. 611)
(3020) " (pág. 271)
(3021) " (pág. 320)

(3022) " (pág. 354)
(3023) " (pág. 393)
(3024) " (pág. 375)
(3025) " (pág. 285)
(3026) " (pág. 759)
(3027) Idem. nota 2523 (págs. 221/2)
(3028) P.L.P. (pág. 812)
(3029) I-2 (pág. 86)
(3030) P.L.P. (pág. 994)
(3031) " (pág. 233)
(3032) Idem. nota 1960 (pág. 80)
(3033) P.L.P. (pág. 112)
(3034) Idem. nota 22 (pág. 115)
(3035) P.L.P. (pág. 792)
(3036) " (pág. 212)
(3037) Idem. nota 2522 (pág. 689)
(3038) "Juan Ramón Jiménez y la percepción de una realidad invisible". Pilar GOMEZ BEDATE, en Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Revista Universitaria de Mayagüez, Puerto Rico, 1981 (pág. 160)
(3039) Idem. nota 192 (pág. 116)
(3040) Idem. nota 1461 (pág. 196)
(3041) Idem. (pág. 133)
(3042) Idem. nota 2523 (pág. 310)
(3043) Idem. nota 2 (pág. 198)
(3044) Idem. nota 19 (pág. 125)
(3045) Idem. nota 26 (pág. 433)
(3046) Idem. (pág. 258)
(3047) Idem. nota 1919 (pág. 105)
(3048) P.L.P. (pág. 1539)
(3049) " (pág. 1099)
(3050) I-1 (pág. 281)
(3051) P.L.P. (pág. 1510)
(3052) Idem. nota 2217 (pág. 175)
(3053) Idem. nota 1960 (pág. 125)
(3054) Idem. nota 2246 (pág. 69)
(3055) Idem. nota 1919 (pág. 78)
(3056) P.L.P. (pág. 1472)
(3057) " (pág. 170)

(3058) " (pág. 1134)
(3059) Idem. nota 2246 (pág. 107)
(3060) Idem. nota 1960 (pág. 64)
(3061) I-2 (pág. 55)
(3062) " (pág. 349)
(3063) " (pág. 218)
(3064) P.L.P. (pág. 542)
(3065) " (pág. 557)
(3066) " (pág. 741)
(3067) " (pág. 1387)
(3068) " (pág. 1473)
(3069) " (pág. 99)
(3070) " (pág. 96)
(3071) I-2 (pág. 181)
(3072) P.L.P. (pág. 459)
(3073) " (pág. 1033)
(3074) " (pág. 1534)
(3075) " (pág. 233)
(3076) I-2 (pág. 271)
(3077) " (pág. 46)
(3078) P.L.P. (pág. 1006)
(3079) I-2 (pág. 76)
(3080) P.L.P. (pág. 207)
(3081) " (pág. 239)
(3082) " (pág. 226)
(3083) " (pág. 128)
(3084) " (pág. 87)
(3085) " (pág. 235)
(3086) I-1 (pág. 455)
(3087) I-2 (pág. 256)
(3088) P.L.P. (pág. 1512)
(3089) " (pág. 439)
(3090) I-1 (pág. 157)
(3091) " (pág 77)
(3092) P.L.P. (pág. 331)
(3093) " (pág. 1479)
(3094) " (pág. 117)
(3095) Idem. nota 1919 (pág. 67)
(3096) P.L.P. (pág. 179)

(3097) " (pág. 211)
(3098) " (pág. 228)
(3099) " (pág. 286)
(3100) " (pág. 289)
(3101) " (pág. 761)
(3102) " (pág. 198)
(3103) Idem. nota 194 (pág. 33)
(3104) Idem. nota 26 (pág. 122)
(3105) Idem. nota 10 (pág. 159)
(3106) Idem. nota 1461 (pág. 169)
(3107) Idem. nota 254
(3108) P.L.P. (pág. 1524)
(3109) " (pág. 87)
(3110) " (pág. 140)
(3111) " (pág. 1529)
(3112) " (pág. 129)
(3113) " (pág. 161)
(3114) " (pág. 1481)
(3115) I-1 (pág. 70)
(3116) " (pág. 216)
(3117) P.L.P. (pág. 1501)
(3118) " (pág. 262)
(3119) " (pág. 356)
(3120) I-1 (pág. 218)
(3121) " (pág. 240)
(3122) P.L.P. (pág. 77)
(3123) I-1 (pág. 386)
(3124) P.L.P. (pág. 97)
(3125) I-1 (pág. 97)
(3126) " (pág. 148)
(3127) " (pág. 186)
(3128) I-2 (pág. 256)
(3129) I-1 (pág. 266)
(3130) I-2 (pág. 409)
(3131) I-1 (pág. 306)
(3132) " (pág. 323)
(3133) " (pág. 454)
(3134) P.L.P. (pág. 1236)
(3135) " (pág. 1251)

(3136) " (pág. 1294)
(3137) " (pág. 1202)
(3138) " (pág. 1364)
(3139) " (pág. 1451)
(3140) " (pág. 969)
(3141) " (pág. 1388)
(3142) " (pág. 940)
(3143) " (pág. 1427)
(3144) " (pág. 1153)
(3145) " (pág. 1253)
(3146) " (pág. 245)
(3147) " (pág. 1063)
(3148) " (pág. 837)
(3149) " (pág. 1022)
(3150) " (pág. 1018)
(3151) " (pág. 1292)
(3152) I-1 (pág. 228)
(3153) " (pág. 236)
(3154) " (pág. 322)
(3155) " (pág. 364)
(3156) I-2 (pág. 243)
(3157) I-1 (pág. 315)
(3158) I-2 (pág. 366)
(3159) P.L.P. (pág. 257)
(3160) " (pág. 1534)
(3161) " (pág. 283)
(3162) Idem. nota 163 (pág. 196)
(3163) Idem. nota 2523 (pág. 251)
(3164) Idem. nota 2522 (pág. 585)
(3165) Obras Completas. Federico GARCIA LORCA.
9ª edic., Aguilar, Madrid, 1965 (pág. 1578)
(3166) Idem. nota 255 (págs. 47/8)
(3167) Idem. nota 2246 (pág. 133)
(3168) P.L.P. (pág. 208)
(3169) " (pág. 239)
(3170) Idem. nota 1919 (pág. 57)
(3171) P.L.P. (pág. 241)
(3172) " (pág. 210)
(3173) " (pág. 216)

(3174) " (pág. 892)
(3175) " (pág. 218)
(3176) " (pág. 1387)
(3177) " (pág. 210)
(3178) " (pág. 224)
(3179) I-1 (pág. 61)
(3180) " (pág. 183)
(3181) I-2 (pág. 337)
(3182) I-1 (pág. 184)
(3183) " (pág. 258)
(3184) " (pág. 315)
(3185) P.L.P. (pág. 914)
(3186) " (pág. 1046)
(3187) Idem. nota 2189
(3188) Idem. nota 1461 (pág. 136)
(3189) "Mientras dura el amor". Luis ROSALES, en "Blanco y Negro", Suplemento de "ABC.", 26-VI-88, Madrid (pág.7)
(3190) Idem. nota 19 (pág. 111)
(3191) P.L.P. (pág. 519)
(3192) " (pág. 931)
(3193) Idem. nota 203 (pág. 78)
(3194) Idem. nota 26 (pág. 652)
(3195) "Juan Ramón Jiménez: una síntesis". Ricardo GULLON, en "ABC.", 23-XII-84, Madrid (pág. 37)
(3196) "La invención poética de Juan Ramón Jiménez". Leopoldo de LUIS, en "El País", 3-I-82, Madrid (pág. 25)
(3197) La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. Michael PREDMORE. Gredos, Madrid, 1973 (pág. 149)
(3198) "Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío". José Luis CANO, en "La Torre", Año V, nºs. 19-20, julio-diciembre, Puerto Rico, 1957 (pág. 127)
(3199) Idem. nota 22 (pág. 240)
(3200) Idem. nota 322 (pág. 448)
(3201) Idem. nota 219 (pág. 379)
(3202) Idem. nota 26 (pág. 1184)
(3203) Idem. nota 22 (pág. 263)
(3204) Idem. nota 21 (pág. 310)
(3205) Idem. nota 22 (pág. 251)
(3206) Idem. nota 1427 (pág. 148)

(3207) Idem. nota 2189 (pág. 97)
(3208) Idem. nota 2 (pág. 97)
(3209) Idem. nota 19 (pág. 36)
(3210) Idem. nota 261 (pág. 43)
(3211) Idem. nota 19 (pág. 172)
(3212) Idem. nota 22 (pág. 340)
(3213) Idem. nota 2246 (pág. 160)
(3214) P.L.P. (pág. 92)
(3215) " (pág. 129)
(3216) " (pág. 585)
(3217) " "
(3218) " (pág. 91)
(3219) " (pág. 1477)
(3220) " (pág. 409)
(3221) " (pág. 215)
(3222) " (pág. 244)
(3223) " (pág. 209)
(3224) " (pág. 538)
(3225) " (pág. 278)
(3226) " (pág. 412)
(3227) " (pág. 378)
(3228) " (pág. 356)
(3229) " (1178)
(3230) " (pág. 352)
(3231) " (pág. 563)
(3232) " (pág. 591)
(3233) " (pág. 235)
(3234) " (pág. 285)
(3235) " (pág. 304)
(3236) " (pág. 218)
(3237) " (pág. 224)
(3238) " (pág. 227)
(3239) " (pág. 708)
(3240) " (pág. 910)
(3241) " (pág. 226)
(3242) " (pág. 1503)
(3243) " (pág. 887)
(3244) " (pág. 262)
(3245) " (pág. 181)

(3246) " (pág. 380)
(3247) " (pág. 416)
(3248) " (pág. 372)
(3249) " (pág. 131)
(3250) " (pág. 916)
(3251) " (pág. 420)
(3252) " (pág. 701)
(3253) " (pág. 823)
(3254) " (pág. 1454)
(3255) " (pág. 217)
(3256) " (pág. 283)
(3257) " (pág. 114)
(3258) " (pág. 88)
(3259) " (pág. 168)
(3260) " (pág. 1205)
(3261) " (pág. 1473)
(3262) " (pág. 1498)
(3263) " (pág. 1499)
(3264) " (pág. 165)
(3265) " (pág. 355)
(3266) " (pág. 634)
(3267) " (pág. 915)
(3268) Idem. nota 2231 (pág. 76)
(3269) Idem. nota 2218 (pág. 30)
(3270) Idem. nota 2527 (pág. 15)
(3271) Idem. nota 908 bis (pág. 37)
(3272) P.L.P. (pág. 122)
(3273) I-2 (pág. 186)
(3274) " (pág. 243)
(3275) I-1 (pág. 353)
(3276) P.L.P. (pág. 1431)
(3277) I-2 (pág. 307)
(3278) " (pág. 315)
(3279) " (pág. 350)
(3280) " (pág. 181)
(3281) I-1 (pág. 428)
(3282) I-2 (pág. 331)
(3283) P.L.P. (pág. 98)
(3284) " (pág. 327)

(3285) " (pág. 697)
(3286) " (pág. 304)
(3287) " (pág. 500)
(3288) " (pág. 547)
(3289) " (pág. 379)
(3290) " (pág. 604)
(3291) " (pág. 545)
(3292) " (pág. 535)
(3293) " (pág. 448)
(3294) " (pág. 243)
(3295) " (pág. 440)
(3296) " (pág. 241)
(3297) " (pág. 212)
(3298) " (pág. 451)
(3299) " (pág. 490)
(3300) " (pág. 535)
(3301) " (pág. 924)
(3302) " (pág. 812)
(3303) " (pág. 972)
(3304) " (pág. 952)
(3305) " (pág. 798)
(3306) " (pág. 1373)
(3307) " (pág. 1411)
(3308) " (pág. 1243)
(3309) " (pág. 1447)
(3310) " (pág. 1120)
(3311) " (pág. 259)
(3312) " (pág. 227)
(3313) " (pág. 444)
(3314) " (pág. 215)
(3315) " (pág. 611)
(3316) I-1 (pág. 466)
(3317) I-2 (pág. 247)
(3318) P.L.P. (pág. 313)
(3319) I-1 (pág. 308)
(3320) I-2 (pág. 382)
(3321) I-1 (pág. 238)
(3322) P.L.P. (pág. 421)
(3323) " (pág. 1180)

(3324) " (pág. 598)
(3325) " (pág. 279)
(3326) " (pág. 221)
(3327) " (pág. 432)
(3328) " (pág. 233)
(3329) " (pág. 413)
(3330) " (pág. 320)
(3331) I-2 (pág. 317)
(3332) P.L.P. (pág. 489)
(3333) " (pág. 925)
(3334) I-1 (pág. 316)
(3335) " (pág. 186)
(3336) P.L.P. (pág. 438)
(3337) " (pág. 605)
(3338) I-2 (pág. 187)
(3339) " (pág. 186)
(3340) I-1 (pág. 466)
(3341) I-2 (pág. 433)
(3342) P.L.P. (pág. 1391)
(3343) I-2 (pág. 411)
(3344) " (pág. 114)
(3345) " (pág. 314)
(3346) I-1 (pág. 139)
(3347) " (pág. 128)
(3348) P.L.P. (pág. 1274)
(3349) " (pág. 1429)
(3350) " (pág. 1374)
(3351) I-2 (págs. 403/4)
(3352) P.L.P. (pág. 1476)
(3353) " (pág. 422)
(3354) El misterio del tiempo. Joaquín VALLEJO ARBELAEZ. Italgraf, Bogotá, 1976 (pág. 121)
(3355) Idem. nota 198 (pág. 116)
(3356) Idem. nota 206 (pág. 178)
(3357) Idem. nota 26 (pág. 150)
(3358) Idem. nota 163 (pág. 202)
(3359) Idem. nota 3354 (págs. 189/90)
(3360) Idem. nota 395 (pág. 133)
(3361) Idem. nota 22 (pág. 285)

(3362) Idem. nota 2217 (pág. 149)
(3363) Idem. nota 322 (pág. 91)
(3364) Idem. nota 261 (pág. 290)
(3365) P.L.P. (pág. 712)
(3366) I-2 (pág. 114)
(3367) I-1 (pág. 339)
(3368) P.L.P. (pág. 503)
(3369) " (pág. 1184)
(3370) " (pág. 236)
(3371) " (pág. 235)
(3372) I-1 (pág. 179)
(3373) P.L.P. (pág. 1337)
(3374) " (pág. 503)
(3375) I-2 (pág. 289)
(3376) I-1 (pág. 339)
(3377) " (pág. 360)
(3378) " (pág. 393)
(3379) I-2 (pág. 42)
(3380) Idem. nota 206 (pág. 72)
(3381) Idem. nota 30 (pág. 117)
(3382) Idem. nota 3354 (pág. 305)
(3383) Idem. nota 906)
(3384) Idem. nota 1960 (pág. 64)
(3385) Idem. nota 2246 (pág. 173)
(3386) P.L.P. (pág. 1498)
(3387) " (pág. 704)
(3388) " (pág. 549)
(3389) " (pág. 456)
(3390) " (pág. 783)
(3391) " (pág. 1437)
(3392) " (pág. 207)
(3393) " (pág. 245)
(3394) " (pág. 378)
(3395) " (pág. 443)
(3396) " (pág. 227)
(3397) " (pág. 841)
(3398) " (pág. 109)
(3399) " (pág. 1527)
(3400) " (pág. 882)

(3439) " (pág. 808)
(3440) I-1 (pág. 375)
(3441) P.L.P. (pág. 471)
(3442) " (pág. 1320)
(3443) I-1 (pág. 323)
(3444) P.L.P. (pág. 261)
(3445) " (pág. 1268)
(3446) " (pág. 1371)
(3447) I-1 (pág. 76)
(3448) P.L.P. (pág. 1394)
(3449) I-2 (pág. 137)
(3450) P.L.P. (pág. 984)
(3451) " (pág. 792)
(3452) I-1 (pág. 259)
(3453) Del griego: "nóstos" (retorno) y "álgos" (dolor)
(3454) I-1 (pág. 165)
(3455) I-2 (pág. 108)
(3456) " (pág. 106)
(3457) I-1 (pág. 452)
(3458) P.L.P. (pág. 882)
(3459) I-2 (pág. 252)
(3460) P.L.P. (pág. 1129)
(3461) " (pág. 1091)
(3462) " (pág. 1431)
(3463) " (pág. 875)
(3464) " (pág. 1341)
(3465) " (pág. 1388)
(3466) " (pág. 881)
(3467) I-2 (pág. 363)
(3468) I-1 (pág. 308)
(3469) " (pág. 62)
(3470) " (pág. 48)
(3471) I-2 (pág. 348)
(3472) " (pág. 105)
(3473) I-1 (pág. 52)
(3474) P.L.P. (pág. 1349)
(3475) " (pág. 805)
(3476) " (pág. 848)
(3477) " (pág. 984)

(3478) " (pág. 848)
(3479) " (pág. 866)
(3480) " (pág. 1249)
(3481) " (pág. 1374)
(3482) " (pág. 1290)
(3483) I-2 (pág. 253)
(3484) P.L.P. (pág. 792)
(3485) I-2 (pág. 136)
(3486) I-1 (pág. 316)
(3487) I-2 (pág. 49)
(3488) " (pág. 371)
(3489) " (pág. 48)
(3490) " (pág. 315)
(3491) P.L.P. (pág. 1296)
(3492) " (pág. 1158)
(3493) " (pág. 1130)
(3494) " (pág. 1387)
(3495) " (pág. 1417)
(3496) " (pág. 221)
(3497) " (pág. 1060)
(3498) I-1 (pág. 128)
(3499) P.L.P. (pág. 894)
(3500) " (pág. 1059)
(3501) " (pág. 1313)
(3502) I-2 (pág. 226)
(3503) P.L.P. (pág. 680)
(3504) " (pág. 1382)
(3505) " (pág. 212)
(3506) " (pág. 916)
(3507) " (pág. 596)
(3508) " (pág. 1132)
(3509) I-2 (pág. 135)
(3510) P.L.P. (pág. 846)
(3511) " (pág. 240)
(3512) " (pág. 447)
(3513) " (pág. 873)
(3514) " (pág. 128)
(3515) " (pág. 758)
(3516) " (pág. 287)

(3517) " (pág. 327)
(3518) " (pág. 585)
(3519) " (pág. 749)
(3520) " (pág. 812)
(3521) " (pág. 808)
(3522) " (pág. 1122)
(3523) " (pág. 308)
(3524) " (pág. 311)
(3525) I-1 (pág. 250)
(3526) I-2 (pág. 346)
(3527) P.L.P. (pág. 236)
(3528) " (pág. 366)
(3529) " (pág. 371)
(3530) " (pág. 840)
(3531) " (pág. 797)
(3532) " (pág. 1264)
(3533) " (pág. 1048)
(3534) " (pág. 848)
(3535) " (pág. 1456)
(3536) " (pág. 1417)
(3537) " (pág. 922)
(3538) " (pág. 1006)
(3539) " (pág. 1313)
(3540) " (pág. 1066)
(3541) " (pág. 448)
(3542) I-2 (pág. 121)
(3543) P.L.P. (pág. 1382)
(3544) I-2 (pág. 106)
(3545) P.L.P. (pág. 1154)
(3546) " (pág. 814)
(3547) " (pág. 942)
(3548) " (pág. 792)
(3549) " (pág. 1058)
(3550) I-2 (pág. 121)
(3551) P.L.P. (pág. 1331)
(3552) " (pág. 1453)
(3553) " (pág. 1075)
(3554) " (pág. 1122)
(3555) " (pág. 823)

(3556) " (pág. 1374)
(3557) " (pág. 1397)
(3558) I-1 (pág. 220)
(3559) " (pág. 315)
(3560) " (pág. 444)
(3561) P.L.P. (pág. 815)
(3562) " (pág. 1368)
(3563) " (pág. 1399)
(3564) " (pág. 1417)
(3565) I-1 (pág. 182)
(3566) I-2 (pág. 297)
(3567) P.L.P. (pág. 894)
(3568) " (pág. 1046)
(3569) " (pág. 1058)
(3570) " (pág. 1070)
(3571) " (pág. 1179)
(3572) " (pág. 1380)
(3573) I-1 (pág. 259)
(3574) P.L.P. (pág. 1455)
(3575) " (pág. 823)
(3576) " (pág. 804)
(3577) " (pág. 794)
(3578) " (pág. 848)
(3579) " (pág. 1408)
(3580) " (pág. 302)
(3581) " (pág. 477)
(3582) I-1 (pág. 159)
(3583) " "
(3584) I-2 (pág. 291)
(3585) P.L.P. (pág. 1054)
(3586) " (pág. 656)
(3587) I-1 (pág. 254)
(3588) " (pág. 315)
(3589) I-2 (pág. 371)
(3590) " (pág. 82)
(3591) I-1 (pág. 139)
(3592) " (pág. 267)
(3593) " (pág. 228)
(3594) " (pág. 50)

(3595) " (pág. 419)
(3596) I-2 (pág. 46)
(3597) " (pág. 93)
(3598) I-1 (pág. 215)
(3599) I-2 (pág. 179)
(3600) I-1 (pág. 134)
(3601) " (pág. 52)
(3602) " (pág. 305)
(3603) " (pág. 270)
(3604) P.L.P. (pág. 1348)
(3605) I-1 (pág. 85)
(3606) P.L.P. (pág. 71)
(3607) " (pág. 573)
(3608) " (pág. 1210)
(3609) I-1 (pág. 44)
(3610) " (pág. 334)
(3611) I-2 (pág. 204)
(3612) I-1 (pág. 181)
(3613) " (pág. 444)
(3614) " (pág. 272)
(3615) I-2 (pág. 415)
(3616) I-1 (pág. 409)
(3617) P.L.P. (pág. 1493)
(3618) " (pág. 591)
(3619) " (pág. 1210)
(3620) " (pág. 1367)
(3621) " (pág. 1278)
(3622) I-2 (pág. 353)
(3623) I-1 (pág. 259)
(3624) " (pág. 157)
(3625) " (pág. 292)
(3626) I-2 (pág. 412)
(3627) P.L.P. (pág. 1504)
(3628) " (pág. 650)
(3629) " (pág. 1133)
(3630) I-1 (pág. 243)
(3631) " (pág. 369)
(3632) " (pág. 42)
(3633) P.L.P. (pág. 181)

(3634) I-2 (pág. 142)
(3635) " (pág. 256)
(3636) " (pág. 354)
(3637) " (pág. 327)
(3638) " (pág. 273)
(3639) " (pág. 414)
(3640) P.L.P. (pág. 957)
(3641) " (pág. 1268)
(3642) " (pág. 1502)
(3643) " (pág. 324)
(3644) " (pág. 609)
(3645) " (pág. 849)
(3646) I-1 (pág. 458)
(3647) " (pág. 450)
(3648) I-2 (pág. 177)
(3649) I-1 (pág. 303)
(3650) I-2 (pág. 274)
(3651) " (pág. 188)
(3652) " (pág. 104)
(3653) " (pág. 356)
(3654) P.L.P. (pág. 432)
(3655) " (pág. 633)
(3656) " (pág. 1384)
(3657) I-2 (pág. 203)
(3658) " (pág. 296)
(3659) P.L.P. (pág. 941)
(3660) " (pág. 609)
(3661) " (pág. 1169)
(3662) " (pág. 493)
(3663) " (pág. 1226)
(3664) " (pág. 873)
(3665) " (pág. 879)
(3666) I-1 (pág. 54)
(3667) I-2 (pág. 392)
(3668) I-1 (pág. 110)
(3669) " (pág. 288)
(3670) P.L.P. (pág. 630)
(3671) I-1 (pág. 423)
(3672) I-2 (pág. 249)

(3673) " (pág. 334)
(3674) " (pág. 399)
(3675) " (pág. 405)
(3676) I-1 (pág. 53)
(3677) " (pág. 354)
(3678) P.L.P. (pág. 1022)
(3679) " (pág. 1251)
(3680) I-1 (pág. 385)
(3681) I-2 (pág. 94)
(3682) " (pág. 49)
(3683) " (pág. 193)
(3684) I-1 (pág. 444)
(3685) " (pág. 167)
(3686) P.L.P. (pág. 161)
(3687) " (pág. 244)
(3688) I-1 (pág. 155)
(3689) " (pág. 186)
(3690) I-2 (pág. 332)
(3691) P.L.P. (pág. 888)
(3692) " (pág. 240)
(3693) " (pág. 227)
(3694) " (pág. 1353)
(3695) " (pág. 1212)
(3696) " (pág. 319)
(3697) " (pág. 1159)
(3698) I-2 (pág. 409)
(3699) I-1 (pág. 150)
(3700) " (pág. 402)
(3701) I-2 (pág. 239)
(3702) " (pág. 284)
(3703) " (pág. 389)
(3704) I-1 (pág. 211)
(3705) P.L.P. (pág. 1337)
(3706) I-1 (pág. 392)
(3707) I-2 (pág. 226)
(3708) I-1 (pág. 266)
(3709) P.L.P. (pág. 1159)
(3710) " (pág. 1226)
(3711) " (pág. 660)

(3712) " (pág. 565)
(3713) I-1 (pág. 240)
(3714) I-2 (pág. 242)
(3715) P.L.P. (pág. 1363)
(3716) " (pág. 1317)
(3717) " "
(3718) " (pág. 1406)
(3719) " (pág. 1431)
(3720) I-2 (pág. 207)
(3721) " (pág. 242)
(3722) I-1 (pág. 156)
(3723) " (pág. 116)
(3724) " (pág. 336)
(3725) " (pág. 457)
(3726) P.L.P. (pág. 1346)
(3727) " (pág. 1326)
(3728) " (pág. 893)
(3729) " (pág. 1303)
(3730) I-1 (pág. 438)
(3731) P.L.P. (pág. 1263)
(3732) " (pág. 214)
(3733) " (pág. 897)
(3734) " (pág. 1016)
(3735) " (pág. 1418)
(3736) I-2 (pág. 71)
(3737) " (pág. 324)
(3738) " (pág. 60)
(3739) " (pág. 135)
(3740) " (pág. 411)
(3741) " (pág. 237)
(3742) P.L.P. (pág. 1232)
(3743) " (pág. 1371)
(3744) " (pág. 1389)
(3745) I-2 (pág. 57)
(3746) P.L.P. (pág. 917)
(3747) " (pág. 1136)
(3748) " (pág. 1446)
(3749) I-2 (pág. 203)
(3750) I-1 (pág. 438)

(3751) " (pág. 247)
(3752) Sirvan como ejemplo las siguientes expresiones:
"de la vida a la muerte" P.L.P. (pág. 807)
"Cantaba desde la albada" P.L.P. (pág. 958)
"hacia el poniente claro" P.L.P. (pág. 939)
"hasta que en la agreste selva se perdieron" P.L.P. (pág. 1487)
"tras un Día de Placeres" P.L.P. (pág. 1475)
"Con la primavera
mis sueños se llenan
de rosas" I-1 (pág. 113)
(3753) I-1 (pág. 424)
(3754) I-2 (pág. 211)
(3755) I-1 (pág. 70)
(3756) P.L.P. (pág. 78)
(3757) I-1 (pág. 179)
(3758) P.L.P. (pág. 114)
(3759) " (pág. 401)
(3760) " (pág. 396)
(3761) " (pág. 182)
(3762) " (pág. 183)
(3764) " (pág. 823)
(3765) " (pág. 566)
(3766) " (pág. 1540)
(3767) " (pág. 130)
(3768) " (pág. 1525)
(3769) " (pág. 186)
(3770) " (pág. 850)
(3771) " (pág. 717)
(3772) " (pág. 231)
(3773) " (pág. 420)
(3774) " (pág. 479)
(3775) I-2 (pág. 108)
(3776) " (pág. 364)
(3777) " (pág. 314)
(3778) " (pág. 277)
(3779) " (pág. 395)
(3780) " (pág. 260)
(3781) P.L.P. (pág. 818)

(3782) " (pág. 303)
(3783) " (pág. 96)
(3784) " (pág. 1078)
(3785) I-1 (pág. 335)
(3786) " (pág. 434)
(3787) I-2 (pág. 41)
(3788) P.L.P. (pág. 793)
(3789) " (pág. 809)
(3790) " (pág. 796)
(3791) " (pág. 1161)
(3792) " (pág. 1311)
(3793) I-2 (pág. 247)
(3794) I-1 (pág. 128)
(3795) P.L.P. (pág. 956)
(3796) " (pág. 481)
(3797) " (pág. 299)
(3798) " (pág. 433)
(3799) " (pág. 222)
(3800) I-1 (pág. 338)
(3801) " (pág. 412)
(3802) I-2 (pág. 184)
(3803) I-1 (pág. 462)
(3804) I-2 (pág. 298)
(3805) " (pág. 362)
(3806) I-1 (pág. 384)
(3807) I-2 (pág. 163)
(3808) I-1 (pág. 37)
(3809) I-2 (pág. 163)
(3810) I-1 (pág. 437)
(3811) " "
(3812) I-2 (pág. 152)
(3813) I-1 (pág. 405)
(3814) " (pág. 176)
(3815) P.L.P. (pág. 836)
(3816) " (pág. 131)
(3817) " (pág. 1051)
(3818) " (pág. 724)
(3819) " (pág. 1433)
(3820) " (pág. 1521)

(3821) " (pág. 424)
(3822) I-2 (pág. 432)
(3823) I-1 (pág. 334)
(3824) I-2 (pág. 231)
(3825) P.L.P. (pág. 207)
(3826) " (pág. 321)
(3827) I-1 (pág. 393)
(3828) " (pág. 185)
(3829) P.L.P. (pág. 1477)
(3830) I-1 (pág. 212)
(3831) P.L.P. (pág. 979)
(3832) " (pág. 76)
(3833) " (pág. 167)
(3834) I-1 (pág. 163)
(3835) P.L.P. (pág. 832)
(3836) " (pág. 830)
(3837) " (pág. 1324)
(3838) " (pág. 731)
(3839) " (pág. 631)
(3840) " (pág. 1345)
(3841) " (pág. 1207)
(3842) " (pág. 709)
(3843) I-1 (pág. 464)
(3844) P.L.P. (pág. 1501)
(3845) " (pág. 520)
(3846) " (pág. 800)
(3847) " "
(3848) " (pág. 911)
(3849) " (pág. 890)
(3850) I-2 (pág. 269)
(3851) " (pág. 43)
(3852) I-1 (pág. 176)
(3853) I-2 (pág. 202)
(3854) P.L.P. (pág. 1179)
(3855) " (pág. 394)
(3856) " (pág. 614)
(3857) " (pág. 613)
(3858) I-1 (pág. 226)
(3859) P.L.P. (pág. 850)

(3860) " (pág. 1433)
(3861) I-1 (pág. 412)
(3862) P.L.P. (pág. 858)
(3863) I-2 (pág. 118)
(3864) I-1 (pág. 110)
(3865) P.L.P. (pág. 311)
(3866) " (pág. 602)
(3867) " (pág. 1386)
(3868) I-1 (pág. 266)
(3869) " (pág. 337)
(3870) P.L.P. (pág. 157)
(3871) " (pág. 79)
(3872) " (pág. 594)
(3873) " (pág. 885)
(3874) " (pág. 415)
(3875) I-1 (pág. 214)
(3876) " (pág. 219)
(3877) P.L.P. (pág. 158)
(3878) I-2 (pág. 335)
(3879) P.L.P. (pág. 260)
(3880) " (pág. 569)
(3881) I-2 (pág. 200)
(3882) P.L.P. (pág. 1536)
(3883) " (pág. 143)
(3884) " (pág. 1032)
(3885) " (pág. 131)
(3886) " (pág. 816)
(3887) " (pág. 120)
(3888) " (pág. 611)
(3889) I-1 (pág. 71)
(3890) " (pág. 236)
(3891) P.L.P. (pág. 1290)
(3892) " (pág. 1101)
(3893) " (pág. 587)
(3894) " (pág. 474)
(3895) " (pág. 1183)
(3896) I-1 (pág. 51)
(3897) P.L.P. (pág. 441)
(3898) " (pág. 1293)

(3899) " (pág. 181)
(3900) " (pág. 340)
(3901) " (pág. 110)
(3902) " (pág. 1072)
(3903) " (pág. 385)
(3904) " (pág. 438)
(3905) " (pág. 615)
(3906) I-1 (pág. 407)
(3907) P.L.P. (pág. 168)
(3908) " (pág. 333)
(3909) " (pág. 267)
(3910) " (pág. 510)
(3911) " (pág. 1289)
(3912) " (pág. 1340)
(3913) " (pág. 494)
(3914) I-2 (pág. 122)
(3915) P.L.P. (pág. 389)
(3916) I-2 (pág. 72)
(3917) " (pág. 354)
(3918) P.L.P. (pág. 246)
(3919) " (pág. 1217)
(3920) I-2 (pág. 416)
(3921) P.L.P. (pág. 1217)
(3922) " (pág. 340)
(3923) " (pág. 1292)
(3924) " (pág. 724)
(3925) " (pág. 883)
(3926) " (pág. 1326)
(3927) " (pág. 1487)
(3928) " (pág. 118)
(3929) " (pág. 1526)
(3930) " (pág. 1492)
(3931) " (pág. 1526)
(3932) " (pág. 388)
(3933) " (pág. 1104)
(3934) " (pág. 1179)
(3935) " (pág. 1389)
(3936) I-1 (pág. 182)
(3937) " (pág. 408)

(3938) I-2 (pág. 200)
(3939) " (pág. 88)
(3940) I-1 (pág. 265)
(3941) " (pág. 279)
(3942) " (pág. 438)
(3943) " (pág. 373)
(3944) I-2 (pág. 105)
(3945) P.L.P. (pág. 1480)
(3946) " (pág. 135)
(3947) " (pág. 445)
(3948) " (pág. 1370)
(3949) I-1 (pág. 443)
(3950) P.L.P. (pág. 959)
(3951) " (pág. 285)
(3952) I-1 (pág. 302)
(3953) I-2 (págs. 148/9)
(3954) " (pág. 144)
(3955) " (pág. 281)
(3956) I-1 (pág. 227)
(3957) P.L.P. (pág. 110)
(3958) " (pág. 136)
(3959) " (pág. 1533)
(3960) " (pág. 214)
(3961) I-1 (pág. 273)
(3962) P.L.P. (pág. 218)
(3963) " (pág. 237)
(3964) I-1 (pág. 428)
(3965) " (pág. 438)
(3966) " (pág. 353)
(3967) I-2 (pág. 253)
(3968) P.L.P. (pág. 1425)
(3969) "El concepto de tiempo y la investigación psicolingüística" Marianne PERONARD THIERRY, en "Revista Signos", vol. XIII, nº 18, Segundo trimestre, 1981 (pág. 56)
(3970) Sintaxis española. César HERNANDEZ ALONSO. 3ª edic., Valladolid, 1975 (pág. 223)
(3971) El sistema verbal del español. Vidal LAMIQUIZ. Agora, Málaga, 1982 (pág. 13)
(3972) Idem. (pág. 9)

(3973) Idem. (pág. 8)
(3974) Idem. nota 427 (pág. 317)
(3975) Idem. (pág. 308)
(3976) I-1 (pág. 149)
(3977) " (pág. 212)
(3978) I-2 (pág. 61)
(3979) " (pág. 181)
(3980) " (pág. 273)
(3981) " (pág. 274)
(3982) P.L.P. (pág. 1411)
(3983) " (pág. 73)
(3984) " (pág. 242)
(3985) " (pág. 1233)
(3986) I-1 (pág. 35)
(3987) " (pág. 69)
(3988) " (pág. 126)
(3989) " (pág. 173)
(3990) " (183)
(3991) " (pág. 229)
(3992) " (pág. 270)
(3993) " (pág. 272)
(3994) I-2 (pág. 74)
(3995) " (pág. 88)
(3996) " (pág. 91)
(3997) P.L.P. (pág. 239)
(3998) " (pág. 281)
(3999) " (pág. 102)
(4000) " (pág. 115)
(4001) " (pág. 929)
(4002) I-1 (pág. 293)
(4003) P.L.P. (pág. 1396)
(4004) I-1 (pág. 149)
(4005) " (pág. 164)
(4006) " (pág. 226)
(4007) I-2 (pág. 315)
(4008) " (pág. 389)
(4009) P.L.P. (pág. 149)
(4010) " (pág. 123)
(4011) " (pág. 111)

(4012) I-1 (pág. 182)
(4013) " (pág. 214)
(4014) " "
(4015) " (pág. 257)
(4016) I-2 (pág. 88)
(4017) " (pág. 122)
(4018) " (pág. 413)
(4019) I-1 (pág. 427)
(4020) P.L.P. (pág. 1032)
(4021) " (pág. 142)
(4022) " (pág. 149)
(4023) Idem. nota 427 (pág. 309)
(4024) Idem. (pág. 308)
(4025) P.L.P. (pág. 748)
(4026) " (págs. 660/1)
(4027) Ver poemas en P.L.P. (págs.: 893 y 1276), en I-1 (págs.: 85 - 100 y 115) y en I-2 (pág. 62)
(4028) Ver poemas en P.L.P. (págs.: 844 - 855 y 1239), en I-1 (págs.: 37 - 93 - 96 - 167 - 280 y 327) y en I-2 (págs.: 158 - 214 - 217 y 308)
(4029) I-1 (pág. 167)
(4030) Idem. nota 427 (pág. 311)
(4031) Idem. nota 1461 (pág. 59)
(4032) Idem. (pág. 60)
(4033) P.L.P. (pág. 241)
(4034) " (pág. 1062)
(4035) " (pág. 1160)
(4036) El análisis estilístico. Arcadio LOPEZ-CASANOVA y Eduardo ALONSO. Edit. Bello, Valencia, 1975 (pág. 61)
(4037) P.L.P. (pág. 303)
(4038) " (págs. 628/9)
(4039) " (pág. 896)
(4040) I-2 (pág. 49)
(4041) P.L.P. (pág. 1355)
(4042) " (págs. 676/7)
(4043) " (pág. 478)
(4044) " (pág. 337)
(4045) I-1 (págs. 319/20)

(4046) " (pág. 417)
(4047) P.L.P. (pág. 1342)
(4048) " (pág. 835)
(4049) I-1 (pág. 213)
(4050) Idem. nota 1461 (pág. 63)
(4051) Idem. nota 3970 (pág. 239)
(4052) Curso de Lengua Española. AA.VV., Edit. Alhambra, Madrid, 1986 (pág. 131)
(4053) Idem. nota 4036 (pág. 63)
(4054) P.L.P. (pág. 491)
(4055) " (pág. 312)
(4056) " (pág. 823)
(4057) " (pág. 793)
(4058) " (pág. 896)
(4059) " (pág. 962)
(4060) " (pág. 1156)
(4061) " (pág. 1349)
(4062) " (pág. 1273)
(4063) " (pág. 445)
(4064) I-1 (pág. 463)
(4065) " (pág. 372)
(4066) " (pág. 454)
(4067) " (pág. 440)
(4068) I-2 (pág. 41)
(4069) " (pág. 51)
(4070) " (pág. 263)
(4071) P.L.P. (pág. 244)
(4072) " (pág. 322)
(4073) " (pág. 221)
(4074) I-2 (pág. 104)
(4075) I-1 (pág. 233)
(4076) P.L.P. (pág. 1163)
(4077) I-1 (pág. 88)
(4078) " (pág. 211)
(4079) " (pág. 269)
(4080) I-2 (pág. 101)
(4081) P.L.P. (pág. 301)
(4082) " (pág. 311)
(4083) " (pág. 1343)

(4084) " (pág. 634)
(4085) " (pág. 988)
(4086) " (pág. 1223)
(4087) " (pág. 1320)
(4088) " (pág. 243)
(4089) " (pág. 320)
(4090) I-1 (pág. 376)
(4091) " (pág. 94)
(4092) " (pág. 391)
(4093) " (pág. 77)
(4094) " (pág. 228)
(4095) " (pág. 338)
(4096) " (pág. 373)
(4097) " (pág. 414)
(4098) " (pág. 443)
(4099) I-2 (pág. 391)
(4100) P.L.P. (pág. 1157)
(4101) " (pág. 966)
(4102) " (pág. 988)
(4103) " (pág. 982)
(4104) " (pág. 1056)
(4105) " (pág. 1178)
(4106) " (pág. 1232)
(4107) " (pág. 1299)
(4108) " (pág. 1343)
(4109) " (pág. 1389)
(4110) " (pág. 1384)
(4111) I-1 (pág. 88)
(4112) P.L.P. (pág. 841)
(4113) I-1 (pág. 451)
(4114) I-2 (pág. 332)
(4115) I-1 (pág. 238)
(4116) P.L.P. (pág. 242)
(4117) " (pág. 471)
(4118) " (pág. 361)
(4119) I-1 (pág. 64)
(4120) P.L.P. (pág. 444)
(4121) " (pág. 538)
(4122) " (pág. 561)

(4123) " (pág. 489)
(4124) " (pág. 1175)
(4125) I-1 (pág. 441)
(4126) Idem. nota 1461 (pág. 43)
(4127) "La creación neológica en la poesía de Juan Ramón Jiménez". José Manuel GONZALEZ CALVO, en Juan Ramón en su centenario. AA.VV. Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1982 (pág. 35)
(4128) I-1 (págs. 200/1)
(4129) P.L.P. (pág. 1050)
(4130) I-2 (pág. 297)
(4131) P.L.P. (pág. 894)
(4132) I-1 (pág. 315)
(4133) P.L.P. (pág. 1363)
(4134) I-2 (pág. 406)
(4135) I-1 (pág. 62)
(4136) P.L.P. (pág. 1349)
(4137) " (pág. 1157)
(4138) " (pág. 879)
(4139) " (pág. 1237)
(4140) " (pág. 1353)
(4141) " (pág. 1101)
(4142) " (pág. 1164)
(4143) I-1 (pág. 429)
(4144) " (pág. 434)
(4145) P.L.P. (pág. 886)
(4146) " (pág. 1411)

E) MINUTA DE LA BIBLIOGRAFIA CONSULTADA Y CITADA

ADELL, Alberto. "La salvación por la palabra de Juan Ramón Jiménez", en "Insula", nºs. 452/3, Julio-Agosto, 1984, Madrid.

ALBERTI, Rafael. Poesía (1924-1967) Aguilar, 1977, Madrid.

* "Imagen primera de Juan Ramón Jiménez", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

* "Prólogo" de Juan Ramón Jiménez, AA.V., Taurus, 1981, Madrid.

ALBORNOZ, Aurora de. "Estudio preliminar y selección" de Nueva Antoloiía, J.R.J., Edic. Península, 1983, Barcelona.

* "Espacio o llegada", en "Revista de Occidente", nºs. 86-87, Julio-Agosto, 1988, Madrid.

* "Prólogo" de Arias tristes, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1981, Madrid.

* Hacia la realidad creada, Edic. Península, 1979, Barcelona.

* "Introducción" de En el otro costado, J.R.J., Júcar, 1974, Madrid.

ALDA TESAN, J.M. "La fugacidad de la vida en la poesía áurea española", en "Príncipe de Viana", nº 13, 1943, Pamplona.

ALEIXANDRE, Vicente. "Sobre Juan Ramón Jiménez. Con motivo de su muerte", en Obras completas, 2º vol., Aguilar, 1978, Madrid.

* "Algunos caracteres de la Nueva Poesía Española", en Obras completas, 2º vol., Aguilar, 1978, Madrid.

ALVAR, Manuel. "Juan Ramón Jiménez y la Palabra Poética", en Actas del Congreso, tº 1º, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

* "Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón", en "Boletín de la Real Academia Española", tomo LXI, cuaderno 224, 1981, Madrid.

ALVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. Amores y amoríos. Losada, 1974, Buenos Aires.

AMENEDO, Cristina. "El Correo Gallego, 10-I-82, La Coruña.

AMIGO, Mª Luisa. "Primer albor de la conciencia estética en Juan Ramón Jiménez: 'Ninfeas' y 'Almas de violeta'.", en "Letras de Deusto", vol. 15, nº 31, Enero-Abril, Bilbao, 1985.

* Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez. Universidad de Deusto / Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, Bilbao / Córdoba.

* "Tres vertientes estéticas de 'Adán en el paraíso' de José Ortega y Gasset y su confluencia con el pensamiento poético de Juan Ramón Jiménez", en "Letras de Deusto", vol. 13, nº 26, Mayo-Agosto, 1983, Bilbao.

AMON, Santiago. "Juan Ramón y el tiempo perdido", en "ABC", 22-VII-81, Madrid.

AMOROS, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Cátedra, 1979, Madrid.

ANONIMO. "Cálculo para inspirarse", en "El País", 10-IV-88, Madrid.

ANTIOCOS, Sarandis. "Kasantsakis y Juan Ramón", en "Pueblo", 2-V-81, Madrid.

ARIAS, Augusto. "Letras del Ecuador", año XIV, nº III, abril-junio, 1958.

ARIZA, Manuel. "Ser y parecer en la Poesía de Juan Ramón", en Actas del Congreso, AA.VV., 1º tomo, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

ASIS, Mª Dolores. "El otoño en los versos de Juan Ramón Jiménez", en "Ya", 26-IX-76, Madrid.

ASKIN, Jacov F. "El concepto filosófico de tiempo" en

El tiempo y las filosofías, AA.VV., Sígueme, 1979, Salamanca.

AA.VV. *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*. Alhambra, 1981, Madrid.

* *Curso de Lengua Española*. Alhambra, 1986, Madrid.
* *Literatura COU INBAD*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1986, Madrid.

AZAM, Gilbert. *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Editora Nacional, 1983, Madrid.

BALLESTEROS, Manuel. *Poesía y reflexión*. Taurus, 1980, Madrid.

BAQUERO, Gastón. "Juan Ramón vivo en el recuerdo", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre - dic., 1981, Madrid.

BARCIA, Roque. *Diccionario General Etimológico*. Seix-Editor, tomo 5º, Barcelona.

BARRADAS, Efraín. "Juan Ramón en Puerto Rico, Puerto Rico en Juan Ramón", en "Revista Insula", nº 430, Septiembre, 1982, Madrid.

BARRERA LOPEZ, José Mª. "La influencia de Juan Ramón Jiménez en la obra primera de Pedro Garfias", en *Actas del Congreso*, AA.VV., 1º tomo, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

BECQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas, Leyendas y Cartas*. E.M.E.S.A., 1970, Madrid.

BENEDETTI, Mario. "Variaciones sobre el olvido", en "El País", 6-IX-87, Madrid.

BENGOECHEA, Javier de. "¿Quién fue Juan Ramón Jiménez?", en "La Gaceta del Norte", 7-V-81, Bilbao.

BERTELLONI-BAZZICHI, Mª Teresa. "El sentido del tiempo en la poesía de Angel Crespo", en "Nueva Estafeta", nº 11, octubre, 1979, Madrid.

BILBAO ARISTEGUI, Pablo. "Cartas y recuerdos de Juan Ramón Jiménez", en "Orbis Catholicus", nº 10, octubre, 1962, Barcelona.

BLACK, M. "La Dirección del tiempo", en Modelo y Metáforas, Tecnos, 1966, Madrid.

BLANCH, Antonio. "Poética del espacio en el último Juan Ramón Jiménez", en "Razón y fe", tomo 204, nº 999, julio-agosto, 1981, Madrid.

BLASCO, Francisco Javier. "Prólogo" de Melancolía, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1981, Madrid.

* La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema. Univ. de Salamanca, 1981, Salamanca.

* "Notas críticas sobre la obra de Juan Ramón Jiménez", en "El Ciervo", año XXX, nº 364, junio, 1981, Barcelona.

BLEIBERG, Germán. "Clavileño", año II, nº 10, julio-agosto, 1951, Madrid.

BO, Carlo. La poesía de Juan Ramón Jiménez. Edit. Hispánica, 1943, Madrid.

BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Gredos, 1970, Madrid.

* "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 280/2, dic., 1973, Madrid.

BUCKLEY, Ramón. Problemas formales en la novela española contemporánea. Ediciones Península, 1973, Barcelona.

CABALLERO, Agustín. "prólogo" de Libros de poesía, J.R.J., Aguilar, 1979, Madrid.

CABALLERO BONALD, José Manuel. "Otras eternidades", en "El País", 23-XII-81, Madrid.

CALVO CARRILLA, José Luis. Acercarse a la literatura. Biblioteca de Recursos Didácticos Alhambra, 1987, Madrid.

CALVO-SOTELO, Joaquín. El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente (Discurso leído en la Real Academia Española), 1955, Madrid.

CAMPOAMOR GONZALEZ, Antonio. "El paso del tiempo en la vida y en la obra de Juan Ramón Jiménez", en "Peña Labra", nºs. 40-41, Verano-Otoño, 1981, Santander.

* Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez. Sedmay, 1976, Madrid.

* Bibliografía General de Juan Ramón Jiménez. Taurus, 1983, Madrid.

CANO, José Luis. "Los pájaros en la obra del poeta", en "El País", 27-XII-81, Madrid.

* "Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío", en "La Torre", Año V, nºs. 19-20, julio-dic., 1957, Puerto Rico.

CARDWELL, Richard A. "Los borradores silvestres, cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.

CASTRO, Rosalía de. En las orillas del Sar. Edic. Busma, 1984, Madrid.

* Poesía. Alianza Editorial, 1984, Madrid.

* Cantares Gallegos. Cátedra, 1979, Madrid.

CELA, Camilo José. "Cristo versus Arizona", en "El País", 14-II-88, Madrid.

CEREZO GALAN, P. Palabra en el tiempo. Gredos, 1975, Madrid.

CEVALLOS, Francisco. "Notas sobre la estructura de Platero y yo",

en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

CIFO GONZALEZ, Manuel. "Tradición e innovación en los romances de 'Pastorales'.", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Labor, 1969, Barcelona.

COKE-ENGUIDANOS, Mervyn. "Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, ocyubre-dic., 1981, Madrid.

* "Juan Ramón Jiménez explora el espacio", en "La Torre", Año XXIX, nºs. 111-112, 113-114, Enero-Dic., 1981, 1983, Puerto Rico.

CONCHA, Jaime. Rubén Darío. Júcar, 1975, Madrid.

CONDE, Carmen. "Desde Juan Ramón Jiménez", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

CORREAS, Gonzalo. Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Institut d'études ibériques et ibéro-americaines de l'Université de Bordeaux, 1967, Bordeaux.

CRESPO, Angel. Juan Ramón Jiménez y la pintura. Edit. Universitaria, 1974, Barcelona.

CRUZ GIRALDEZ, Miguel. "Algunos símbolos juanramonianos en un poeta de Mediodía", en Actas del Congreso, AA.VV., 1º tomo, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

CHAMPOURCIN, Ernestina de. La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria). Anaquel de recuerdos / 1, Los libros de Fausto, 1981, Madrid.

CHARON, Jean E. Tiempo, espacio, hombre. Edit. Kairós, 1969, Barcelona.

CHEVALIER, Jean. Diccinario de los Símbolos. Herder, 1986, Barcelona.

DARIO, Rubén. "La tristeza andaluza, un poema", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.

DIAZ RODRIGUEZ, Manuel. "Para Juan R. Jiménez", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. "Lo lingüístico y lo lexicográfico en la obra de Juan Ramón Jiménez", en Actas del Congreso, AA.VV., 1º tomo, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

* *Juan Ramón Jiménez en su poesía, Aguilar, 1958, Madrid.*

* *Modernismo frente a noventa y ocho, Espasa-Calpe, 1979, Madrid.*

DIEGO, Gerardo. "Contestación al discurso leído por J. Calvo Sotelo en la R.A.E.", en El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente, 1955, Madrid.

DIEZ-Canedo, Enrique. "Olvidanzas, 1 Las hojas verdes", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1980, Madrid.

DOMINGO, José. "El estudio del tiempo en la poesía española contemporánea", en "Papeles de Son Armadans", t. XXXVIII, nº CXIII, agosto de 1965, Palma de Mallorca.

DURAND, René L.F. Juan Ramón Jiménez. Edithions Seghers, 1963, París.

FERNANDEZ ALMAGRO, M. "El tiempo en la poesía de J.R.J.", en "La Vanguardia Española", 1-IV-65, Barcelona.

FERNANDEZ CONTRERAS, Rosalba. "Categorías: coordenadas poéticas", en Actas del Congreso, AA.VV., tº 1º, Diputación Provincial de Huelva, 1983, Huelva.

FERRATER MORA, José. Diccionario de Filosofía. Alianza Editorial, tº 4º, 1979, Madrid.

FERRERES, Rafael. Verlaine y los modernistas españoles. Gredos, 1975, Madrid.

FONT, Mª. Teresa. Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez. Insula, 1972, Madrid.

GADAMER, Hans-Georg. "El tiempo en el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger", en El tiempo y las filosofías, AA.VV., Sígueme, 1979, Salamanca.

GALA, Antonio. "Los adioses", en "El País Semanal", 11-VI-89, Madrid.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor. "La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y Drama", en Actas del Congreso, 1º tomo, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

GARCIA LOPEZ, José. Historia de la Literatura Española. Vicens-Vives, 1977, Barcelona.

GARCIA LORCA, Federico. "Impresiones y paisajes", en Obras completas, Aguilar, 1965, Madrid.

GARCIA-POSADA, Miguel. "Guerra en España", en "ABC", 10-II-85, Madrid.

* "ABC", 23-XII-84, Madrid.

GARDIES, Jean-Louis. Lógica del tiempo. Paraninfo, 1979, Madrid.

GARFIAS, Francisco. "Prólogo" de Eleías, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1982, Madrid.

* Juan Ramón Jiménez. Taurus, 1958, Madrid.

GIBSON, Ian. Federico García Lorca. I De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929). Grijalbo, 1985,

Barcelona.

GICOVATE, Bernardo. "La poesía de Juan Ramón Jiménez", en "Asomante", 1959, Puerto Rico.

GILMAN, Stephen. Tiempos y formas temporales en el 'Poema del Cid'. Gredos, 1961, Madrid.

GOMEZ BEDATE, Pilar. "Juan Ramón Jiménez y la percepción de una realidad invisible", en Estudios sobre Juan Ramón Jiménez AA.VV., Revista Universitaria de Mayagüez, 1981, Puerto Rico.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. "Ensayo sobre lo cursi", en "Cruz y Raya", nº 16, julio de 1934, Madrid.

Retratos contemporáneos escogidos. Edit. Sudamericana, 1968, Buenos Aires.

GONZALEZ, Angel. Juan Ramón Jiménez. Júcar, 1973, Madrid.

* "El primer Juan Ramón en su contexto", en "Los cuadernos del Norte", Año II, nº 10, Noviembre-Dic., 1981, Oviedo.

* "Prólogo" de Rimas, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1981, Madrid.

GONZALEZ CALVO, José Manuel. "La creación neológica en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón en su centenario. AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1982, Cáceres.

GRANELL, M. y DORTA, A. Antología de Diarios íntimos. Edit. Labor, 1963, Barcelona.

GUERENA, Jacinto-Luis. "Juan Ramón Jiménez: Poética y poesía de sus divinizaciones", en Actas del Congreso, tº II, Diputación Provincial de Huelva, 1983, Huelva.

GUERRERO HORTIGON, Josefa. "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

GUERRERO RUIZ, Juan. Juan Ramón de viva voz. Insula, 1961, Madrid.

GUILLAUME, G. Temps et verbe. Champion, 1965, París.

GUILLEN, Jorge. "El Ciervo", año XXX, nº 364, junio, 1981, Barcelona.

GULLON, Ricardo. "Juan Ramón Jiménez: una síntesis", en "ABC", 23-XII-84, Madrid.

* "Anteprólogo" de Jardines lejanos, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1982, Madrid.

* "Prólogo" de Pastorales, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1982, Madrid.

* Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Losada, 1960, Buenos Aires.

* Conversaciones con Juan Ramón Jiménez. Taurus, 1958, Madrid.

* Una poética para Antonio Machado. Espasa-Calpe, 1986, Madrid.

* "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", en "La Torre", año V, nºs. 19/20, julio-dic. 1957, Puerto Rico.

* Direcciones del Modernismo. Gredos, 1971, Madrid.

* "Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelitas", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

* El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos. Alfaguara, 1968, Madrid-Barcelona.

* "El primer Juan Ramón Jiménez", en Actas del Congreso, AA.VV., tº 1º, Dipuatción de Huelva, 1983, Huelva.

* "Juan Ramón Jiménez y la crítica", en "La Torre", Año XXIX, nºs. 111/2, 113/4, Enero-Dic., 1981, 1983, Puerto Rico.

GUNN, J. Alexander. El problema del tiempo. Hyspamérica Ediciones, 1988, Barcelona.

GUZMAN, Martín Luis. "En torno a 'Laberinto'.", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.

HERNANDEZ ALONSO, César. Sintaxis española. 1975, Valladolid.

HIERRO, José. "Poesía sinfónica y poesía de cámara", en "Peña Labra", nº 20, Verano 1976, Santander.

IMAZ, Javier. "La quimera y el tiempo", en "El Correo Español", 28-VI-88, Bilbao.

JANES, Clara. "Callos angelicales", en "El País", 17-I-88, Madrid.

JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Insula, 1972, Madrid.

JIMENEZ, Juan Ramón. Primeros libros de poesía. Aguilar, 1967, Madrid. (citado siempre como "P.L.P.")

* *Libros inéditos de poesía. Aguilar, 1964, Madrid. (citado siempre como "I-1")*
* *Libros inéditos de poesía-2. Aguilar, 1964, Madrid. (citado siempre como "I-2")*
* *Libros de poesía. Aguilar, 1979, Madrid.*
* *Estética y Etica Estética. Aguilar, 1967, Madrid.*
* *El andarín de su órbita. Edit. Magisterio Español, 1978, Madrid.*
* *La corriente infinita. Aguilar, 1961, Madrid.*
* *Cuadernos. Taurus, 1971, Madrid.*
* *Leyenda. Cupsa Editorial, 1978, Madrid.*
* *Hijo de la alegría. El Observatorio Ediciones, 1986, Madrid.*
* *Luz de la atención. El Observatorio Ediciones, 1986, Madrid.*
* *Fuego y sentimiento. El Observatorio Ediciones, 1986, Madrid.*
* *El trabajo gustoso. Aguilar, 1961, Madrid.*
* *Selección de cartas (1899-1958). Ediciones Picazo, 1973, Barcelona.*
* *Cartas literarias. Bruguera, 1977, Barcelona.*
* *Autobiografía y artes poéticas. Anaquel de poesía/1. Los libros de Fausto, 1981, Madrid.*
* *22 poemas de Arte menor. Anaquel de poesía/15. Los*

libros de Fausto, 1987, Madrid.

* Segunda Antoloiía Poética. (1898-1918). Espasa- Calpe, 1983, Madrid.

* En el otro costado. Júcar, 1974, Madrid.

* Tiempo y Espacio. Edaf, 1986, Madrid.

* La colina de los chopos. Taurus, 1971, Madrid.

* Con el carbón del sol. Edit. Magisterio Español, 1973, Madrid.

* Baladas de amor. Almacenes Generales de Papel, 1981, Madrid.

* Eleiías andaluzas. Bruguera, 1980, Barcelona.

* Primeras prosas. Aguilar, 1962, Madrid.

* Isla de la simpatía. Ediciones Huracán, 1981, Puerto Rico.

* "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", en El Modernismo. Lily Litvak, Taurus, 1975, Madrid.

* "Aforismos inéditos", en "Nueva Estafeta", nº 12, noviembre, 1979, Madrid.

* "Aforismos inéditos", en "Nueva Estafeta", nº 13, diciembre, 1979, Madrid.

LAHIQUIZ, Vidal. El sistema verbal del Español. Librería Agora, 1982, Málaga.

LAZARO, Angel. "El primer Juan Ramón", en "Pueblo", 28-III-81, Madrid.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa. "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", en El otro mundo en la literatura medieval. Howard R. Patch, Fondo de cultura económica, 1983, México.

LOPEZ, Julio. "Anotaciones críticas sobre 'Estío', de Juan Ramón Jiménez", en "Insula", nºs. 416/7, julio-agosto, 1981, Madrid.

LOPEZ CASANOVA, A. y ALONSO, E. El análisis estilístico. Edit. Bello, 1975, Valencia.

LOPEZ MORILLAS, Juan. "Antonio Machado y la interpretación temporal

de la poesía", en Intelectuales y espirituales, Revista de Occidente, 1961, Madrid.

LUIS, Leopoldo de. "Prólogo" de La soledad sonora, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1981, Madrid.

** "Prólogo" de Segunda Antología poética (1898-1918) J.R.J., Espasa-Calpe, 1983, Madrid.*

** "La invención poética de Juan Ramón Jiménez", en "El País", 3-I-82, Madrid.*

MACHADO, Antonio. "Arias tristes. Juan Ramón Jiménez", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

** Juan de Mairena, Alianza Editorial, 1981, Madrid.*

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo. Centenario de Juan Ramón Jiménez, Instituto de España, 1982, Madrid.

MARCOS MARIN, Francisco. Aproximación a la gramática española, Cincel, 1975, Madrid.

MARIAS, Julián. Antropología metafísica. Ediciones de la Revista de Occidente, 1973, Madrid.

MARTIN FERNANDEZ, Mª Isabel. "Repeticiones léxicas en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez en su centenario, AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1982, Cáceres.

MARTIN-SANTOS, Luis. Tiempo de silencio. Seix Barral, 1987, Barcelona.

MARTINEZ KLEISER, Luis. El tiempo y los espacios del tiempo en los refranes. Librería General de Victoriano Suárez, 1945, Madrid.

Refranero General Ideológico Español. Edit. Hernando, 1982, Madrid.

MARTINEZ RUIZ, Florencio. "Moguer: A la búsqueda del Juan Ramón olvidado", en "ABC", 26-VI-81, Madrid.

MARTINEZ SIERRA, Gregorio. "Jardines lejanos por Juan R. Jiménez", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

MIR BERLANGA, Francisco. "El Telegrama del Rif", 1-VI-58, Melilla.

MOLERO CRUZ, José. Tiempo y temporalidad. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, Córdoba.

MORENO VILLA, José. "Leyenda a Juan Ramón Jiménez", en "Peña Labra", nº 20, verano de 1976, Santander.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. "Los libros y los trenes", en "ABC", 21-I-89, Madrid.

** "La mirada que pinta", en "ABC", 20-V-89, Madrid.*

MURCIANO, Carlos. "Libros inéditos de poesía de Juan Ramón Jiménez", en "Poesía Española", nº 147, marzo de 1965, Madrid.

** "El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, de Basilio de Pablos", en "Poesía Española", nº 151, julio de 1965, Madrid.*

NAVARRO TOMAS, Tomás. Métrica española. Guadarrama, Labor, 1974, Madrid-Barcelona.

** "Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.*

NICOLAS, César. "Algunas claves en la obra poética de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez en su centenario, AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1982, Cáceres.

OCHOA, Severo. "La vida", en "ABC", 30-V-87, Madrid.

OLSON, Paul R. "Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.

** "La luz con el tiempo dentro: Ser y tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en Actas del Congreso, AA.VV., tº II, Diputación Provincial de Huelva, 1983, Huelva.*

ORTEGA Y GASSET, José. Obras completas. Revista de Occidente, vol. II, 1946/7, Madrid.

PABLOS, Basilio de. El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Gredos, 1965, Madrid.

PALAU DE NEMES, Graciela. "De Zenobia y Juan Ramón, los últimos años: cartas (1951-1956)", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

** Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda. Gredos, 1974, Madrid.*

PARAISO DE LEAL, Isabel. Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Alhambra 1976, Madrid.

PAZ, Octavio. Primeras letras. Seix-Barral, 1988, Barcelona.

PEDEMONTE, Hugo Emilio. "Juan Ramón Jiménez y los árboles", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

PEREZ PRIEGO, Miguel A. "El género literario de 'Diario de un poeta recién casado'.", en Juan Ramón Jiménez en su centenario AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, Cáceres.

PERONARD THIERRY, Marianne. "El concepto de tiempo y la investigación psicolingüística", en "Revista Signos", vol. XIII, 2º tri., nº 18, 1981.

PHILLIPS, Allen W. "Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez (1902-1905)", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1980, Madrid.

** "J.R.J. y Azorín: notas sobre sus relaciones literarias", en "La Torre", nºs. 111/2 y 113/4, Año XXIX, enero-dic., 1981, 1983, Puerto Rico.*

ORTEGA Y GASSET, José. Obras completas. Revista de Occidente, vol. II, 1946/7, Madrid.

PABLOS, Basilio de. El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Gredos, 1965, Madrid.

PALAU DE NEMES, Graciela. "De Zenobia y Juan Ramón, los últimos años: cartas (1951-1956)", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

* Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda. Gredos, 1974, Madrid.

PARAISO DE LEAL, Isabel. Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra. Alhambra 1976, Madrid.

PAZ, Octavio. Primeras letras. Seix-Barral, 1988, Barcelona.

PEDEMONTE, Hugo Emilio. "Juan Ramón Jiménez y los árboles", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

PEREZ PRIEGO, Miguel A. "El género literario de 'Diario de un poeta recién casado'.", en Juan Ramón Jiménez en su centenario AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, Cáceres.

PERONARD THIERRY, Marianne. "El concepto de tiempo y la investigación psicolingüística", en "Revista Signos", vol. XIII, 2º tri., nº 18, 1981.

PHILLIPS, Allen W. "Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez (1902-1905)", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1980, Madrid.

* "J.R.J. y Azorín: notas sobre sus relaciones literarias", en "La Torre", nºs. 111/2 y 113/4, Año XXIX, enero-dic., 1981, 1983, Puerto Rico.

PRAT, Ignacio. El muchacho despatriado. Taurus, 1986, Madrid.

** Estudios sobre poesía contemporánea. Taurus, 1983, Madrid.*

PREDMORE, Michael P. La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez. Gredos, 1975, Madrid.

** La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. Gredos, 1973, Madrid.*

PRIESTLEY, J.B. El hombre y el tiempo. Aguilar, 1966, Madrid.

PUCELLE, Jean. El tiempo. Librería El Ateneo Editorial, 1976, Buenos Aires.

PUIGDOMENECH, Pere. "Gerontología", en "El Correo Español", 14-VI-88, Bilbao.

PUJANTE, José David. De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez. Universidad de Murcia, 1988, Murcia.

QUESADA, Dulce Mª. "Donde habita el olvido", en "El Correo Español", 28-IV-88, Bilbao.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. 1970, Madrid.

** Diccionario de Autoridades. Gredos, 1963, Madrid.*

RIOS, Emilio. "Sentido y expresión de la vida en la poesía española", en "Estudios de Deusto", vol. 37/1, Enero-Junio, 1989, Bilbao.

RODRIGUEZ OQUENDO, J. Danca General de la Muerte. Indec., 1983, Madrid.

ROSALES, Luis. "Mientras dura el amor", en "Blanco y Negro" (Suplemento de "ABC"), 26-VI-88, Madrid.

RUBIN, Walter. "La universalidad de Juan Ramón", en Actas del Congreso, AA.VV., tº II, Diputación

Provincial de Huelva, 1983, Huelva.

RUBIO, Fanny. "Medio siglo de poetas al sol del maestro", en "El País", 27-XII-81, Madrid.

SAEZ ANGULO, Julia. "El amor platónico de Juan Ramón", en "ABC", 5-VII-81, Madrid.

SAHAGUN, Carlos. "El Ciervo", año XXX, nº 364, junio, 1981, Barcelona.

SANCHEZ BARBUDO, Antonio. La obra poética de Juan Ramón Jiménez. Cátedra, 1981, Madrid.

SANCHEZ ROMERALO, Antonio. "El mundo sin su poeta. (Poemas de Juan Ramón Jiménez a la muerte imaginada)", en "La Torre", Año XXIX, nºs. 111/2 y 113/4, 1983, Puerto Rico.

** "Prólogo" de La realidad invisible, J.R.J., Tamesis Books Limited, 1983, London.*

** "Prólogo-Epílogo" de Leyenda, J.R.J., Cupsa Editorial, 1978, Madrid.*

** "Juan Ramón Jiménez: El argumento de la 'obra'.", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.*

** "Conferencia inaugural del homenaje a J.R.J. en la Autónoma de Madrid", en "ABC", 5-III-81, Madrid.*

SANTOS, Dámaso. "Pueblo", 27-X-56, Madrid.

SANTOS-ESCUDERO, Ceferino. Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. Gredos, 1975, Madrid.

SALGADO, M. A. "El Ciervo", año XXX, nº 364, junio, 1981, Barcelona.

SARRAGA, Raquel. "Zenobia y Juan Ramón Jiménez (Navidades 1951-52)", en "Anthropos", nº 7 (nueva edición), 1989, Madrid.

SERVAN-SCHREIBER, Jean Louis. El arte del tiempo. Espasa Calpe, 1985, Madrid.

SESE, Bernard. Antonio Machado. Gredos, 1980, Mdrid.

SIEBENMANN, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Gredos, 1973, Madrid.

SUAREZ MIRAMON, Ana. "Apéndice" de Platero y yo, J.R.J., Biblioteca Didáctica Anaya, 1985, Madrid.

SUREDA MOLINA, G. "Diario de Mallorca", 5-VI-58, Palma de Mallorca.

SZERTICS, Joseph. Tiempo y verbo en el Romancero Viejo. Gredos, 1974, Madrid.

TUDISCO, Antonio. "El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en "Revista Hispánica Moderna", Año V, nº 3, julio de 1939, Nueva York.

ULIBARRI, Sabine R. El mundo poético de Juan Ramón. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos. Edhigar, 1962, Madrid.

URRUTIA, Jorge. "'Sobre la poética prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de 'Platero y yo'.", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

* "Prólogo" de Las hojas verdes. Baladas de primavera J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1982, Madrid.

UZQUIZA, Ignacio. "Lectura y análisis de un poema de J.R.J.", en Juan Ramón Jiménez en su centenario, AA.VV., Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, Cáceres.

VALLEJO ARBELAEZ, Joaquín. El misterio del tiempo. Italgraf, 1976, Bogotá.

VERD, Gabriel Mª. "La religiosidad de Juan Ramón Jiménez en sus 'libros inéditos de poesía' (1908-1912)", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

VERDEVOYE, Paul. "Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez", en "La Torre", Año V, nºs. 19/20, julio-dic., 1957, Puerto Rico.

VERHESEN, Fernand. "Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez", en "La Torre", Año V, nºs. 19/20, julio-dic., 1957, Puerto Rico.

VEGA, Garcilaso de la. Poesías castellanas completas. Clásicos Castalia, 1972, Madrid.

VILLALOBOS, L. "Libertad", 30-V-58.

VILLAR, Arturo del. "La muerte, obsesión y tema total de Juan Ramón Jiménez", en "Arbor", nºs. 355/6, julio-agosto, 1975, Madrid.

** "Las autobiografías de Juan Ramón", en "Nueva Estafeta", nº 4, marzo, 1979, Madrid.*

** "Diario de Zenobia Camprubí recién casada", en "Nueva Estafeta", nº 1, diciembre, 1978, Madrid.*

** "Juan Ramón Jiménez. Crítica literaria", en "La Estafeta Literaria", nº 562, 15-IV-75, Madrid.*

** "Introducción" de Historias y cuentos, J.R.J., Bruguera, 1983, Barcelona.*

** "La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez", en La obra desnuda, J.R.J., Aldebarán, 1976, Sevilla.*

** "Prólogo" de Tiempo y Espacio, J.R.J., Edaf, 1986, Madrid.*

** Crítica de la razón estética (El ejemplo de J.R.J.) Anaquel de ensayos / 5. Los libros de Fausto, 1988, Madrid.*

** "Juan Ramón en su tiempo", en "ABC", 23-XII-84, Madrid.*

** "El paraíso perdido de J.R.J.", en Elejías andaluzas J.R.J., Bruguera, 1980, Barcelona.*

VITIER, Cintio. "Homenaje a Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, AA.VV., Taurus, 1981, Madrid.

WILCOX, John. "Juan Ramón Jiménez: transformación y evolución

poética de cuatro temas fundamentales en su obra", en "Cuadernos Hispanoamericanos", nºs. 376/8, octubre-dic., 1981, Madrid.

YOUNG, Howard T. "Prólogo" de Laberinto, J.R.J., Edición del Centenario, Taurus, 1982, Madrid.

ZAMORA VICENTE, Alonso. "Lección inaugural del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez", en Actas del Congreso, AA.VV., tº 1º, Diputación de Huelva, 1983, Huelva.

* *"ABC", 23-XII-84, Madrid.*

ZARDOYA, Concha. "El Dios deseado y deseante de Juan Ramón Jiménez", en Poesía Española del siglo XX. Gredos, tº II, 1974, Madrid.

ZUBIRIA, Ramón de. La poesía de Antonio Machado. Gredos, 1973, Madrid.

INDICE

INTRODUCCION..... pág. 1
1ª PARTE. Descripción y estructuración de los tres polos que generan este estudio: el autor, la obra y el tema..... pág. 6
PROEMIO..... pág. 8
CAPITULO 1º. Juan Ramón Jiménez..... pág. 9
PREAMBULO..... pág. 11
1º A) El poeta en diapositivas críticas y humanas. pág. 12
1º B) Una opinión personal sintetizada..... pág. 18
CAPITULO 2º. Descripción y metodología específica del corpus..... pág. 21
PREFACIO..... pág. 23
2º A) Bloque 1º: "Anunciación"..... pág. 25
2º B) Bloque 2º: "Lugar del retraído"..... pág. 34
2º B-1) "Arias tristes"..... pág. 35
2º B-2) "Jardines lejanos"..... pág. 43
2º B-3) "Pastorales"..... pág. 46
2º B-4) "Olvidanzas"..... pág. 52
2º B-5) "Baladas de primavera"..... pág. 56
2º C) Bloque 3º: "Ultimos borradores silvestres".. pág. 62
2º C-1) "Elegías"..... pág. 64
2º C-2) "La soledad sonora"..... pág. 75
2º C-3) "Poemas mágicos y dolientes"..... pág. 85
2º C-4) "Laberinto"..... pág. 94
2º C-5) "Melancolía"..... pág. 107
2º D) Bloque 4º: "Los libros inéditos"..... pág. 120
2º D-1) "Primeras poesías" (1 y 2)..... pág. 122
2º D-2) "Arte menor"..... pág. 124
2º D-3) "Esto"..... pág. 129
2º D-4) "Poemas agrestes"..... pág. 131
2º D-5) "Poemas impersonales"..... pág. 135
2º D-6) "Historias"..... pág. 139
2º D-7) "Libros de amor"..... pág. 140
2º D-8) "Apartamiento" (1, 2 y 3)..... pág. 144
2º D-9) "La frente pensativa"..... pág. 152
2º D-10) "Pureza"..... pág. 157
2º D-11) "El silencio de oro"..... pág. 158
2º D-12) "Idilios"..... pág. 160
2º D-13) "Monumento de amor"..... pág. 162

2º D-14) Coda..... pág. 163
CAPITULO 3º. El tiempo..... pág. 166
EXORDIO..... pág. 168
3º A) El tiempo como reflexión..... pág. 169
3º B) El tiempo como tradición y experiencia humana..... pág. 177
3º C) El tiempo como expresión literaria..... pág. 186
3º C-1) La Edad Media..... pág. 192
3º C-2) El Renacimiento..... pág. 202
3º C-3) El Barroco..... pág. 207
3º C-4) El Neoclasicismo..... pág. 211
3º C-5) El Romanticismo..... pág. 212
3º C-6) Modernismo y 98..... pág. 219
3º C-7) Generación del 27..... pág. 223
3º C-8) Generaciones de posguerra..... pág. 229
2ª PARTE. Coordenadas temporales del universo poético juanramoniano..... pág. 246
PREAMBULO..... pág. 248
CAPITULO 1º. El diario como sistema..... pág. 249
PREFACIO..... pág. 251
1º A) El binomio tiempo/espacio..... pág. 252
1º B) La precisión tiempo/espacio versus diario... pág. 255
CAPITULO 2º. El locus sfumato..... pág. 264
ENTRADA..... pág. 266
CAPITULO 3º. El impresionismo pictórico-literario. pág. 275
EXORDIO..... pág. 277
CAPITULO 4º. Las estructuras formales..... pág. 284
INTROITO..... pág. 286
4º A) El tempo en su variedad métrica..... pág. 287
4º B) El tempo en su simetría y orden poemáticos.. pág. 295
4º B-1) La ciclicidad..... pág. 295
4º B-2) La simultaneidad..... pág. 299
3ª PARTE. Análisis del tiempo en la obra de Juan Ramón Jiménez..... pág. 304
EXORDIO..... pág. 308
CAPITULO 1º. Presencia, ubicación y transcurso del tiempo en la unidad poemática..... pág. 313
INTROITO..... pág. 315
1º A) Presencia/ausencia del tiempo..... pág. 316

1º A-1) Poemas de alta temporalidad..... pág. 319
1º A-2) Poemas de temporalidad estructural..... pág. 322
1º B) Ubicación del tiempo expreso..... pág. 323
1º C) Cronotipos, topotipos y liritipos..... pág. 333
1º D) Transcurso del tiempo..... pág. 350
1º D-1) El no transcurso..... pág. 351
1º D-2) Transcursos leves..... pág. 354
1º D-3) Transcursos mayores..... pág. 357
1º D-4) Trancurso imaginario..... pág. 359
CAPITULO 2º. Conceptos inherentes al tiempo..... pág. 362
PRINCIPIO..... pág. 364
2º A) La fluencia temporal..... pág. 365
2º B) La ciclicidad..... pág. 372
2º C) La renovación en la permanencia..... pág. 379
2º D) La irreversibilidad temporal..... pág. 381
2º E) El nombramiento literal del tiempo..... pág. 383
CAPITULO 3º. La parcelación del tiempo..... pág. 391
ENTRADA..... pág. 393
3º A) El año con sus meses y estaciones..... pág. 394
3º A-1) Las estaciones..... pág. 395
3º A-1-1) La primavera..... pág. 397
3º A-1-2) El otoño..... pág. 404
3º A-1-3) El invierno..... pág. 409
3º A-1-4) El verano..... pág. 411
3º A-2) Los meses..... pág. 413
3º B) El día con sus luces y sombras..... pág. 416
3º B-1) Las luces..... pág. 422
3º B-2) Las sombras..... pág. 427
3º B-3) La luz hacia la sombra..... pág. 434
3º B-4) Las efímeras transiciones..... pág. 451
3º B-5) Otras articulaciones divisoras del día.... pág. 465
CAPITULO 4º. Temporalidades absolutas..... pág. 482
PREFACIO..... pág. 484
4º A) La vida..... pág. 485
4º A-1) La vida como generalización..... pág. 490
4º A-2) La vida como individualización..... pág. 496
4º A-3) La vida de los demás..... pág. 500
4º A-4) Etapas de la vida..... pág. 505
4º A-5) La instalación del tiempo en la vida..... pág. 509

4º A-5-1) Presente/pasado/futuro..... pág. 509
4º A-5-2) Recuerdo/olvido..... pág. 517
4º B) La eternidad..... pág. 530
4º C) la muerte..... pág. 541
CAPITULO 5º. Simbología temporal..... pág. 573
PREAMBULO..... pág. 575
5º A) Símbolos de la fugacidad/brevedad..... pág. 577
5º A-1) Las flores..... pág. 577
5º A-2) Pájaros y mariposas..... pág. 596
5º A-3) Las hojas..... pág. 604
5º B) Símbolos acuosos..... pág. 608
5º B-1) El agua corriente..... pág. 611
5º B-2) El agua quieta..... pág. 619
5º B-3) El agua menuda..... pág. 622
5º C) Símbolos aéreos..... pág. 624
5º C-1) El viento, la brisa, etc..... pág. 625
5º C-2) Otros elementos errantes..... pág. 629
5º D) Símbolos abstractos..... pág. 631
5º D-1) El amor..... pág. 632
5º D-2) El sueño..... pág. 633
5º E) Símbolos de la medición..... pág. 644
5º E-1) El reloj..... pág. 644
5º E-2) Los astros..... pág. 647
CAPITULO 6º. Lingüística temporal..... pág. 651
PROEMIO..... pág. 653
6º A) La categoría nominal..... pág. 654
6º A-1) Nombres que guardan relación con el pasado..... pág. 655
6º A-2) Nombres que tienen que ver con el futuro.. pág. 658
6º B) La categoría adjetival..... pág. 660
6º B-1) Lo viejo..... pág. 660
6º B-2) Lo joven..... pág. 664
6º B-3) Lo que se acompasa con el tiempo..... pág. 666
6º B-4) Lo que indica cantidad temporal..... pág. 666
6º B-5) Lo que implica situación y ordenamiento... pág. 667
6º B-6) Lo que señala ritmo..... pág. 669
6º B-7) Lo que atañe a otros aspectos temporales.. pág. 672
6º C) La categoría adverbial..... pág. 673
6º C-1) Adverbialidad sincrónica..... pág. 674

6º C-2) Adverbialidad asincrónica..... pág. 678
6º C-3) Adverbialidad referida al presente..... pág. 679
6º C-4) Adverbialidad referida al pasado..... pág. 682
6º C-5) Adverbialidad referida al futuro..... pág. 683
6º C-6) Adverbialidad referida a un tiempo absoluto..... pág. 684
6º C-7) Adverbialidad iterativa..... pág. 687
6º C-8) Adverbialidad subitánea..... pág. 688
6º C-9) Adverbialidad ralentizadora..... pág. 689
6º D) La categoría verbal..... pág. 690
6º D-1) Verbos que comportan semánticamente alguna temporalidad..... pág. 691
6º D-2) Aportaciones temporales de la morfosintaxis verbal..... pág. 694
6º D-3) Presente/pasado/futuro..... pág. 697
6º D-4) Algunas perífrasis relevantes..... pág. 704
CONCLUSIONES..... pág. 712
ACLARACION PREVIA..... pág. 713
A) Conclusiones parciales a la 1ª parte..... pág. 714
B) Conclusiones parciales a la 2ª parte..... pág. 715
C) Conclusiones parciales a la 3ª parte..... pág. 716
C-1) Referentes al capítulo 1º..... pág. 716
C-2) Referentes al capítulo 2º..... pág. 719
C-3) Referentes al capítulo 3º..... pág. 720
C-4) Referentes al capítulo 4º..... pág. 722
C-5) Referentes al capítulo 5º..... pág. 724
C-6) Referentes al capítulo 6º..... pág. 726
D) Conclusiones generales..... pág. 729
E) Conclusión final..... pág. 730
BIBLIOGRAFIA..... pág. 731
A) Notas bibliográficas a la introducción..... pág. 732
B) Notas bibliográficas a la 1ª parte..... pág. 733
C) Notas bibliográficas a la 2ª parte..... pág. 755
D) Notas bibliográficas a la 3ª parte..... pág. 764
E) Minuta de la bibliografía consultada y citada.. pág. 883
INDICE..... pág. 903